

# Folkdansaren och arkivet

---

En undersökning av traditionsbärande som kritisk arkivpraktik

av

Anna Björk

Institutionen för Danspedagogik

Masterexamen 30 hp

Program: Samtida dansdidaktik

VT 2021

Handledare: Astrid von Rosen

Examinatorer: Anna Grip och Lena Hammergren

STOCKHOLM | STOCKHOLMS  
UNIVERSITY | KONSTNÄRLIGA  
OF THE ARTS | HÖGSKOLA

## ABSTRACT

The aim of this study is to investigate transmission of knowledge as critical archive practice within folk dance, and thereby contribute to updating the concept *tradition bearer*. The research questions are: What is done in the situation of knowledge transmission where different folk dance bodies understood as archives – both living dancers and bodies in text and image – meet over time and space? How can these situations be understood theoretically and thus contribute to a new, archive oriented, theoretical understanding of the transmission of knowledge and tradition within folk dance? The empirical material consists of phenomenological interviews with three folk dancers who each participated in two workshops created by the author: in one case, the participants encountered archival material such as text, film and photography, in the other a living dancer understood as an archive. Drawing on critical and pluralizing archive theory, the findings of the study show how both dancers and archive records are stakeholders and agents in creating the affective, dynamic and complex interchanges that take place in both situations. Pluralizing archive theory also proved useful in identifying values and hierarchies among the stakeholders in the folk dance archive. In the interchange between dancer and archive, negotiations between different approaches to tradition took place. Through pluralizing archive theory and the understanding of the body as archive, the concept of tradition bearer may be given a more dynamic and inclusive definition, shifting focus from what it is to what it does, and be considered a complex relational situation.

Nyckelord: expanderat arkivbegrepp, kritisk och pluraliserande arkivteori, folkdansarkiv, kroppen som arkiv, trädning, traditionsbärare

# INNEHÅLL

<b>INLEDNING</b> .....	<b>1</b>
FORSKARREFLEXIVITET OCH AVGRÄNSNINGAR .....	2
SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR .....	2
DISPOSITION .....	2
<b>FORSKNINGSÖVERSIKT</b> .....	<b>4</b>
TRADERING .....	4
TRADITIONSBÄRARE .....	6
KROPPSLIG KUNSKAP INOM FOLKDANS .....	8
KROPPEN SOM ARKIV INOM SAMTIDA DANS .....	9
<b>PLURALISERANDE ARKIVTEORI</b> .....	<b>11</b>
ARKIVTEORETISK EXPANSION .....	11
PLURALISERING AV NYCKELBEGREPP .....	12
AFFEKT OCH EMPATI I ARKIVET.....	14
<b>METOD</b> .....	<b>16</b>
WORKSHOP.....	16
MATERIALURVAL OCH AVGRÄNSNINGAR.....	17
HERMENEUTISK FENOMENOLOGI .....	18
INTERVJUER .....	19
<b>AFFEKT OCH EMPATI</b> .....	<b>20</b>
ATT TA IN KUNSKAP MED KROPP OCH SINNEN .....	20
ATT LÅNA KROPP AV EN ANNAN .....	24
FÖRESTÄLLDA ARKIVALIER.....	25
<b>VÄRDERING OCH REPRESENTATION</b> .....	<b>27</b>
<b>INTRESSETER OCH RELATIONER</b> .....	<b>31</b>
ATTITYD OCH FÖRHÅLLNINGSSÄTT TILL TRADITION .....	34
ÖMSESIDIGHET OCH RELATIONER ÖVER TID OCH RUM .....	36
<b>ETT KONTINUUM I ARKIVET</b> .....	<b>40</b>
VÄRDEHIERARKIER I RÖRELSE.....	40
TILLGÄNGLIGHET OCH TID I ARKIVETS KONTINUUM.....	43
<b>SAMMANFATTANDE DISKUSSION</b> .....	<b>46</b>
RESULTAT .....	46

KUNSKAPSBIDRAG I RELATION TILL ÄMNESOMRÅDET .....	48
<b>REFERENSER.....</b>	<b>51</b>
OTRYCKTA KÄLLOR .....	51
TRYCKTA KÄLLOR .....	51

## INLEDNING

Inom folkdans förhåller sig en dansare i olika grad till ett *da*. Oavsett vilket relation dansaren har till föreställningarna om hur man dansat i äldre tider, så bär denna inom sig en medvetenhet om att genren har ett förflutet. Inom den typ av folkdans som den här uppsatsen handlar om finns det sällan någon upphovsperson eller koreograf, inte heller namngivna danstekniker. I stället traderas repertoaren och dansandet genom förebilder – levande och döda. Denna trading sker till exempel från kropp till kropp eller genom inspelningar och andra typer av dokumentation.

Begreppet *folkdans* kan ha olika betydelser. I Sverige kan det till exempel syfta på äldre dansformer bland allmogen som i och med folkmusikvågen på 1970-talet fick en revival och nu åter dansas som social dans inom folkmusikmiljön. Det kan också avse folkloristiska balettkoreografier eller mer eller mindre stiliserade versioner av allmogens dans, som i dag dansas i uppvisningssyfte – och det kan betyda mycket däremellan. Det är den första definitionen jag syftar på när jag i den här uppsatsen talar om folkdans.

Folkdansarens repertoar kommer ur en danstradition som nästintill dog ut, men som i dag åter är en livskraftig dansgenre. Det folkdansaren har att förhålla sig till, inte bara vad gäller repertoar utan även uttryck och teknik, traderas som sagt från kropp till kropp eller via dokumentation. Ibland finns det en länk mellan förebilden och dansaren i form av en danslärare.

Under min utbildning på Stockholms konstnärliga högskola och i andra sammanhang med samtida dans har jag träffat på idén om *kroppen som arkiv*. Den tanken har jag inte mött uttryckligen inom folkdans, men däremot begreppet *traditionsbärare*. Inspirerad av idén om kroppen som arkiv har jag funderat över traditionsbäraren och undrat: Vad är det egentligen denna bär på, och hur? Detta ledde mig till att söka teoretisk förståelse för det som sker i det jag här kallar *traderingssituationen*, alltså processen då danskunskap överförs, både i dansarens möte med sin förebild i form av en levande danspartner och i form av arkivmaterial såsom text, film och fotografi.

## Forskarreflexivitet och avgränsningar

Jag som skriver den här uppsatsen är själv aktiv inom folkdansfältet. Jag är dansare, danspedagog och anställd som forskningsarkivarie inom dans på Musikverket.<sup>1</sup> För mig är arkivet ständigt relevant, ur olika perspektiv. I min roll som dansare och danspedagog möter jag arkivet som kunskapsbank, som inspiration, som frågeställare. I rollen som forskningsarkivarie är jag den som ordnar och förtecknar, gör urval, dokumenterar och diskuterar, och som vägleder andra in i samlingarna. Det är mina egna möten med arkiv som har inspirerat mig till att vilja fördjupa förståelsen för vad som sker i dessa situationer. Jag har med andra ord ett inifrånperspektiv, men kommer här att undersöka dansarens möte med arkiv ur ett arkivteoretiskt perspektiv.

Det finns många aspekter av möten mellan dansare och mellan dansare och arkiv, som ligger nära området för den här undersökningen men som jag väljer att inte ta upp i den här uppsatsen. Vad gäller trädning av danskunskap går jag till exempel inte in i vad som sker mellan danslärare och elev, eller mellan koreograf och dansare.<sup>2</sup> Jag begränsar mig till dansarens *egna* initiativ och metoder i trädningssituationen. Skulle jag gå in på vad en danslärare eller koreograf har för intentioner eller metoder för dansarens lärande så skulle undersökningen bli alltför omfattande. Flera aktuella områden som rör dansarkiv utelämnas också av samma anledning, såsom digitalisering, tillgängliggörande, arkivaktivism och dansarkiv i relation till Unesco:s konvention om immateriella kulturarv.

## Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka trädning som en kritisk arkivpraktik inom folkdans och på så vis bidra till teoretisk omförhandling och uppdatering av traditionsbärbegreppet. Vad *görs* i trädningssituationer där olika folkdansarkroppar förstådda som arkiv – dels levande dansare i olika roller och dels kroppar i text och bild – möts över tid och rum? På vilka sätt kan situationerna förstås teoretiskt och på så vis bidra till en ny, arkivorienterad teoretisk förståelse av trädning och traditionsbärande inom folkdans?

## Disposition

I forskningsöversikten beskrivs tidigare forskning om trädning, traditionsbärare, kroppslig kunskap inom folkdans, och slutligen inom området *kroppen som arkiv* inom samtida dans.

---

<sup>1</sup> Jag arbetar på Svenskt visarkiv som är en del av Musikverket. *Arkivet för folklig dans* finns numera på Visarkivet och utgör dess största danssamling.

<sup>2</sup> Detta har till exempel beskrivits av Hammergren (2017), Roos (2017), Notér Hooshidar (2014).

Därefter följer ett teoriavsnitt där jag först ger en beskrivning av bakgrunden till det expanderade arkivbegreppet, för att sedan närmare gå in på hur jag kommer att använda dess olika aspekter i min analys. Detta följs av ett avsnitt där jag beskriver hur jag iscensatt dansarnas möte med arkiv, samt min metod för intervjuerna och bearbetningen av dessa. Undersökningen består av fyra delar, indelade efter de teman jag genom arkivteorin kunnat identifiera i empirin. Till sist följer slutdiskussionen där jag sammanfattar slutsatserna i mina analyser.

Jag har genomgående valt att behålla engelska citat på originalspråk för att bevara precision i uttrycken, förutom vid enstaka korta uttryck.

## FORSKNINGSÖVERSIKT

På senare tid har det inom dansområdet funnits ett stort intresse för arkiv och arkivering. I studier som rör dans diskuteras ofta både dansarkivets ontologi och metoderna för arkivering och återaktivering, troligen på grund av dansens till synes immateriella och efemära karaktär, vilken både stimulerar och utmanar synen på arkivering. (Se exempelvis Bleeker 2017; Borggreen & Gade 2013; Hammergren 2018; Lepecki 2010, 2016; von Rosen 2017a, 2017b; Taylor 2003.)

Här nedan redogör jag för teoretisk förståelse vad gäller tradering av kunskap inom folkdans, traditionsbäraren samt kroppslig kunskap inom folkdans. Jag har gått igenom både svensk och internationell forskning inom folkdansfältet, men fokuserar här främst på svenska sammanhang, kompletterade med ett par norska närliggande exempel. Valet av ett svenskt och delvis nordiskt fokus hänger samman med att min uppsats är inriktad på det svenska begreppet traditionsbärare. Till sist ger jag en överblick över relevanta studier om kroppen som arkiv inom samtida dans. Även om detta är en genre som på många sätt skiljer sig från folkdans, finner jag det relevant att ta upp ämnet eftersom dess expanderade arkivförståelse har många paralleller med den som används i den här undersökningen, trots att de baseras på teorier från olika fält.

### Tradering

Både begreppet tradering och traditionsbärare har sin grund i *tradition*. Innan jag går in på forskning om tradering vill jag därför helt kort stanna vid begreppet tradition. I vardagligt tal används ofta ordet traditionell för att beteckna något från äldre tider och som finns kvar i mer eller mindre oförändrad form, till exempel 'traditionellt julfirande'. Men som vetenskapligt begrepp ses traditioner inte längre som oföränderliga företeelser med ett slags essentiell kärna som förs vidare passivt. I stället menar man att traditioner skapas och ständigt omtolkas genom selektiva och kontextuella processer (Handler & Linnekin 1984). Jag vill även lyfta fram Barry McDonalds (1997) förståelse av tradition som både personlig relation och individuellt uttryck. Han ser tradition som affektiv personlig kommunikation, en relation av givande och tagande som ständigt omförhandlas.

“[...] I consider tradition to be a human potential that involves personal relationship, shared practices, and a commitment to the continuity of both the practices and the particular emotional/spiritual relationship that nurtures them.”

(McDonald 1997, s. 60.)



Inom svensk folkdansforskning är det framför allt dansetnologen Mats Nilsson som diskuterar tradition och tradering. Han betonar att tradition framför allt handlar om överföring av kunskap och att det därmed finns en viktig tidsaspekt. Han påpekar att tradition både syftar på företeelsen och processen, alltså både det som överförs och själva överföringen. Tradition kan handla om överföring av kunskap från människa till människa, eller indirekt via olika typer av dokumentation (Nilsson 1997, ss. 101–111).

Nilsson använder sig av historikern Peter Burkes tillämpning av Robert Redfields begrepp *lilla* och *stora traditionen* för att belysa olika typer av kunskapsöverföring av kulturella uttryck. Den lilla traditionen är folkets (flertalets) tradition, där överföringen av kunskap främst sker informellt genom muntligt berättande eller handlingar, och den stora traditionen är elitens tradition som är mer formell och främst sker via skolor och universitet, och där det skrivna ordet liksom andra typer av notationssystem är redskap vid kunskapsöverföringen. Nilsson använder dessa begrepp för att diskutera tradering av både danser och själva dansandet, och för att belysa olika grader av formalisering av traderandet (Nilsson 1998, ss. 46–47). Jag menar att begreppen lilla och stora traditionen är användbara för att tydliggöra olika typer av kunskapsöverföring, men anser att själva benämningarna uttrycker en implicit hierarki, vilken jag i den här undersökningen kommer att utmana genom en omvärdering av processerna som sker mellan dansarkropparna i traderingssituationerna.

Nilsson diskuterar även traditioners föränderlighet i och med överföringen och menar att förändringar beror på flera olika faktorer, till exempel individers och gruppers egna tolkningar och uttryckssätt, samt det han kallar ”brus och störningar i kommunikationsprocessen” (Nilsson 1997, s. 110). Föränderligheten betonas också när Nilsson citerar den amerikanske folkloristen Henry Glassie, som menar att ”tradition is the creation of the future out of the past” (Nilsson 2016, s. 33).

Artikeln ”Traditions, archives and change” av musiketnologen Tellef Kvifte (2014) handlar om användandet av folkmusik- och folkdansarkiv i Norden. Han diskuterar skillnaderna mellan den kunskap som kan hämtas från arkivet och kunskapen man kan få från den levande förebilden, och han menar att arkivet kan ge mycket information om själva materialet medan förebilden bättre kan förmedla sådant som rör utförandet och traderingsprocessen. Han konstaterar till exempel att variationer i utövandet lättare förmedlas via en levande läromästare, än via arkiv där ett visst utförande sparats i någon form av notation eller inspelning.

Både Nilsson och Kvifte gör en tydlig uppdelning mellan dans- eller spelsituationen och den traditionella arkivsituationen, och fokuserar på skillnaderna mellan dem. Detta väcker frågan om skillnaderna verkligen behöver betraktas som så stora och om det i stället kan finnas relevanta likheter? Jag kommer i det följande att försöka nyansera och ifrågasätta denna etablerade uppdelning, och presentera argument för relevansen i att pröva ett nytt teoretiskt förhållningssätt.

## Traditionsbärare

*Traditionsbärare* är ett begrepp som framför allt förekommit inom folkloristik och folkmusikforskning. Det är dock inte bara en vetenskaplig term utan används även i vardagligt tal, konstaterar Gunnar Ternhag, professor i musikvetenskap, i sin avhandling *Hjort Anders Olsson: spelman, artist* (1992). Ternhag är kritisk mot tidigare användning av det vetenskapliga begreppet och menar att det varit för stort fokus på traditionernas oföränderlighet, och väljer därför att inte använda sig av det i sin avhandling. Samma sak anser han om den vardagsspråkliga användningen. Han själv ser att traditionsbäraren oundvikligen förändrar och utvecklar traditionen (Ternhag 1992, ss. 19–20). Jag instämmer i Ternhags kritik mot tidigare fokus på oföränderligheten, och vill i stället öppna för ett mer dynamiskt förhållningssätt till traditionsbärande.

Folklivsforskaren Carl Wilhelm von Sydow (1932) pekar ut olika slags traditionsbärare: de *aktiva* och de *passiva*. De aktiva är de som utövar en tradition, medan de passiva har kunskap om traditionen för att de tagit del av den – tillräckligt för att vid behov kunna fylla i en aktiv traditionsbärarens kunskapsluckor – men de gör själva inte något för att sprida den eller hålla den vid liv. De passiva traditionsbärarna har betydelse för traditionens liv i och med att de ”ger resonans åt den” (von Sydow 1932, ss. 322–323).

I sin avhandling *The Oral University: Attitudes to music teaching and learning in the Gambia* (2003) beskriver Eva Saether, professor i musikpedagogik, jalitraditionen i Gambia. En *jali* är en bärare av en muntlig tradition, och på en och samma gång ett samhälles levande arkiv, historieberättare, fredsmäklare och underhållare, som uttrycker sig genom sång och korospel. Rollen ärvs inom vissa familjer och den som ska lära sig traditionen får i många år gå i lära hos en mästare, för att sedan förhoppningsvis bli godkänd och erkänd som *jali*. Även om Saether inte använder begreppet traditionsbärare är det just en traditionsbärare hon beskriver (Saether 2003, ss. 2–4). Saether påpekar att det i jalins fall inte handlar om att lära sig att härma exakt, utan för att anses vara skicklig ska man bemästra traditionen på ett sådant sätt att man i varje framförande kan uttrycka sig på nytt, att göra sitt budskap relevant i varje

ny kontext.<sup>3</sup> I sin avhandling beskriver hon också hur jalin Alagi Mbye utmanar reglerna kring hur traditionen förs vidare genom att starta musikskolor för barn som inte ärvt jalirollen och även för flickor, som tidigare inte varit tillåtna att spela kora. Han väljer även att undervisa elever från andra kulturer. Alagi Mbye gör detta bland annat för att bevara den här musikkulturen och för att han ser att det finns många barn som har talang för att spela kora. Men han ser samtidigt att det finns ett värde i att bevara jalitraditionen enligt det gamla sättet (Saether 2003, ss. 101–103). Han väljer alltså ett dynamiskt förhållningssätt till jali-traditionen, och genom att erbjuda en alternativ utbildningsväg utmanar han reglerna för vem som får lov att spela kora, vilket kan skapa friktion bland de äldre mästarna.

Vem kan anses vara traditionsbärare? 1961 skriver etnologen Anna-Maja Nylén: ”Vi är alla traditionsbärare och förmedlare av den kultur som omger oss” (Nylén 1961, s. 77). Musiketnologen Dan Lundberg menar också att alla är traditionsbärare (*Spelmanspodden* 2018), och det synsättet knyter an till von Sydows tankar när han påpekar att traditioner alltid handlar om kollektiv kunskap. I Saethers fall fungerar inte den synen på traditionsbärare, eftersom rollen som jali ärvs. Jalin är en utvald, utplärd expert som kan motsvara von Sydows aktiva traditionsbärare. För att inte fastna i uppdelningen mellan vem som är eller inte är en traditionsbärare, kommer jag i stället att fokusera på traditionsbärande som *situation*, på *görandet*, dock utan att bortse ifrån att det finns vissa personer som har en expertkunskap inom ett visst område.

Ternhag (1992) menar att användningen av traditionsbärare är vanligare i vardagsspråket än i vetenskapliga texter. I dag uppfattar jag det som att den vetenskapliga termen i stort sett har försvunnit och ersatts av andra begrepp. Det är svårt att hitta aktuell vetenskaplig litteratur om traditionsbäraren, i alla fall i relation till svensk folkmusik och folkdans. Nilsson skriver mycket om tradition, men använder inte uttryckligen begreppet traditionsbärare. Däremot fortlever traditionsbäraren i vardagligt tal i folkmusik- och folkdansmiljön, i diskussioner om tradition och i själva utövandet. Jag vill med den här uppsatsen erbjuda en uppdatering och ny teoretisering av traditionsbäraren, med hjälp av det expanderade arkivbegreppet och kritisk arkivteori.

Trots att detta är en forskningsöversikt kommer jag här även att ta upp den vardagliga användningen av traditionsbärare, eftersom begreppet har parallella existenser som flätas i och ur varandra; ibland är det svårt att särskilja forskarens röst från utövarens. Men också för att jag i den här undersökningen vill lyfta fram det som Burke kallar den lilla traditionen,

---

<sup>3</sup> Eva Saether, telefonsamtal den 25 januari 2021.

traderingsprocesser genom ett görande. Den ovan nämnda *Spelmanspodden* ägnade 2018 ett helt program åt traditionsbäraren, och som det framstår där verkar den vardagliga användningen av begreppet i dag delvis ha förändrats. Flera av traditionsbärarna som medverkar i podden påpekar att det handlar om en rörelse, om att göra ett traderat material eller uttryck till sitt eget. ”Det är som att sitta i en roddbåt – man tittar bakåt och ror framåt” säger Kjell-Erik Eriksson. Lena Willemark beskriver traditionen som en grundgrammatik ”att spjärna emot, att gå med eller att få kraft från”. Mats Edén ser traditionsbäraren som någon som har tillägnat sig ett specifikt hantverk och i hans fall ett musikaliskt språk; en som både har en djupare förståelse för uttolkningen av traditionen och som har satt en personlig prägel. Här presenteras alltså en förståelse av traditionsbäraren som mindre handlar om en fastlåsende upphöjning av vissa experter som utför något precis så som det utförts förut, och i stället beskriver ett kreativt medskapande av traditionen, med utrymme för utveckling och personligt uttryck (*Spelmanspodden* 2018). Detta är en syn på traditionsbäraren som stämmer överens med den expanderade och pluraliserande arkivförståelse som presenteras här i uppsatsen.

### Kroppslig kunskap inom folkdans

Inom svensk och skandinavisk folkdansforskning är det flera som uppmärksammar kroppslig eller kroppsburen kunskap, dock utan att teoretiskt benämna kroppen som ett arkiv.

I *Dokument dansar inte* (2016) diskuterar Nilsson bland annat dans som levande tradition, frågan om huruvida dans kan arkiveras eller inte, och vad som sker när dans byter medium. Nilssons tydliga ståndpunkt är att dans inte förblir dans när den dokumenteras och arkiveras. Han påpekar att det i dans finns en rörelse och därmed en viktig tidsaspekt, och att dans dör eller ”avtidas” när den blir dokument. Dans är enligt honom inte något som *är* utan som *görs* (Nilsson 2016, ss. 29–31). Han föreslår att utöver arkivering av dans, så vore det en bra idé att skapa platser för att dansa, som ett ”dansande arkiv” (Nilsson 2016, ss. 65–66). Han ser alltså fördelarna med att bevara dans genom dansande kroppar. Däremot betraktar han inte kroppen som arkiv, annat än som metafor, utan drar en skiljelinje mellan arkivering och kroppsligt utövande.<sup>4</sup> ”Tradition står för att överföra kulturella uttryck och kunskaper över tid och *arkivering* är en av de traderingsprocesser som pågår parallellt med mer *performativa processer*” (Nilsson 2016, s. 29). I den här undersökningen kommer jag att öppna för en annan, mindre statisk arkivförståelse än Nilssons. Det finns självfallet uppenbara skillnader

---

<sup>4</sup> Mats Nilsson. Föreläsning Kroppen som arkiv: dansarkivet som utmaning. Göteborgs universitet den 20 april 2020.

mellan utbyte med arkivmaterial och en danssituation med en danspartner, men den kritiska arkivteorins syn på vad som sker i mötet med arkiv möjliggör en arkivförståelse där skillnaderna snarare handlar om grader på en skala än en skarp dikotomi.

Med idéerna om ett dansande arkiv tänker Nilsson i linje med Henry Sjöberg, grundare av Arkivet för folklig dans, som redan 1965 diskuterade fördelarna med att kombinera dokumentation av dans med att upptecknaren själv lär sig danserna (SVA\_Sfd\_1A.2). Nilsson skriver också om hur besökarna i Arkivet för folklig dans ofta kom till arkivet för att träffa arkivarien, Sjöberg, snarare än att själva leta i samlingarna. Sjöberg visade nästan alltid något arkivmaterial, ofta film, men besökarna fick också dansa med Sjöberg själv och på så sätt ta del av Sjöbergs egen tolkning eller erfarenhet av danserna som dokumenterats (Nilsson 2016, s. 22). Trots att Sjöberg så vitt jag kunnat utröna inte heller använde uttrycket kroppen som arkiv, kan både Sjöbergs sätt att själv dansa med arkivbesökarna och Nilssons tanke om dansande arkiv passa in i det nutida expanderade arkivbegreppet.

I artikeln ”Writing ‘a dance’: Epistemology for dance research” skiljer dansetnologen Egil Bakka och filosofen Gediminas Karoblis mellan två dimensioner av dans: *realiseringen* och *danskonceptet*. Förverkligandet är det faktiska dansandet och konceptet är den potential av skicklighet och kunskap som möjliggör att en dansare kan dansa en viss dans. De menar att det finns ett ömsesidigt beroende mellan dessa dimensioner; varje förverkligande influerar konceptet, och detta förändrade koncept kommer i sin tur att påverka nästa förverkligande (Bakka & Karoblis 2010).

I sin avhandling om danskunnande och tradering inom social dans, myntar etnokoreologen Siri Mæland begreppet ”knowledge-in-dancing”. Inspirerad av begreppet ”knowing-in-action”, vilket ses som kroppslig kunskap som bara manifesteras i, av och genom handling i en särskild situation, väljer Mæland i stället att specifikt peka på dansarens praktiska kunskap, vilken bara är tillgänglig för oss när vi rör oss eller dansar (Mæland 2019, s. 25).

I den här undersökningen är jag intresserad av på vilka sätt dansarens kroppsliga kunskap (”embodied knowledge”) väcks, görs tillgänglig och utökas – inte bara när man dansar fysiskt utan även när man tittar på dans, föreställer sig att man dansar eller undersöker dans i arkivmaterial.

## Kroppen som arkiv inom samtida dans

Inom samtida dans och performanceteori har det under flera år varit stort fokus på arkiv och arkivpraktiker, både bland teoretiker och koreografer, och både inom vetenskaplig och konstnärlig forskning. I dag är tanken om *kroppen som arkiv* utbredd. Denna tanke undersöks

och används till exempel genom olika typer av koreografiska arkiveringspraktiker, både enskilda och kollektiva, liksom genom koreografiska projekt som bygger på återuppföranden av tidigare koreografers verk. Här kan artikeln *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* av André Lepecki (2010), framhållas som central och ofta citerad inom området. Likaså finns det relevanta artiklar av till exempel koreografen Martin Nachbar (2017) och dansvetaren Josefine Löfblad (2017, 2018). En annan publikation som bör nämnas är antologin *Performing Archives/Archives of Performance* (Borggreen & Gade 2013). Den handlar inte bara om dans, men är relevant eftersom den behandlar många av de frågor kring arkiv som är aktuella inom dans likväl som övrig performancekonst, till exempel frågor som rör relationen mellan själva performancehändelsen och arkivet, liksom performance-arkivets ontologi. Under 2020 publicerades två artiklar som ur olika perspektiv analyserar det som under senare tid skett med arkivbegreppet och tanken om kroppen som arkiv inom koreografi och performanceteori (Foellmer 2020; de Laet 2020).

Lepecki och Löfblad har varit stora inspirationskällor inför arbetet med den här undersökningen. Men till skillnad från dem, som liksom många andra inom samma fält främst relaterar till västerländska teoretiker inom filosofi och performanceteori, har jag valt att använda mig av kritisk arkivteori som utvecklats inom arkivvetenskapen – men som i samma postmoderna anda praktiserar ett expanderat arkivbegrepp. Jag har särskilt fokuserat på så kallad pluraliserande arkivteori, det vill säga teori som gör upp med den traditionella förståelsen av arkiv som en byggnad som innehåller dokument efter byråkratiska processer, och den snävare positivistiska synen på dokument som bevismaterial (Caswell 2016). De forskare som förordar pluralisering av arkiv betonar vikten av att mångfaldiga kontexter, perspektiv och provenienser. Pluraliseringen är därmed kritiskt relevant, eftersom den öppnar för ökad demokratisering och delaktighet, vilket i sin tur kan bidra till förändring av identiteter och ökat kunskapsutbyte mellan grupper. Min tanke är att folkdans och dess utövare, som har en relativt liten och ibland lågt värderad plats inom det större dansfältet, kan berikas genom valet av pluraliserande arkivteori. Här nedan kommer jag först att presentera bakgrunden till denna arkivteori, för att sedan gå närmare in på de begrepp jag kommer använda mig av i mina analyser.

## PLURALISERANDE ARKIVTEORI

Som övergripande förhållningssätt till arkiv och arkivets möjligheter kommer jag således att använda mig av *pluraliserande* arkivteori. Skälet till detta är att begreppet – som nämnts här ovan – ger en mera inkluderande syn på vem eller vad som får finnas i ett arkiv, vem eller vad som kan betraktas som ett arkiv, vem som definierar vad i ett arkiv, och hur detta görs. Den pluraliserande arkivteorin kan beskrivas som *kritisk* för att den vill bidra till förändring av tidigare byråkratiskt inriktade förståelser av arkiv och de uteslutningar och nedvärderingar detta bidragit till (Caswell 2016; Cook 2001; Gilliland, McKemmish & Lau 2017; Ketelaar 2017; von Rosen 2017a, 2017b).

### Arkivteoretisk expansion

Det finns, globalt sett, ingen entydig förståelse av arkivbegreppet inom arkivvetenskapen, utan det rör sig om olika traditioner och världsbilder beroende på sammanhang och geografisk hemvist. Samtidigt är det tydligt att under slutet av 1900-talet började synen på arkiv förändras och bli mer teoretiskt förankrad. Impulserna till detta skifte kom från skilda håll, framför allt från postmodern, postkolonial och feministisk teori, parallellt med den digitala utvecklingen av arkiv (Caswell 2016). Filosofer och forskare inom andra områden än arkivvetenskapen hade börjat formulera egna tankar om arkiv, samt föra fram kritik mot den dåtida arkivpraktiken. Detta brukar kallas *den arkiviska vändningen* ("the archival turn") och innebär bland annat en förskjutning från synen på arkiv som källmaterial, till arkiv som subjekt i sig, som process, eller som *epistemologiska platser*. Den arkiviska vändningen handlar med andra ord om en förändrad förståelse av arkivets ontologi (Ketelaar 2017, ss. 231–232). Viktiga impulser till förändringen av synen på arkiv har kommit från ursprungsbefolkningars strävan att få sina egna icke-västerländska arkiveringspraktiker erkända, samt protester mot hur ursprungsbefolkningar skildrats eller behandlats i kolonialmakternas arkiv. Det har påpekats hur dessa arkiv är konstruerade så att de endast speglar myndigheternas perspektiv, liksom att de förhåller sig till en västerländsk förståelse av kunskap och arkivering, där till exempel skriften anses som en tillförlitlig bärare av kunskap, till skillnad från kroppen eller minnet (Caswell 2016). De nya idéerna om arkiv ledde till att man började tala om *det expanderade arkivbegreppet* och *the archival multiverse*, vilket främjar mer mångfasetterade sätt att förstå och arbeta med arkiv (Gilliland 2017, s. 47–50).

Väsentligt för den här uppsatsen är att det pluraliserande arkivbegreppet möjliggör synen på människors minne och kroppar samt platser som arkiv, erkänner affektiva aspekter av mötet med arkiv, samt förmår ta in föreställningar om arkiv, frånvarande arkiv och önsknings om framtida arkiv (Caswell 2016; Cook 2001; Gilliland & Caswell 2016; Ketelaar 2017; von Rosen 2017a, 2017b). Att förstå kroppen som arkiv, och därmed bärare av kunskap, är att bryta mot den marginalisering av kroppen och den positivistiska kunskapssyn som varit dominant inom forskning på 1900-talet och som först under slutet av seklet utmanades på allvar (Caswell & Cifor 2016). Att inkludera föreställningar om frånvarande arkiv kan verka provocerande, men det har visat sig produktivt till exempel för att utmana den dominerande förståelsen av arkivalien som bevismaterial, samt för att tydliggöra maktförhållanden i arkiv, peka på vad som fattas i arkiv eller identifiera behov av framtida arkiv.<sup>5</sup>

För att utmana tidigare etablerade förståelser av arkiv inom folkdansforskning kommer jag att använda mig av en pluraliserande förståelse av arkivvetenskapens centrala begrepp arkivalie, proveniens, värde och representation.

### Pluralisering av nyckelbegrepp

Ett av de mest centrala begreppen inom arkivteori och -praktik är *arkivalie*. I den engelska litteraturen används begreppet ”record”, vilket redan före expanderingen av arkivbegreppet inte helt överensstämde med de svenska termerna *arkivalie* eller *arkivhandling* – som sinsemellan inte heller har riktigt samma betydelse. Eftersom fokus ligger på nya, expanderade sätt att definiera ”record”, väljer jag helt enkelt arkivalie på svenska. Ofta använder jag också den lite mer allmänna termen *arkivmaterial*. Shannon Faulkhead, en av nyckelforskarna inom pluraliserande arkivteori och vars forskning handlar om ursprungsbefolkningens arkivpraktiker i Australien, definierar arkivalie som:

[...] any account, regardless of form, that preserves memory or knowledge of facts and events. A record can be a document, an individual’s memory, an image, or a recording. It can also be an actual person, a community, or the land itself (Faulkhead 2010, s. 68).

Faulkhead menar således att det inte nödvändigtvis är evidensen som karakteriserar arkivalien, utan dess förmåga att tjäna som en ”språngbräda för minnet” (Caswell 2016, s. 4). Denna expanderade syn på arkivalien medför synsättet att trading och tillgängliggörande av

---

<sup>5</sup> Jag kommer att fördjupa tankarna kring detta i avsnittet ”Föreställda arkivalier” på sidan 25.



arkivalier inte endast sker via arkivmaterial och arkivinstitutioner, utan även till exempel genom berättande eller dans:

Recordkeeping traditions in Aboriginal Australia are many, many thousands of years old and take many forms, including records embodied in people or contained within country, transmitted and accessed through storytelling and performance using speech, dance, art, music and song [...]

(McKemmish 2017, s. 126)

Tidigare har arkivalien beskrivits som ett passivt eller statiskt objekt som genomgår förutbestämda stadier: den skapas, får en plats i arkiv, används, och så vidare. I linje med Faulkheads tänkande betraktas arkivalien här i stället som ett dynamiskt objekt i ständig tillblivelse, ”always in a process of becoming”, och som konstant föränderlig beroende på användning och kontext (Caswell 2016, s. 5; McKemmish 2017, s. 139). Det handlar till exempel om att arkivaliens betydelse är relativ i relation till varje ny arkivanvändare.

Erik Ketelaar, professor emeritus i arkivvetenskap, uttrycker det som att arkivalien *aktiveras* vid varje användning och att varje ny aktivering lägger till någonting till arkivaliens semantiska stamtavla, vilket påverkar framtida aktiveringar av arkivalien. ”We can no longer read the record as our predecessors have read that record” (Ketelaar 2001, s. 138).

Arkivvetaren Terry Cook lyfter fram arkivaliens *agens* i mötet med arkivanvändaren, och beskriver arkivalier som ”aktiva och ständigt föränderliga agenter” (Cook 2001, s. 29). Denna förståelse av arkivalien kommer att användas i undersökningen för att analysera hur dansarna interagerar med arkivmaterialet och tydliggöra hur arkivmaterialet framträder olika för varje dansare utifrån dennes preferenser och tidigare erfarenhet.

Begreppet *proveniens* handlar om arkivaliens härkomst och kontext, och kan till exempel innehålla information om varifrån den kommer, dess tillblivelse, om ägarbyten och om dess plats i ordningen i arkivet. I en pluraliserande arkivförståelse inkluderas även arkivaliens sociokulturella kontext som en del av proveniensen, och den betraktas vara i ständig process av rekontextualisering. ”[...] archivists and users are active participants in the provenance of records, and are therefore important stakeholders in their custody, mediation and uses. Provenance is not only about the past, but the future of the record as well.” (Caswell 2016, s. 6). Ibland talas det om *parallell* proveniens, och det kan exempelvis innebära att arkivaliens subjekt gör en beskrivning av proveniensen, parallellt med den som arkivskaparen gjort.

Begreppet *värde* eller *värdering* handlar om relationen mellan arkivalien och vad denna representerar, och syftar till exempel på processer av urval och gallring. Inom kritisk arkivteori tydliggörs att det inte finns några objektiva kvaliteter som kan avgöra värdet, utan

att värderingen alltid är en social konstruktion beroende av kontext, arkivets uppdrag och policy, samt arkivariens personliga värderingar. Värdet existerar alltid *för* någon på en speciell plats vid en särskild tidpunkt, och att avgöra en arkivalies värde är ett starkt uttryck för arkivisk makt, då arkivarien agerar som grindvakter ("gatekeepers") till det förflutna (Caswell 2016, s. 7–8).

Begreppet *representation* används i stället för arkivbeskrivning. Representation är processen varigenom arkivarier namnger arkivalierna och producerar beskrivande metadata och sökverktyg som ger tillgång till samlingarna. Genom pluralisering kan fler *intressenter* ("stakeholders") än arkivarien lyftas fram, som väsentliga för ett demokratiskt och inkluderande arkiv. I min undersökning är det levande folkdansare och folkdansare i arkivmaterial som lyfts fram som viktiga intressenter, liksom arkivarier och upptecknare av arkivmaterial. Andra intressenter inom pluraliserande förståelse, kan enligt Caswell och Cifor, utgöras av framtida brukare och forskare (Caswell & Cifor 2016). Benämningen intressent lyfter fram att det kan vara något som står på spel för denna, att det kan uppstå friktioner eller affektiva reaktioner.

Ur ett kritiskt arkivperspektiv tydliggörs att representation alltid är ett historieberättande, en blandning av fakta och narrativ, observation och tolkning som reflekterar arkivariens perspektiv. Skapandet av representation är också en maktfaktor i arkivet (Caswell 2016, ss. 8–9). I analysen kommer proveniens, värdering och representation till exempel att användas för att synliggöra friktion eller hierarkier mellan intressenterna i arkivet.

### Affekt och empati i arkivet

Väsentligt är, som tidigare nämnts, att det pluraliserande arkivbegreppet erkänner affekt i arkivet. Affekt handlar om det som uppstår i mellanrummen, ett samspel mellan det inre och det yttre, eller den kraft som skapar en relation mellan kroppen och världen (Cifor 2010, s. 10). Michelle Caswell och Marika Cifor, båda drivande forskare inom arkivteori, definierar affekt som den mänskliga kapacitet eller rymd som omfattar emotioner och sinnesrörelser av alla slag, och påpekar att affekt både innefattar kognition och beteende (Caswell & Cifor 2016, s. 55; Gilliland 2015). Affekt möjliggör att inom forskning kunna benämna det som finns bortom det intellektuella och språkliga, i det här fallet är det användbart för att kunna beskriva mötet mellan dansare och arkiv (Cifor 2016, s. 10).

Empati är kapaciteten att kunna föreställa sig en annan människas inre upplevelser. Caswell och Cifor (2016) introducerar begreppet *radikal empati* i arkivet. I deras förståelse består det radikala i att empati utövas även när det uppstår motstridiga känslor i interaktion

med någon av intressenterna i arkivet. De menar dessutom att det inte handlar om att känna in den andra oförbehållet, utan att empatin blir radikal när detta görs på ett sätt där man erkänner skillnaderna mellan sig själv och den andre, och inte tappar bort sig själv. Överhuvudtaget så öppnar radikal empati för ett fokus på kroppen och ”en villighet att bli berörd” eller påverkad i arkivet:

Our conception of empathy is radical in its openness and its call for a willingness to be affected, to be shaped by another’s experiences, without blurring the lines between the self and the other. [...] This emphasis on empathy takes bodies and the bodily into account.

(Caswell & Cifor 2016, s. 31)

Radikal empati ger alltså utrymme för skillnader och friktion, och bjuder på så sätt in till relation och förhandling.

I tillägg till affekt och radikal empati har jag även valt att använda mig av begreppet *kinestetisk empati* för att verkligen komma åt de olika fysiska aspekterna av utbytena i traderingssituationen. Precis som konstvetaren och dansforskaren Astrid von Rosen visat i flera av sina undersökningar av dansarkiv, är detta begrepp användbart för att förstå rörelsemässiga relationer mellan arkivalier och användare (von Rosen 2014b; 2019). Begreppet har fått vetenskaplig tyngd genom forskning kring spegelneuroner, nerver i hjärnan som påverkar vår förmåga till inlevelse med andra i kroppsliga situationer. Kinestetisk empati handlar således om hur man upplever och blir medveten om rörelser och positioner, ett slags muskulär och emotionell respons på andras rörelse (Reynolds och Reason 2012, ss. 18–20).

I undersökningen kommer affekt, radikal empati och kinestetisk empati bland annat att användas för att belysa vad som sker i mötena mellan olika intressenter i arkivet, såsom folkdanskroppar i arkivet – såväl de levande som de som är representerade i text och bild – men också arkivarier och upptecknare av arkivmaterial.

## METOD

För att undersöka tradering som arkivkritisk praktik har jag skapat workshoppar för tre folkdansare, där jag har iscensatt möten – traderingssituationer – mellan dansare och arkiv. Empirin har sedan skapats genom hermeneutisk-fenomenologiska intervjuer. Intervjuerna har bearbetats genom lyssning, transkribering och identifiering av teman, för att slutligen analyseras ur ett kritiskt arkivteoretiskt perspektiv.

### Workshop

Varje dansare har fått vara med om två olika situationer: ett möte med arkivmaterial såsom film, fotografier och skriftliga dokument, samt ett möte med arkiv i form av en levande kropp, en danspartner, som de förhöll sig till som en förebild.

Inför mötet med arkivmaterialet hade jag, i den fyrdubbla rollen som forskare, arkivarie, dansare och danspedagog, gjort ett urval av filmer, fotografier och texter. Urvalet grundade sig i min yrkesmässiga och praktiska erfarenhet av vilken typ av material en folkdansare kan ha utbyte av. Instruktionerna som dansarna fick var att umgås med detta material utifrån eget intresse, och inte utifrån förväntningar om vad de skulle kunna bidra med till den här undersökningen. De fick med andra ord själva välja vilket av detta arkivmaterial de ville fördjupa sig i, och hur de valde att disponera tiden. Arkivmaterialet de fick ta del av finns i *Arkivet för folklig dans* på Musikverket i Stockholm, och bestod av följande:

#### Text:

- Henry Sjöbergs anteckningar från hans dokumentation av slängpolska i Sörmland på 1950-talet (SVA Henry Sjöbergs arkiv 2A\_1\_1)
- *Tretton skånska danser* av Gerda Runnquist-Jakobson (1927)
- Anteckningar som hör till filmen Dokumentation Medelpad och Ångermanland 1947 (SVA Afd\_M1)

#### Film:

- Grangärde 1926, ur Ernst Kleins filmer från Nordiska museet (SVAAFDV0001)
- Dokumentation Medelpad och Ångermanland del 1, 1947 (SVAAFDV0189\_1)
- Dokumentation Medelpad och Ångermanland del 2, 1958 (SVAAFDV0189\_2)
- Snoapolkett ur filmen Dokumentation Ångermanland, 1978 (SVAAFDV0166)

## Fotografier:

- Bilder ur ovan nämnde filmer, som jag låtit framkalla som ett stilla komplement till de rörliga filmerna [material i egen ägo].

Vid dansarnas möte med en danspartner hade jag däremot ingenting med urvalet att göra; dansarna fick själv avgöra vem de vill möta i rollen som danspartner och förebild i traderingssituationen. I detta möte fick de dansa polska, slängpolska, springlek, schottis, vals, snoa och polka. De mötte sin danspartner i en danslokal och tidsramen var en timme. Instruktionen de fick var att betrakta danstillfället som en social danskväll. Dansarna kunde välja om de bara ville dansa med sin danspartner, eller även passa på att ställa frågor eller diskutera något mellan låtarna.

## Materialurval och avgränsningar

Jag hade tänkt välja tre folkdansare i olika åldrar, med olika dansbakgrund och olika kön. På grund av covid-19 fick jag tänka om, och har i stället fått inrikta mig på att finna tre dansare som inte befann sig i riskzonen för smitta, som helst inte skulle behöva resa så långt för att kunna genomföra undersökningarna, och som överhuvudtaget kunde tänka sig att ställa upp som dansare med tanke på smittorisk. Stockholms konstnärliga högskola (SKH) gjorde en riskanalys å projektets vägnar, och gav tillåtelse för undersökningen att genomföras med kravet att alla dansarna testat sig för covid-19 inför danstillfällena.

De tre folkdansarna som tackade ja till min förfrågan kom att bli tre kvinnor. Alla tre valde en manlig dansare som danspartner. Detta var ingenting jag hade planerat, utan jag höll mig till intentionen att låta dem att själv välja danspartner. De tre kvinnorna är alla mellan 30 och 40 år men har olika danserfarenhet. Jag kände inte till deras förhållande till arkiv före undersökningarna, men jag visste att alla tre är engagerade i sin dansprocess och har lätt att verbalisera sina tankar kring denna. Dansare A dansade i sin barndom med sin mamma, och började dansa på nytt i vuxen ålder. Hon dansar mest på sociala danstillställningar, men har gått ett mindre antal helg- och veckokurser i folkdans. Dansare B började dansa i vuxen ålder och har nu dansat i cirka tio år. Under den tiden har hon utöver att dansa socialt, gått ett stort antal kurser, ett par olika folkhögskoleutbildningar i folkdans och är nu student på institutionen för danspedagogik på Stockholms konstnärliga högskola, inriktning folkdans. Dansare C började dansa i och med att hon började spela folkmusik för tjugo år sedan. Liksom de två andra dansar hon mycket på sociala danstillställningar, och har under åren gått ett flertal helg- och veckokurser i folkdans.

Undersökningen omfattar alltså sex möten sammanlagt, och berör framför allt det som sker i själva mötet – inte det som sker före eller efteråt, alltså varken hur arkiv eller arkivmaterial skapas, eller vad som görs efteråt med den kunskap eller inspiration som hämtats ur arkivet. Jag är medveten om att ett annat urval av informanter för den här undersökningen i alla fall delvis hade medfört ett annat resultat. De tre dansarna kommer ur samma folkdanskontext, och det hade troligen gett en mer komplex bild att ha haft större bredd av dansare. Situationen med pandemin är också anledningen till att undersökningen genomförts utan närvarande musiker, vilken annars vore det självklara i den här genren, då samspelet med musikern också är en faktor som kan ha en stark påverkan på situationen och dansandet. I stället har dansarna fått dansa till inspelad musik, vilket också kan ha påverkat resultatet.

Mina tre informanter har godkänt att jag använder citat ur intervjuerna. Avtalen som styrker detta förvaras, liksom riskanalysen, i SKH:s arkiv. Jag har i samråd med informanterna kommit fram till att göra en enkel anonymisering av citaten i uppsatsen. Jag har valt att kalla dansarna för A, B och C, samt deras utvalda danspartner för D, E och F. Bokstäverna indikerar ingen inbördes hierarkisk ordning, utan har tilldelats dem slumpvis.

## Hermeneutisk fenomenologi

Fenomenologi är både en filosofisk teori och en kvalitativ forskningsmetod. Det handlar om hur företeelser visar sig för medvetandet och det är *levd erfarenhet* som studeras (van Manen 1997, s. 9). Fenomenologisk forskning handlar i första hand inte om intresset för en särskild persons erfarenheter, utan om att samla exempel på *möjliga mänskliga erfarenheter* (van Manen 2014, s. 313).

Edmund Husserl räknas som grundaren av fenomenologin, och med Maurice Merleau-Ponty fick kroppen sin plats inom denna filosofi, vilket har gjort att fenomenologiska metoder har blivit vanliga inom dansforskning. Merleau-Ponty framhöll att vår kunskap om världen är kroppslig snarare än intellektuell, och han motsätter sig Descartes dualistiska uppdelning mellan subjekt och objekt, kropp och tanke (Merleau-Ponty 2012, s. 151).

I den här studien använder jag mig av en hermeneutisk-fenomenologisk intervjumetod som utvecklats av Max van Manen, professor emeritus inom forskningsmetodologi och pedagogik, som specialiserat sig på metoder för det han kallar *phenomenology of practice*. Van Manen menar att fenomenologin blir hermeneutisk när man använder tolkning för att förstå det upplevda (van Manen 2014, s. 132).

## Intervjuer

Intervjuerna inleds med fenomenologiskt inriktade frågor, då informanten ombeds att beskriva sin upplevelse av det som skett, utan försök till generaliseringar, förklaringar eller analys. Därefter följer något som van Manen kallar *hermeneutisk konversation*, där intervjuaren tillsammans med informanten reflekterar över hur upplevelserna kan förstås, eller vilken djupare mening de ger (van Manen 1997, ss. 64–65, 99). På så sätt blir informanten delaktig i första skedet av analysen.

Jag har inspirerats av Irene Velten Rothmunds avhandling *Å gjøre dansen til sin* (2019) när jag anpassat van Manens hermeneutisk-fenomenologiska intervjumetod till dans. Exempel på fenomenologiskt inriktade frågor jag ställde i intervjuerna:

- Beskriv din upplevelse av att dansa med din danspartner. Vad minns du? Hur upplevde du det?
- Beskriv din upplevelse av att möta de här filmerna, fotografierna och texterna.
- Vad upplevde du som starkast, mest påtagligt?
- Upplevde du ögonblick då du lärde dig något av din danspartner/arkivmaterialet, eller inspirerades? Hur upplevde du i så fall det?
- Hur upplevde du ditt eget dansande i mötet med din danspartner?

Exempel på frågor som styrde den därpå följande hermeneutiska konversationen:

- Är det något speciellt du kommer att ta med dig från den här upplevelsen?
- Vilken betydelse tror du att det här mötet kommer att ha för dig?
- Fanns det skillnader mellan att möta de olika typerna av arkiv? Beskriv!

Till sist ställde jag ett par diskuterande frågor knutna till tradering och traditionsbärare:

- Vad associerar du med begreppet traditionsbärare?
- Vad är det som gör en dansare till en intressant förebild för dig?

Efter intervjuerna bearbetade jag intervjusvaren genom att lyssna och transkribera, för att sedan sammanställa dem genom att identifiera teman och genom ”experiential draft writing” (van Manen 2014, ss. 319–323, 375–377). De delvis överlappande teman som jag med hjälp av den pluraliserande arkivteorin har arbetat fram för att kunna besvara mina forskningsfrågor är följande: *affekt och empati, värdering och representation, intressenter och relationer*, samt *ett kontinuum i arkivet*. Dessa teman utgör var sitt avsnitt i analysen som nu följer.

## AFFEKT OCH EMPATI

Kritisk arkivteori har visat på vikten av att erkänna affekt som en betydande faktor i mötet med arkiv. Dansare B:s möte med arkivet är ett exempel på detta. Att det gör något speciellt med en att komma till arkivet och möta arkivmaterial, uttrycker hon så här: ”Att komma hit, att det ligger i den här delen av stan, att cykla hit, att åka hissen ... blir en grej som gör att jag får en annan laddning.” Hon jämför med upplevelsen av att titta på arkivfilm hemma och menar att den här platsen – arkivet – är mer avskalad och ger ett större fokus. Hon påverkas av att befinna sig i arkivlokalen och upplever att hon får starkare minnesbilder av filmerna hon arbetar med där. Hon menar också att det betyder något att få hålla i det fysiska arkivmaterialet och att känna lukten av det, att detta också bidrar till ett starkare fokus. ”Som att jag minns mycket mer om jag har de här papperna att titta på än om jag bara tittar på inskannade grejer på en dator.”

Det jag valt att diskutera i det här avsnittet är hur uppmärksammandet av affektiva relationer synliggör arkivanvändarens delaktighet i skapandet av mötet med arkiv och arkivmaterial. Från att arkivanvändaren betraktats som ett neutralt subjekt utan känslomässiga bindningar till det som finns i arkivet, uppmärksammas nu dennas emotionella relationer till arkivalierna liksom de affektiva reaktioner som kan uppstå. På så sätt framträder arkivanvändaren som en intressent i mötet med andra intressenter, som till exempel arkivaliens skapare eller dess subjekt (Caswell & Cifor 2016).

Transkriberingarna och tematiseringen i min undersökning visar att alla tre dansarna både passivt låter sig påverkas av arkivet och aktivt söker sätt att utsättas för påverkan, både när de umgås med de texter, filmer och fotografier som valts ut åt dem, och i möten med sin danspartner. När de talar om sina möten med arkivmaterialet uttrycker de flera gånger att de ”får en bild”, ”upplever en stämning”, att de ”får en känsla” av något, eller att något ”blir levande” för dem. I mötena med danspartnern beskriver dansarna hur de upptäcker eller upplever saker. Till exempel uttrycker dansare C att hon ibland väljer att ”bara vara i dansandet”, eller att hon ”lägger märke till” känslan av att vara i ett synkat flöde av att ge och ta emot. Sådant varierar med att de aktivt söker kunskap eller inspiration genom att på olika sätt öppna sig för påverkan och att gå i dialog med arkivmaterialet och danspartnern.

Att ta in kunskap med kropp och sinnen

Dansarna i den här undersökningen använder sig av olika strategier för att ta till sig av kunskapen i arkivmaterialet. De söker olika typer av förståelse genom att både titta på



filmerna och genom att dansa själva. Astrid von Rosen har i sin historiografiska dansforskning arbetat mycket med aktivering av arkivmaterial genom att ”dansa med bilder” (von Rosen 2014, 2020).

Det viktiga här är insikten att kroppsliga situationer (i viss mån) kan delas mellan olika aktörer (människor, och ickemänskliga aktörer som fotografier) och göras gemensamma, mellan medier, och över tid och rum.

(von Rosen 2019, s. 13)

Hennes forskning visar på relevansen av dynamiska och multisensoriska utbyten med arkivmaterial och hur kroppen kan utgöra ett ”kunskaps-genererande forskningsverktyg” (von Rosen 2019, s. 15). Alla tre dansarna uttrycker att de får kroppsliga upplevelser av rörelse när de betraktar de dansande kropparna på fotografierna och filmerna, eller läser om dans i texterna. ”Jag känner igen i kroppen. Att det blir dans av det är för att man har upplevt liknande, tror jag”, säger dansare C när hon beskriver hur hon betraktat ett fotografi. De låter sig medvetet och aktivt få upplevelser av och insikter om rörelserna genom att använda sig av förmågan till kinestetisk empati, även om de själva inte använder just det begreppet.

Dansarna använder de olika arkivmaterialen på kompletterande sätt. A uppskattar text som förklarar innehållet i filmerna och tycker det är lättare att ta till sig filmerna när hon fått hjälp med att förstå vad det är hon ser. Dansare B arbetar mycket med filmerna och tycker det är inspirerande att ha fotografierna bredvid, att de ger en stämning. C upplever att bilderna berättar mycket, hon ser rörelse. Hon använder dem tillsammans med filmerna för att stanna upp och titta på detaljer. Dansare B och C dansar mycket när de tittar på – eller samspelar med – filmerna och fotografierna. Det finns förståelse som bara kan vinnas genom *görandet*, menar von Rosen. Hon benämner ”det avgörande görandets betydelse”, och menar att det handlar om att arbeta sig genom något för att kunna nå fram till en meningsfull plats (von Rosen 2019, ss. 103–104). Dansare B konstaterar att hon har behov av att testa om och om igen, att tillbringa mycket tid med en film, att titta på ett kort filmklipp många gånger. Det kan vara en detalj, så som en ingång till en rotation, det vill säga starten till en omdansning i pardansen. Hon varierar mellan att bara titta och försöka förstå, och att titta och härma rörelserna som de framträder i arkivmaterialet. Det handlar både om att *förstå* det dansande de möter i arkivmaterialet och att kunna *komma ihåg* det. ”Jag förstår genom att göra med kroppen, jag närmar mig det ... jag behöver fatta vad de gör” säger B, och menar också att hon kommer ihåg det hon dansat mycket bättre än dans hon bara tittat på. Dansare A väljer

emellertid att inte dansa så mycket i mötet med arkivmaterialet. Detta möte äger rum strax efter hennes möte med danspartnern och hon tycker inte hon behöver dansa för att förstå:

Jag är ju fylld av dans i kroppen. Om jag hade kommit en annan dag hade jag kanske behövt prova för att känna. Nu så hade jag alla de där ... nu var det väldigt nära till att koppla till känslan. Det är ju en fysisk grej när man tittar på filmer, hur de håller i varann, hur de kommunicerar med varann. Där kände jag att det inte behövde gå via hjärnan, eller via intellektet på det sättet. Det är ju en ganska fysisk upplevelse. Jag förstår med min kropp vad de gör, när jag ser vad de gör. Och det hjälper mig att jag just har dansat, att kroppen är uppvärmd och har på alla signalsystemen.

I sina möten med danspartnern uttrycker A och C att de "går in i" eller att "tar in" danspartnern. A beskriver att hon lyssnar in D genom sin kropp, och de experimenterar bland annat med sätt att förändra sin rotation och hur de kan förändra fattningen lite för att signalera förändring av rotationsteknik. "Det kan handla om en liten upptightning av omfamningen eller om att flytta fingrarna lite." B säger att hon får jobba lite med rotationen eller omdansningen i slängpolska, för E dansar inte som hon är van vid. Hon letar efter kontakten, vet inte hur hon ska hitta in i det eller hur hon ska möta honom. Hon flyttar runt vikten lite, letar efter gensvar och provar olika sätt att hålla i honom. Här pågår förhandlingar mellan olika intressenter – eller olika arkiv – båda med agens, båda i tillblivelse. Detta sker medan de dansar, utan ord. Ibland pratar dansarna med sina danspartner i pauserna mellan låtarna, ibland inte. Det starkaste för C i mötet med F är känslan av att hon och F "synkar i sitt dansande och i flödet av att ge och ta emot". C uttrycker att hon inte vill formulera allt, att hon inte vill riskera att förminska särskilt starka upplevelser genom att försöka sätta ord på dem.

Dansare C tar in sin danspartner "rent fysiskt med hela kroppen" för att komma åt vissa av F:s kroppsliga kvaliteter. Hon använder också blicken, och skiftar då mellan att betrakta helheten i hans rörelse och att fokusera på mindre detaljer. A menar att hon känner in sin danspartners energi, även då hon varken ser eller fysiskt känner honom. För B är känslan i händerna viktig i mötet med en danspartner, hon upplever just händerna som väldigt "personliga och personspecifika", och detta är något av det starkaste för henne när hon dansar med E. Hon upplever en vakenhet i händerna som också känns kopplad till resten av kroppen, som är ett tillstånd hon upplever att hon kan vila i. C påpekar också att ljuden är viktiga, inte bara musiken utan även de ljud som F gör, främst mot golvet. B och C menar att även doften spelar roll, inte bara i mötet med danspartnern utan även i arkivet. Det är med andra ord multisensoriska intryck som tillsammans skapar helheten i upplevelsen, och genom detta

avgörande görande tillsammans med danspartnern får de tillgång till den kroppsliga kunskap de söker.

Dansarna öppnar sig alltså medvetet för sin danspartners rörelser och rörelsekvaliteter, och upplever fysisk respons i sina egna kroppar. De varierar mellan att ta in sin danspartner oförbehållet, och att förhålla sig som en danspartner, i dialog. Här handlar det om lager av kunskap som möts och förhandlas, eller ”förvärvade kvaliteter och mångåriga präglingar” som C uttrycker det. A går först in i D:s dans, öppnar sig för affektiv och kinestetisk påverkan från honom, men menar att hon senare återigen hittar sin egen dans och att det är först då som hon verkligen kan möta honom. Här utspelar sig sinnligt grundade förhandlingar mellan de två dansarna. Att medvetet öppna sig för sin danspartner men samtidigt relatera till sig själv är i linje med Caswell och Cifors tankar om de förhandlingar mellan intressenter som adresseras genom begreppet radikal empati. De påminner om att inte ”sudda ut skillnader mellan kroppar” eller att blunda för hierarkier (Caswell & Cifor, 2016, s. 32).

Alla tre relaterar till egna tidigare kunskaper, både i mötet med danspartnern och med arkivmaterialet. De uttrycker på olika sätt att de har lättare att ta till sig eller att förstå sådant som ligger närmare deras egna erfarenheter, att det är lättare att i sin egen kropp känna de rörelser som de själva utfört tidigare. A läser olika texter och märker att hon fastnar för dem som handlar om danser hon själv har dansat, då hon förstår vad texten handlar om.

Dansare B relaterar till om något ligger ”nära” eller ”långt bort” i hennes kropp, eller om något överhuvudtaget ”finns” i hennes kropp eller inte. Det som ligger längre bort känner hon att hon behöver testa fysiskt mer för att förstå bättre. C funderar både över sådant hon känner igen i sin egen kropp, och upplevelser hon *inte* delar med personerna i arkivmaterialet:

Man känner igen sig i fattningar och sådant man själv gjort liknande. Så håller hon sin hand ... och han känner henne där ja. Jag känner igen i kroppen. Vad nära de står, undrar hur han känner hennes närvaro där. Ser mycket både som jag förstår och inte förstår. Jag har nog känt liknande saker, eller jag har hört sån här musik. Jag tänker att vissa delar kan jag verkligen relatera till och inbilla mig att vi har delat liknande saker. Säkert mycket som jag INTE kan förstå för att de lever i en annan värld: hur var det att vara kvinna och man då. Vad var dans för dem?

Men C har inte bara enklare att relatera till det som ligger nära hennes tidigare erfarenheter, hon tycker även att det är lätt att förhålla sig till sådant i arkivmaterialet som hon tilltalas av: ”Jag kan relatera till det som känns som dans jag *vill* vara i, som ser avspänt och självklart ut ... som känns som att man vill vara med.” I dessa situationer blir det tydligt hur

arkivanvändarens tidigare erfarenheter och preferenser påverkar hur den tar till sig materialet och eventuellt även vad den väljer att fördjupa sig i.

Både i mötena med arkivmaterial och danspartner framgår hur både dansare och arkivalie samspelar som aktiva agenter i ett dynamiskt och affektivt möte där dansarna söker ta till sig kunskap genom att låta sina kroppar regera direkt på de dansande kropparna i materialet eller på dansgolvet.

### Att låna kropp av en annan

Ibland föreställer sig dansare B och C att de är någon av människorna på filmerna eller fotografierna, de lånar en kropp av någon annan. I stället för att försöka förstå rörelserna genom ett slags kognitiv analys, så går de in i känslan av att vara den personen och låter de föreställningarna påverka den egna kroppen på ett direkt och fysiskt sätt. De menar att detta både hjälper dem att förstå eller att lära sig en viss rörelsekvalitet, men också att de kan ha nytta av denna fantasi senare.

Dansare B berättar att hon brukar samla på sig minnen eller bilder av dansare som hon förknippar med en viss kvalitet, teknik eller karaktär, både från arkivfilmer och levande människor som hon dansar med eller inspireras av. Hon samlar på så sätt ”språngbrädor för minnen” för att tänka som Faulkhead (Caswell 2016; Faulkhead 2010). Dessa språngbrädor eller bilder plockar hon fram för sitt inre när hon vid senare tillfälle vill hitta samma kvalitet, och föreställer sig återigen att hon är den personen. Hon säger att hon ofta inspireras av äldre kvinnor och att hon skapar sig ett bibliotek av förebilder, eller en ”tantpool”, som hon också uttrycker det.

Jag gör detta till exempel i relation till olika danser ... vad jag skulle behöva i olika danser. Nu håller vi på med orsapolska i skolan [...] jag behövde vara lite samlad och ”på”. Då var jag tvungen att gå in i karaktär, och vara någon jag sett på film eller någon jag själv gjort upp en bild av. Jag ikläder mig hela den rollen för att hitta en energi eller teknik. Som att jag gör ett bibliotek med olika roller som jag kan använda mig av.

Det här kan ses som ytterligare ett sätt att medvetet använda sig av både radikal och kinestetisk empati, att öppna sig för en känslö- och rörelsemässig påverkan av det de ser. Genom att tänka sig att de är en annan människa låter de sin egen kropp berätta för dem hur den andra människan rör sig. På så sätt hämtar alla dansarna kunskap om rörelsekvaliteter genom andra kanaler än genom ”huvudet” som de själva uttrycker det.

Detta är mekanismer som inte är obekanta för en folkdansare, eller för den delen en pardansare i allmänhet: tillvägagångssättet påminner om hur personen som har följjarollen i paret – som inte vet vad som kommer att ske härnäst – med kroppen känner in den förande danspartnerns kropp och rörelse, för att sedan själv svara an på detta. Det kan handla om att det initieras ett nytt moment i pardansen, eller om förändringar i riktning, hastighet eller kraft. I de fallen är det heller inte ovanligt att man talar om att ”koppla bort huvudet och låta kroppen förstå.” Därför är det inte konstigt att både dansare B och C jämför metoden att gå in i föreställningen att vara en annan person, med att faktiskt dansa tillsammans med en danspartner. Både B och C uppmärksammar värdet av detta tillvägagångssätt för att få tillgång till kroppslig kunskap från dansarna i arkivet. Som von Rosen uttrycker det: ”Att medvetet, systematiskt och kreativt uppmärksamma hur kroppen speglar arkivmaterial och materialet speglar kroppen innebär att en väsentlig kunskapsdimension aktiveras: kroppsligt och rumsligt förankrad sinnlighet” (von Rosen 2019, s. 13).

### Föreställda arkivalier

Arkivteorin uppmärksammar även arkiv och arkivalier som inte finns, och betydelsen av de affektiva reaktioner eller fantasier som dessa kan väcka (Gilliland & Caswell 2016). Dansarna i min undersökning föreställer sig ibland aktivt sådant de tycker sig ana i arkivmaterialet, utöver det som tydligt framstår i arkivmaterialet, för att förstå. Dansare B tänker sig hur det skulle vara att dansa med en kvinna i en av filmerna:

Det skulle nog kännas väldigt naturligt att hålla i henne. Stadigt och stabilt, och att få känna på ... där kommer kraften ... och rotationen. Jag får en idé om att de trycker ifrån ganska mycket ... men ibland känns det mer som att de faller, vilket är det?

Utifrån personernas känslomässiga uttryck på fotografierna eller på filmerna, försöker dansare C föreställa sig den inre upplevelse som hon tror att människorna i filmerna har när de dansar med varandra. Precis som Cook (2001) föreslår är arkivet inte statiskt, utan expanderar och blir medskapande i minnesarbete som även inbegriper kroppar. Dansare C menar att en människas inre upplevelse påverkar den fysiska rörelsen, och att hon genom sina föreställningar om dansarnas inre bättre kan förstå dansrörelserna hon ser i filmerna:

... att jag mycket lättare kunde sätta mig in i det fysiskt rörelsemässigt. I förlängningen kanske det blir så att om man känner sig avslappnad med någon, kan skratta eller ha rak rygg ... det sätter ju sig som grader av muskelspänning, eller hur ... allting blir ju något fysiskt i slutändan. [...] Känner man det ... som jag

tycker att deras kroppar utstrålar, hur de också känner för varandra och därigenom kan vara avslappnade i en dans, då kan jag föreställa mig deras dans på ett annat sätt.

I två av filmerna saknas ljud. Dansare C menar att hon visserligen saknar musiken, men betydligt mindre än hon förväntat sig. Hon tycker sig höra den inom sig eftersom hon upplever att de dansande kropparna uttrycker musiken så tydligt, som att hon ”ser musiken genom deras kroppar”. Hon är förvånad över hur stark helhetsupplevelse hon får av dansen, trots att musiken i vanliga fall är väldigt viktig för henne.

De tidigare nämnda arkivteoretikerna Anne Gilliland och Michelle Caswell belyser den betydelse en frånvarande arkivalie kan ha för arkivanvändaren. De påpekar att arkivteori oftast haft fokus på det faktiska och det tillgängliga, men menar att vi i dag bör ta idéerna om frånvarande arkivalier på allvar, inte minst på grund av de affektiva reaktioner dessa kan väcka. De syftar på hur man kan komma att tänka sig en arkivalies innehåll i situationer där denna arkivalie saknas – antingen för att den aldrig skapats, för att den funnits men förkommit, eller för att den av olika orsaker inte är tillgänglig – och benämner detta *föreställda arkivalier*. Gilliland och Caswell menar att det finns en stark kraft i tanken om föreställda arkivalier, för att fantasin utgör en motvikt mot etablerade och ofta begränsande förståelser av arkivets roll (Gilliland & Caswell 2016).

Gilliland och Caswell använder sig framför allt av detta i situationer där det råder maktobalanser av olika slag, men inte endast. I det här fallet blir det tydligt att frånvaron av arkivalier – liksom det tänkta som arkivanvändaren själv fyller luckorna med – spelar roll även för dansarna, för hur de uppfattar arkivmaterialet de möter. I dansare C:s fall vore den föreställda arkivalien måhända en intervju med dansarna på filmen, om hur de upplevde danssituationen och att dansa med varandra; det som C nu i stället försöker göra sig en bild av, och som hon låter påverka sin förståelse av dansen. Vad gäller den frånvarande musiken på inspelningarna så kompenserar hon själv för det som fattas i arkivet genom att hon tycker sig höra musiken inom sig – hon fyller frånvaron av musik med en fantasi baserad på sina tidigare erfarenheter av musik i relation till den typen av dans. I det här fallet vore den föreställda arkivalien ett ljudspår till filmen, och även här har denna föreställning betydelse för hur resten uppfattas.

Genom dansarnas utbyte med både texter, filmer och fotografier får dåtida danskroppar liv på nytt, deras rörelser sätts i spel i nuet genom andra kroppar. Sinnliga relationer etableras över tid och rum och begränsade metadata överskrivs.

## VÄRDERING OCH REPRESENTATION

Här nedan lyfter jag fram en specifik del av de många affektladdade möten som uppstod i workshopparna. I början sitt möte med arkivmaterialet blir dansare C irriterad och frustrerad. Hon läser texten av Gerda Runnquist-Jakobson och reagerar på hur danserna är beskrivna. Dels anser C att Runnquist-Jakobson missat mycket av dansandet då hon bara beskrivit stegen och figurerna, och dels upplever C att Runnquist-Jakobson beskrivit det hon sett från ett utifrånperspektiv. ”Hon dömer dansarna när hon skrivit att det är för svårt, att det inte kan stämma att allmänheten har kunnat det här”.<sup>6</sup> Dansare C menar att det är de dåtida dansarna som kan sin egen dans, och C känner sig förnärad å deras vägnar när Runnquist-Jakobson kommer utifrån och uttalar sig om dem:

Det är ju de som äger sin dans, och vad kan hon säga om alla människors upplevelse? Kändes som att det blev förenklat, eller bara så stympat. Det är klart att det kan vara inspiration på ett sätt, och i vissa skeden kan man ha nytta av att ta till sig något av det här. Så här ska vi stå och de här stegen. Det var kortfattat och för mig avtändande. Okej, är detta hennes bild av dansen, då känns det nästan som att hon tar ifrån mig min dans.

Att C reagerar så starkt på det som skrivits förklarar hon så här: ”Jag har ju med mig min dans och vad det betyder för mig.” Hon anser att dans är så mycket mer än steg och figurer, och undrar irriterat om Runnquist-Jakobson ”missat fler saker”. Precis som det framkommit i de tidigare analyserna, är det tydligt att känslomässiga reaktioner kan sätta ett relativt statistiskt arkivmaterial i rörelse.

I mötet med texten som innehåller information om filmen från Medelpad, reagerar både A och C, som återigen känner sig förnärad. Spelmännen lyfts fram individuellt med namn och kommentarer om utmärkelser de fått, medan dansarna bara nämns som ”och så var det ett par dansare från Medelpads danslag också”, trots att syftet med dokumentationen var att filma dansarna. Samtidigt menar C att det är värdefullt att dokumentationen finns överhuvudtaget.

C kritiserar alltså hur upptecknarna beskrivit det dansande de tagit del av, och anser att de gjort det ur ett ovanifrånperspektiv. I första fallet hävdar hon att beskrivningen av dansarna och deras kunskap är bristfällig och nedvärderande, och i andra fallet reagerar hon på hur arkivaliens subjekt presenteras: att dansarna i en av filmerna nedvärderats och uteslutits medan andra, musikerna, nämnts med både namn och skicklighet. Utifrån Caswell och Cifors

---

<sup>6</sup> Gerda Runnquist-Jakobson skriver att hon inte kan förstå hur polska skulle ha kunnat ha varit så svår och kräva sådan skicklighet av dansarna, som det beskrivits för henne (Runnquist-Jakobson 1927, s. 129).

tankar om radikalt empatiska relationer och förhandlingar mellan olika intressenter i arkivet är det tydligt att C:s affektiva reaktioner skärper hennes blick för maktförhållandena mellan upptecknare/arkivarie och arkivaliernas subjekt. Hon upplever en respekt för dansarna eller kropparna i arkivmaterialet, som hon menar att upptecknaren inte haft. Genom att granska C:s reaktioner på arkivmaterialet tydliggörs ett tidigare nedvärderat utövarperspektiv: Vem är det som har fått lov att värdera och formulera det som bevittnas? Vem har författat arkivbeskrivningarna? Hur representeras och värderas dansarna i arkivmaterialet? I det här fallet är det upptecknarens röst och perspektiv som definierar hur arkivalierna representeras i arkivet, vilket hundra år senare skapar friktioner i dansare C:s möte med materialet. Gerda Runnquist-Jakobson var rektorsfru på Tomelilla folkhögskola, och själv intresserad av folkdans (Andersson 2007, s. 541). Utifrån den irritation och frustration C upplevde i mötet med texten skulle man kunna påpeka att Runnquist-Jakobson var del av sin tids kontext där dans ofta oreflekterat nedvärderades. Men samtidigt var Runnquist-Jakobson en av få som upptecknade den äldre socialdansrepertoaren, vilken vid den här tiden var underrepresenterad i arkiven jämfört med dans ur olika scenkonstgenrer. På så sätt har hon bidragit till en uppvärdering av genren. För henne framstod det emellertid inte särskilt troligt att dansarna skulle vara så skickliga som de beskrivs, medan det hundra år senare verkar självklart för dansare C, som själv befinner sig inom samma dansgenre. Det som ur ett arkivteoretiskt perspektiv står på spel här är att värderingen av tidigare generationers dansare och deras kroppar kan omförhandlas. När den äldre texten och dess intressenter aktiveras genom dansarens engagemang, och genom att behandlas i den här uppsatsen, rör den sig med Sue McKemmish' ord genom "tid och rum" ("space-time") och transformeras på så vis till en ny arkivalie (McKemmish 2017, s. 143). Precis som Ketelaar formulerat det:

Every activation of the archive not only adds a branch to what I propose to call the semantic genealogy of the record and the archive. Every activation also changes the significance of earlier activations. [...] Current use of these records affects retrospectively all earlier meanings, or to put it differently: we can no longer read the record as our predecessors have read that record.

(Ketelaar 2001, s. 138)

Kritisk arkivteori gör med andra ord att det blir möjligt att tydligt fokusera på värderingen och representationen av uteslutna eller lågt värderade kroppar och deras praktik.

Både dansare A och C uppskattar texten av Henry Sjöberg mest. A tilltalas av att Sjöberg syns i sin egen text, att hans egen upplevelse av det han iakttar kommer fram i texten och att



han bjuder på tankar om varför vi dansar. C tycker det är bra att han ”låter sig vara ett subjekt”, att han står för att det han skriver är hans egen upplevelse, och att han bjuder på mer situationsskildringar och kontext till danserna han upptecknar. C upplever att hon ”får bilder och stämningar” när situationen och specifika individer beskrivs.

Men för övrigt upplever dansare A och C, utöver att upptecknarna nedvärderar dansarna, att dans beskrivs för snävt i texterna i arkivmaterialet, att det endast finns med liten del av vad de själva menar att deras dansande består av. A anser även att ett par av filmerna är för tråkiga. Hon beklagar att det mest verkar handla om dansinstruktion och att det är för mycket fokus på stegen, hon saknar annat i dansandet som betyder mycket för henne själv och hon föreställer sig hur ett arkiv skulle kunna omfatta även det. ”Mitt dansintresse är inte grundat i att göra den perfekta dansen, eller att göra exakt rätt. Det är en paradox eftersom jag samtidigt hämmas i min dans av att jag kan göra fel.” På en teoretisk nivå, i linje med Gillilands tankar om pluralisering av arkivet, efterlyser dansare A och C rikare kontexter för arkivmaterialet (Gilliland 2017; von Rosen 2017a). Nuförtiden skapas detta i betydligt större grad när folkdans dokumenteras. Men dansarnas reaktioner säger något om hur vi i dag kan förhålla oss till äldre arkivmaterial, genom att de bidrar till att synliggöra och utmana de dominanta narrativ och etablerade synsätt på folkdansaren som framställdes på den tiden. Reaktionerna tydliggör också vad som inte finns i det äldre materialet och berättar något om framtida önskemål och behov av representation i folkdansarkivet. Särskilt intressant är hur A föreställer sig ett annat dansarkiv, som kommer närmare hennes egen person och intressen. Återigen, som Gilliland och Caswell (2016) har visat finns det en stark kraft i tanken om föreställda arkivalier, för att fantasin utgör en motvikt mot etablerade och ofta begränsande förståelser av arkivets roll.

Apropå sina affektiva reaktioner på texterna ovan, påpekar C mycket riktigt att dans alltid sker i en kontext och att den är viktig för vad som uppstår, samt att beskrivningar och uppteckningar av dans oundvikligen säger något om den som skrivit texten och om tiden när den skrevs. De tre dansarnas möte med folkdansarkivet visar hur de på olika vis överskrider en etablerad och statisk förståelse av arkivet. Det är tydligt att deras engagemang och reaktioner sätter arkivmaterialet i rörelse och att detta på så vis rör sig genom tid och rum, och därmed förändras.

Genom intervjuerna framkommer att det första B tänkte på när hon fick vara med i den här undersökningen var ”gamla tanter”. Det är dem hon inspireras mest av, både på film och i verkligheten. Det är situationen med covid-19 som gör att hon inte väljer en äldre kvinna att dansa med. B upplever att många äldre kvinnor som dansar har en otrolig styrka, som blir en

inspiration för B. Hon tycker om kombinationen av att de kan vara trevliga och ödmjuka människor, och samtidigt väldigt tydliga och bestämda i sin rörelse; bestämda med vad som ska hända och hur det ska kännas. ”De ser inte ut som att de skulle kunna bära så tungt, men de fattar ändå hur man kan använda sig själv, sin kropp, till att ge allt det där.” Här sker en uppvärdering av en genuskategori som ofta nedvärderats och uteslutits inom dokumentation av folkdans. Dansetnologen Linnea Helmersson visar hur mannens roll ofta dominerat i uppteckningar av svensk folkdans. Den rollen har ofta presenterats före kvinnans roll i uppteckningarna, beskrivits mer ingående och förknippats med att vara aktiv och initiativtagande. Kvinnans roll har däremot ofta presenterats i relation till det mannen gör, och framställts som mer passiv och lyhörd (Helmersson 2005, ss. 10–14; 2006, ss. 28–29). Dansare B uppskattar och uppmärksammar på så sätt något som många tidigare upptecknare – oftast manliga – förbisett, nämligen danspar där kvinnan är lika stark och aktiv som mannen, och B beundrar dessa kvinnors sätt att använda sina resurser. Här är ytterligare ett tydligt exempel på arkivbegreppen värdering och representation. Mannens roll har värderats som viktigare i upptecknandet, och kvinnans roll har ofta presenterats som ett komplement. Utifrån den synen har representationen av henne formulerats mer kortfattat och som mindre viktig. Intressenterna, i det här fallet de som skapar dokumentationen, visar sin position genom hur de betraktar och benämner de olika intressenterna i arkivalierna. Därigenom uppstår det friktion gentemot en nutida intressent, som genom att uppmärksamma de förbisedda dansarna – de äldre kvinnorna – bryter mot normen och därmed pluraliserar folkdansarkivet.

## INTRESSETER OCH RELATIONER

I arkivet och i danssituationen möts således flera olika intressenter, eller ”stakeholders” (Caswell & Cifor 2016). Den här undersökningen har ett särskilt fokus på relationer mellan dansarna, inklusive förhandlingar och friktioner, både i dansarnas möte med människorna som finns representerade i arkivmaterialet och i utbytet med sina utvalda danspartner. Här nedan kommer jag först att diskutera vad dansarna väljer att fokusera på och inspireras av. Alla tre gör tydliga val utifrån egna preferenser och tidigare erfarenheter. Sedan kommer jag att analysera dansarnas förhållningssätt till tradition, för att till sist gå in på relationerna mellan olika intressenter i arkivet.

När B besöker arkivet tittar hon mycket på dansarnas kraft och energi, liksom tydlighet och riktning, och hur de förhåller sig till musiken. Hon inspireras av dansare som har kraft, som driver på eller som verkar ha en tydlig intention.

Men svårt att säga vad som gör att man väljer att titta på någon. Det är något som ser skönt ut, något som ser ut som något man skulle vilja gå in i. Både att det ser bra ut och att det finns en tydlighet. Något steg eller agenda eller driv eller riktning. Med tanten i hatten tycker jag att hon ser tydligare ut än han. Hon mycket mer en kropp. ... Inte teknik och så där, men hur hon hade nåt, hur hon använde sin vikt, hur hon föll, hur hon gick in i bakmesen som var framåthaltande, tydligt hopp.

Här etableras en rörlig, dynamisk relation mellan intressenten B och ”tanten i hatten”. Hon berörs och blir nyfiken. B tittar också på dansarnas hållning, svikt och rotation, samt hur eller var dansarna hämtar kraft till det de gör. Det som hon inte förstår gör henne nyfiken och det vill hon hålla på med länge; det hon har förstått känner hon sig klar med. Allra starkast upplevelse får hon av tanterna från Grangärde:

De är så tydliga. Det kommer kraft från båda, lite samma typ av kraft. Syns att de har olika roller, men ändå intrycket av att de i rotationen har samma slags energi. Så enkelt och tydligt, men också förvirrande och frustrerande att jag inte förstår exakt vad det är de gör. Men de gör en sak tillsammans, de är en enhet, men jag kan inte placera dem i ett fack. Det kommer att stanna kvar med mig. ...

Den transformativa kraften i det affektiva utbytet mellan intressenterna i arkivet framträder när B hävdar att energin hos dansarna i materialet kommer att ”stanna kvar med mig”. Något liknande framkommer även hos dansare C, som inspireras både av dansarnas uttryck och utstrålning, och av teknik och detaljer. Hon tittar mycket på samspelet mellan dansarna, hur

det fungerar med hållning och balans i paret, men också hur de relaterar till varandra eller tar in varandra.

Det tyckte jag var en stor del av filmerna. Det fanns stunder av känslan ”i väntan på” de första takterna eller att få börja dansa, eller i stunder mellan olika turer, att det syntes att de relaterade till varandra och det gav väldigt mycket. De ”tog in” varandra.

Hon inspireras av många små detaljer till sitt eget dansande. ”Hur tyngden av hans arm känns där eller hur han svarar an på hennes impuls.” Hon tilltalas av starka kvinnor och kvinnor som tar initiativ, liksom av dansare som ser avspända ut och som verkar njuta av att dansa. I detta framkommer hur detaljer i arkivmaterialet har agens, att de bidrar till C:s dansande. Vidare förhandlas vilka dansare som är intressanta för C att etablera relationer till. I valet av starka kvinnor och av dansare som njuter av dansen, utmanas återigen genuskodade synsätt där starka män och följsamma kvinnor utgör normen, och en hållning där njutning är något som nedvärderas i relation till exempelvis skicklighet.

Också hos dansare A öppnar mötet med arkivmaterialet för ett dynamiskt utbyte, som kan ta sig många olika framtida vägar. A tittar inte så mycket på filmerna. Hon känner att hon hade behövt mycket mer tid för att verkligen kunna ta till sig dansandet så som hon hade velat. Nu är hon mer intresserad av människan som dansar än av en specifik dansform.

Jag tittar inte på deras fötter, utan jag tittar på deras kroppar, deras samspel. Jag undrar inte jättemycket vad dansen heter, utan: när får de tid att dansa? Vem dansar de med? Hur upplever de det? Vem är de som människor?

Alla tre är sålunda intressenter med ett tydligt fokus på själva dansandet snarare än på enskilda danser. De lägger inte speciellt mycket tid på att analysera hur en viss dans utförs rent formmässigt, förutom enstaka detaljer såsom en ingång till en rotation eller de övergripande strukturerna av en dans. I stället fokuserar de mer på kvaliteter såsom tyngd, kraft, hållning, rotation, utstrålning, kommunikation och liknande. Detta kan förstås ha en del att göra med att de inte valt att besöka arkivet på eget initiativ, utifrån egna behov, utan för att de ställt upp på att vara med i den här undersökningen. Men det säger ändå ganska mycket om dem som dansare, liksom om tidsandan inom den del av folkdansområdet som denna undersökning rör sig inom. Också sätten dansarna tar sig an materialet har en tydlig påverkan av de kurser och utbildningar de gått, alltså av nutida svensk folkdansmetodik. Från att det både inom socialt dansande och undervisning tidigare under 1900-talet funnits ett fokus på

steg, figurer och fattningar, har detta fokus förflyttats eller vidgats för att även innefatta sådant som kroppslighet, dansteknik, musikalitet och kommunikation. I traderings-situationerna som beskrivs här ovan uppstår komplexa relationer mellan intressenterna – undersökningens dansare och dansarna i filmerna – när kroppar och rörelser aktiveras och transformeras över tid och rum. Här blir dansarna arkiv i en ständig process av förändring (McKemmish 2017, s. 139).

Likadant är det i mötena med deras utvalda danspartner. Ingen av dem ber sin danspartner att lära dem en speciell dansform eller ett särskilt moment i en dans, utan de har valt sina förebilder av andra anledningar. C har bland annat valt F som sin danspartner på grund av hans rörelsemönster och kroppsspråk. Hon upplever att han har en tydlig vertikal rörelse och beskriver honom som ”grafisk”, att han ofta har tydliga riktningar i rummet. Hon inspireras av hur han sviktar, hur han relaterar till musiken, hur han väljer att föra och vilka impulser han ger. Hon tilltalas överhuvudtaget av dansare som samtidigt är både uppsträckta och avspända, och som utstrålar kraft. Hon beskriver det som att ha både tyngd och lätthet på samma gång.

Precis som när dansarna möter intressenter i arkivmaterialet, styrs deras möte med danspartnerna eller förebilderna av val och önsknings som befinner sig långt från traditionella hierarkiska relationer mellan lärare–elev, expert–novis, mästare–lärling. Detta ruckar på de etablerade och hierarkiska förståelser av traditionsbärbegreppet, och öppnar för mera relationella förståelser som betonar utbyte och ständig tillblivelse.

Alla tre dansarna är intresserade av hur danspartnern uttrycker musikalitet i dansandet. Både dansare A och B har valt sina danspartner på grund av att de både dansar och spelar. Båda två är folkmusiker som ofta spelar till dans och båda har dansat i hela sitt liv. Dansare A upplever att D dansar nära musiken, och uttrycker det som att de två umgås med musiken i dans, eller att de ”dansar musiken”. Hon vill låta sig påverkas av D:s trygghet i relation till både musikalitet och tradition. Dansare B är nyfiken på hur E:s kunskap om musik tar sig uttryck i hans dansande. Varje gång de hör en ny låt så säger han något om musiken, om musikerna eller om instrumenten. ”Som att allt var mer eller mindre välbekant för honom. Och varje gång jag frågade honom om musiken så hade han en massa saker att säga om det.” Hon själv upplever ibland att hon inte riktigt har ord för att beskriva musik och hon kan känna sig osäker på vad hon hör i musiken. Hon märker att han förändrar sitt dansande utifrån variationer och förändringar i musiken, speciellt efter att de har pratat om det. Och hon inspireras till att ge det tid att känna detta i en danspartner. Här får B sin kroppsligt arkiverade förförståelse för musik transformerad genom utbytet med danspartnerns praktik och

språkliggörande. De tre dansarnas möte med danspartnern präglas inte bara av agens från bådas håll, utan även av ömsesidig empati och välvilja till kommunikation och utbyte.

### Attityd och förhållningssätt till tradition

Alla tre dansarna förhåller sig mer eller mindre uttalat till en tänkt tradition eller en medvetenhet om hur danserna ska utföras. Dansare B jämför E:s dansande med de ideal och tekniker hon möter på sin utbildning, och tilltalas av hans prestigelöshet trots att han har en djup förankring inom en viss danstradition. A uppskattar att D har en tillräcklig kunskap om ”traditionen” för att kunna välja att frångå den. C uttrycker inte sitt förhållningssätt till en förväntad form lika klart, men det är tydligt att hon har sitt fokus på själva upplevelsen av dansandet, liksom på samspelet mellan henne själv och hennes danspartner, snarare än på att de dansar till exempel en slängpolska eller schottis på ett sätt som andra skulle betrakta som rätt. Här sker alltså förhandlingar mellan ytterligheterna ’fixering’ av tradition i dansaren som arkiv, till arkivet som ’alltid i tillblivelse’, för att uttrycka sig som McKemmish (2017). Dessa förhandlingar finns närvarande i olika grader i utbytet mellan dansare och danspartner.

B tilltalas av sin danspartners attityd när de dansar, att han inte verkar ifrågasätta om det han gör är ”rätt”. Detta till trots att han väldigt tydligt håller sig inom en viss danstradition och följer dess former och normer. Men att dansa med honom känns avslappnat och oproblematiskt, menar B. Hon jämför med när hon dansar på sin utbildning, där det är mycket ”allvar och analys”, och där hon har upplevelsen av att man ska dansa på ett visst sätt, enligt något ideal eller med någon slags perfektion. Hos E upplever hon snarare ett slags prestigelöshet, och att det inte spelar någon roll om hon gör rätt eller befinner sig på rätt ställe vid rätt tillfälle. Han utgår från det som blir. Han är så trygg i relation till danstraditionen han rör sig inom, att han kan ha ett förhållningssätt där han själv som arkiv alltid är i ständig tillblivelse.

Likaså uppskattar A sin danspartners förhållningssätt till tradition. Hon ser D som en dansare som har gedigen kunskap om dansformerna, men som gärna förhåller sig fri till dem och kan välja att följa impulser från musiken:

Det var första bakmesen. Det blev lite otajt. Jag tänkte: tusan, håller jag på med Rørosbakmes nu? Då sa han plötsligt: ”du, jag räknar inte så noga.” Då kände jag att det är precis det jag vill åt. Vi har en form, men vi dansar med musiken och lite skit samma om det ... alltså det är inte lagboken som gäller. Och där kände jag att han satte ord på det, för det vi gör är att vi dansar. Det är kärnan väldigt mycket. Det var ett sådant moment ... för det är ju inte det att han inte kan, utan jag tänker att han förhåller sig mer till musiken än de exakta stegen.

A påpekar att det inte handlar om att dansa helt fritt, utan att de visst dansar dansen som den förväntas, men att de också är överens om att gå på inspiration. ” Ja, nu skulle vi ha bytt håll men vi hade ett jäkligt gott sväng så vi kör åt det här hållet längre.” Det handlar om att ha tillräckligt med kunskap om en viss danstradition för att kunna välja att förhålla sig friare till den. Bakmesen de dansar skulle kunna betraktas som en arkivalie – en kunskap som finns lagrad i dansarens kropp – som aktiveras, traderas och transformeras i mötet med en annan dansare.

Dansare A menar ändå att hon har två olika sorters förebilder. Dels dansaren som kan mycket om olika danstraditioner och som låter sig styras av hur dessa ”ska vara”, vilket A tycker är en värdefull och intressant kunskap, och dels dansaren som har kunskap om formen, tillräckligt mycket för att kunna välja ett friare förhållningssätt. Hon har mött båda typerna av förebilder: ”När vi var och dansade när jag var liten, så var det: den här dansen kan vi inte, nu ska vi sitta och titta. I Dalarna och Värmland var jag med om det. Plötsligt så töms dansgolvet, och så är det bara några stycken. Schottis med hur många turer som helst.” Hon beskriver hur hon som vuxen åker till spelmansstämman i Ransäter, och att man där inte ser lika många av den typen av dansare. I stället dansar alla, oavsett om de ”kan” rätt dansform eller inte. Men samtidigt gör detta att man sällan får se ”den där superspeciella dansen”, säger A.

Jag tycker att det där är skitspännande med vår granne Nisse som kunde hur mycket som helst om den där superlokala traditionen. Och jag tittar på dem. Men jag kommer aldrig att bli en sådan dansare. Så om jag ska välja förebilder så är det de som ... då tittar jag mer på dem som kommunicerar mycket med både musikerna och sina meddansare, och där man får igång en dialog där det är föränderligt och där den inte handlar om att man kopierar något.

Här framträder tydligt de två olika ytterligheterna av förhållningssätt till tradition. Den ena förebilden förhåller sig till en fixerad dansform medan den andra har en pluraliserad relation till traditionen i sin friare och mer personligt varierade dans. Friktion uppstår inom dansare A, som beundrar dem som har kunskapen om specifika dansformer och som bevarar dem genom att utföra dem precis så som de lärt sig, fast hon vet att hon själv varken vill eller kommer att bli en sådan dansare.

C tilltalas av dansare som verkar ”äga sin dans” eller ”äga sitt nu”. Att äga sin dans innebär för henne att vara bekant med en viss musik eller en viss danstyp, att vara van vid att dansa och att vara trygg i sin kropp, att vilja vara där man är och att tycka om att dansa med sin

danspartner. ”Det syns ju rent fysiskt när någon med sin kropp tar in en annan person ... det blir ju liksom kroppsliga kvaliteter i det.” Men det handlar också om att känna sig trygg i relation till vad som anses ”rätt eller fel” vad gäller danstraditioner, vad man ”får lov att göra”. Att ge sig själv makten över det man håller på med, att välja att det man gör är rätt och att slappna av i det. Här visar sig C:s och arkivaliesubjektens agens i relation till tradition, där en pluraliserad och personlig förståelse av dansandet ges värde, snarare än att det finns en enda sanning om vilket sätt att dansa som är det rätta. Genom att dansaren tillåter sig själv att äga sin dans, gör sig denna på så sätt delaktig i värdering eller representation av danstraditionen.

Den här undersökningen behandlar framför allt det som sker mellan arkivmaterial och dansare i folkdansarkivet, inte det som dansarna gör med kunskapen efteråt. Men fröet till vad som eventuellt sker senare finns redan i det här mötet. Det är tydligt att ingen av dansarna försöker härma dansarna i arkivmaterialet *exakt*. De tar inte till sig materialet på ett sätt som gör att de kommer att kunna återskapa dansandet så likt förlagan som möjligt – det verkar inte vara deras intention. Alla tre väljer det som intresserar dem själva som dansare och låter annat vara. De väljer att lära och inspireras av sådant som gagnar deras eget dansande, utifrån de människor de är i dag, i sin samtida folkdanskontext. I samspel med människorna i filmerna, fotografierna och texterna uppstår nya erfarenheter, och dansarna tar till sig det som ger dem mening. Shannon Faulkhead lägger vikt vid den aktiva handlingen *att glömma*. Hon menar att tradering är en process som handlar om att skapa mening, att genom varje överföring tolka kunskapen på nytt. Den processen involverar en medvetenhet om vad man vill komma ihåg och vad man väljer att glömma (Faulkhead 2010, ss. 79–80). Även om ingen av dansarna nämner något de aktivt vill glömma, är det tydligt att de engagerar sig i det som de tilltalas av och inte lägger någon tid på att lära det som inte intresserar dem. Härigenom framstår både dansarnas och arkivmaterialets agens tydligt: dansarna möter arkivmaterialet utifrån sina behov och preferenser, och arkivmaterialet framstår på så sätt i nytt ljus i varje nytt möte. Vad som traderas och vad som glöms påverkas av varje människa som tar del i traditionen.

### Ömsesidighet och relationer över tid och rum

I det följande vill jag ytterligare fördjupa diskussionen om att ingen av dansarna sätter sin utvalda danspartner eller förebild på piedestal: De värderar inte sina förebilder som viktigare dansare än de själva i det här mötet, utan väljer mer eller mindre medvetet att förhålla sig jämbördiga till dem.



A menar att relationen som uppstår i den här situationen är speciell eftersom hon har bett att få dansa med honom i rollen som förebild. Men hon väljer att inte förhålla sig till mötet som ett lärtillfälle, utan tänker i stället att det är en situation av ömsesidig kommunikation:

Jag ville inte möta [D] som en mästare. För då hade det legat på mig att be om vad vi skulle göra. Det hade också kunnat bli bra ... men det hade varit något annat. Jag valde inte [D] för att lära mig en typisk tradition eller en speciell dans. Jag valde honom för att jag är nyfiken på kommunikationen och då tänkte jag att om jag ska förhålla mig till en lärare så dansar jag på ett annat sätt. [...] och då hade jag också känt krav på [D] att han skulle leverera ... och jag skulle visa utvecklingskurva och det skulle bli prestation. Det hade också kunnat intellektualisera processen ... och min dans skulle vara underordnad hans dans.

Hon anser alltså att det hade kunnat skapa krav på dem båda som inte skulle vara konstruktiva i situationen, samt att hennes dans skulle kunna komma att upplevas som underordnad hans. På så sätt skapar hon inom sig ett förhållningssätt som hon vet gagnar hennes egen inläring.

Dansare B uppmärksammar skillnaderna mellan sina egna preferenser och E:s sätt att dansa, liksom skillnaderna mellan idealen hon möter på sin utbildning och hans förhållningssätt till tradition. Men hon uttrycker inga värderingar kring detta, utan verkar stanna vid att lägga märke till dessa skillnader, som att hon utökar sin repertoar av danstekniker och förhållningssätt i stället för att bestämma sig för vad hon själv föredrar eller vad som vore mest rätt. Dansare C vet vad hon uppskattar hos sin danspartner och vad hon vill ta till sig av hans sätt att dansa, men har ändå mest fokus på samspelet dem emellan när de dansar. Hon lär sig av honom genom att upptäcka vad som sker mellan dem i deras möte, och hon uppmärksammar också vilka tillstånd hon befinner sig i när de dansar. A fokuserar också mer på den ömsesidiga kommunikationen. ”Det där med att få dansa så länge med samma person, så att kropparna lär sig att prata med varandra.” A menar att de etablerar ett ”gemensamt språk” under tiden de dansar ihop, och det är ett språk hon är nyfiken på. Det handlar att lära känna hur den andra gör och att börja förstå varandras signaler. Det blir tydligare efterhand, men det kräver tid att få göra samma sak många gånger och efterhand börja förstå vad som sker. Så småningom framstår allt mindre signaler allt tydligare, det krävs inte längre så stora rörelser för att den andre ska förstå. Innan de hunnit dit upplever A en ängslighet som bland annat handlar om att inte duga, och om osäkerheten i att de ännu inte hittat ihop. Detta släpper efterhand som A känner att hon får gensvar på det hon gör, och när börjar förstå varandras signaler. ”Man behöver några danser för att ta varann på pulsen. Som i alla relationer. Man är ju ny för varann.” När det släpper blir det mer lustfyllt och avslappnat, och hon upplever att hennes sinne byter fokus: från ”höger-vänster-höger” till att de öppnar upp mer för musiken

och varandra. Det blir en innerligare och mer personlig dans, menar A. Genom detta relationella utbyte mellan intressenterna sker en omförhandling av värderingen av deras dansande. I den här situationen bedömer de kommunikationen som viktigare än ett fokus på att göra rätt. A menar att det gemensamma språket inte bara handlar om att få gemensamma referenser för hur de kommunicerar, eller hur de dansar tillsammans till en viss typ av musik. Det handlar också om att de upptäcker vad de tycker om att göra tillsammans och vad de gör bra ihop. ”Så är det ju i alla relationer, jag gör inte samma saker med alla människor.”

Liksom tidigare nämnt, uttrycker A att hon först går in i D:s dans, öppnar sig för honom oförbehållet, för att sedan gå tillbaka in i sin egen dans – och att det först är då som hon verkligen kan möta honom. Likadant gör hon när hon börjar tänka för mycket analytiskt, eller om hon tappar kontakten med D, då söker hon fokus på nytt genom att först gå in i sig själv.

... jag snurrade till det och kom i otakt, och då vill jag blunda, jag vill landa och känna: var är vi nu, och då är det med kroppen jag känner. Då handlar det om ... då känner jag med magen, som att det är väldigt mycket i sätet eller bäckenet ... och när jag blundar då försöker jag släppa allt och bara lyssna med kroppen. Jag måste landa i min egen dans för att kunna kommunicera med en annan dansare.

A tycker att den här typen av kontakt är viktig. Hon är inte så intresserad av om hon ”ska gå med höger eller vänster fot”, utan menar att om de dansar bra tillsammans så ordnar sig sådant.

Ytterligare ett exempel på hur intressenternas positioner och val förhandlas i arkivet är rollen de väljer att ha – eller tilldelas – i dansparet. Detta är val som har avgörande påverkan på vad som uppstår eller vad dansarna upplever i mötet med danspartnern. Dansare A och B har hela tiden följjarrollen. A uttrycker att det är bekvämt, att hon lättare kan koncentrera sig på att lära och inspireras av D i den rollen. A uppskattar att han är tydlig, att han för på ett tydligt sätt, men utan att vara styrande. Han inbjuder till något, ger en impuls, och sedan känner hon att hon har utrymme att svara an på den. Hon upplever ofta att han ger respons på det hon gör och märker att hans dans förändras under tiden de dansar.

B menar att hon har följjarrollen för att hon upplever att E verkar vara inställd på att vara den som för. Hon menar också att detta är skönt i den här situationen, eftersom hon då kan fokusera på att ta intryck av honom. ”För att det lätt kan bli något mentalt funderande runt det där med om man ska byta roller.”

C följer ganska mycket, men är den enda som då och då byter roll med sin danspartner. I mötet med F har hon ett stort fokus på hur hon själv svarar an på eller inspireras av hans

impulser, samt hur han i sin tur svarar an på det hon gör. Hon ser, liksom dansare A gör, hur mycket hon själv är med och påverkar mötet med F och hans dans.

Det är inte bara när dansarna möts i samma tid som det uppstår en upplevelse av ömsesidighet. Både A och C blir berörda av tanken på att dansarna de möter i arkivmaterialet upplevt liknande saker som de själva gör, och slås av insikten att de är en del av en kontext som är mycket större än bara deras samtida, den de vanligtvis möter när de dansar. A blir berörd när två dansare i en av filmerna kommer av sig och börjar skratta. Då känner hon igen sig: samma sak hände i hennes möte med sin utvalda danspartner och hon känner en koppling över tid. ”Jag blir glad och varm. Det känns himla fint att också vara en sådan som dansar. Att jag också är en del av detta.” Hon uttrycker också att det känns speciellt att vara en del av historien. ”De genomförde en akt som jag också genomför.” Hon tycker att det ger en tyngd åt hennes eget dansande att hon känner igen sig i arkivmaterialet. A har också personliga kopplingar till två av filmerna. ”Att de är från Grangärde, där min svärmor ... och morfar och Medelpad ... den typen av grejer förstärker också.” Både rörelser och relationer aktiveras och utvecklas över tid och rum.

Ingen av dansarna använder sig speciellt mycket av arkivarien, det vill säga mig. Jag finns tillgänglig i bakgrunden som eventuell samtalspartner eller för att kunna svara på frågor, med kunskap om både arkivet och dansgenren. Den tidigare synen på arkivarien som en diskret och neutral assistent till forskaren har i dag förändrats. I stället betraktas arkivarien som en aktiv medskapare och deltagare i arkivaliens proveniens, och därmed en intressent i förhållande till arkivaliens förvaring och användning (Caswell 2016, s. 6). Arkivteoretikern Leisa Gibbons (2015) ser arkivariens arbete som *curating* när det handlar om aktivering av arkivalier inom kultur och kulturarv. Caswell och Cifor hävdar att arkivarien har ett affektivt ansvar gentemot de olika intressenterna i arkivet som ingår i en ”väv av relationer”, och de menar att detta ansvar bör präglas av radikal empati. (Caswell & Cifor 2016, ss. 24–25). I den här undersökningen kan jag på så sätt betraktas som intressent och curator i situationen, eftersom det är jag som har initierat och iscensatt det hela, samt valt ut arkivmaterialet de möter. Jag är också den som efteråt bearbetar och analyserar dansarnas möte med arkivet, vilket gör mig högst delaktig som medskapare av arkivens och arkivaliernas proveniens och representation. Genom hela arbetet har jag ur detta arkivteoretiska perspektiv reflekterat över min position. Det har varit min intention att ta mitt affektiva ansvar – både i relationerna med dansarna jag har intervjuat och deras danspartner, liksom i mina relationer med dansarna i arkivmaterialet – samt att förhålla mig till dem alla med radikal empati.

## ETT KONTINUUM I ARKIVET

I det följande kommer jag att analysera skillnaderna mellan dansarnas möte med arkivmaterial och mötet med danspartnern, först utifrån dansarnas upplevelse av dessa och sedan vad gäller tillgänglighet till olika typer av arkiv. Utgångspunkten för den här uppsatsen är att i enlighet med det expanderade arkivbegreppet betrakta traditionsbäraren som ett arkiv, i form av en levande människa som i sin kropp och i sitt dansande bär på kunskap, minnen och erfarenheter av dans. Denna typ av kroppsliga kunskap kan aktiveras, traderas och omförhandlas till exempel genom att dansa (McKemmish 2017, s. 126). Därför analyseras dansarnas möte med danspartnern parallellt med deras möte med arkivmaterial, utifrån samma arkivteoretiska förståelse och begrepp. Faulkheads syn på detta är att dessa olika former av arkiv inte bör ses som en dikotomi, utan som ett kontinuum: "A critical finding of my PhD thesis research was that oral and written records should not exist as a dichotomy, but as a continuum, as knowledge moves fluidly between the two forms, interacting, complementing and completing narratives" (Faulkhead 2010, s. 66).

De tre dansarna uttrycker alla att det är en fördel att få dansa med en levande människa. "Man möter en annan person, man lär känna varandra, man kan prata. Men det starkaste är ändå att man får känna hur det känns", menar C. Det här är en uppdelning och värdering som till synes är självklar, men vad sker om detta självklara synliggörs så att det kan analyseras? Som framkommit i min undersökning förekom det intressanta möten när arkivmaterialet aktiverades på olika sätt. Särskilt relevant är upptäckten att dansarna delvis har kroppsliga och sinnliga upplevelser som liknade sådana de har när de dansar med en levande människa. Dessa kroppsliga och sinnliga upplevelser blev särskilt framträdande när intressenter (som dansare representerade i filmer, fotografier eller texter) i arkivmaterialet fick uppmärksamhet, svarade an på aktiveringen och infogades i danssituationer. Intressenterna kom att delta i situationerna som aktiva agenter; de försvarades, och de väckte känslor, frågor och minnen.

### Värdehierarkier i rörelse

Arkivvetenskapliga forskare, som Faulkhead, har pekat på att det alltid finns ett glapp mellan händelser och arkiv. Det kan uttryckas som att alla typer av arkivalier – inklusive kroppar – har begränsningar. Det finns ingen arkivalie som säger allt, liksom att kunskap aldrig är "point-of-viewless". (Faulkhead 2010, ss. 67, 78). Dansare A visar en medvetenhet om detta: "Ett arkiv är ett urval, det speglar den tid som det är skapat i." Att interagera med olika typer av arkivalier eller arkiv ger med andra ord olika upplevelse och olika typer av kunskap.

Dansare A uppmärksammar att texterna hon tar del av i arkivet inte alltid nödvändigtvis säger det som hon tänker sig är sanningen. Hon noterar att det i många fall är upptecknarens förståelse av det som sker, inte dansarnas egen. Detta är ett exempel på behovet av pluraliserad proveniens, att det hade varit värdefullt att även få höra dansarnas egna röster för att även få ett inifrånperspektiv på det som upptecknaren beskrivit utifrån. Dansare B menar att det är värdefullt att man kan få tala med sin danspartner och ställa frågor. Men hon påpekar samtidigt, liksom A anser om texterna, att det inte är säkert att det förebilden säger stämmer överens med dansarens uppfattning om verkligheten. ”Om det är någon som säger vad den gör, så kanske inte det stämmer. Men det kan vara intressant att höra hur den tänker.” Radikal empati är i spel när dansaren å ena sidan öppnar sig för materialet eller danspartnern, å andra sidan inte håller med om allt. Det kan uppstå frågor, osäkerhet eller irritation när intressenterna förhandlar om olika uppfattningar, i det här fallet när förebilden säger något som dansaren inte anser stämma.

Ändå menar B att det är värdefullt att höra vad förebilden själv säger, liksom A anser att det finns ett värde i att ta del av texterna, även om hon menar att de inte alltid stämmer. Glappet mellan utförande och utsaga kan eventuellt berätta något ytterligare om personen i fråga, något om dennas position som intressent i relation till utförandet, danstraditionen eller till andra intressenter, i det här fallet dansare B. Den här typen av situation hamnar inte så långt ifrån de frågor, den osäkerhet och det dynamiska utbyte som skedde i mötet med de olika arkivmaterialen. Min undersökning har kunnat visa att när arkivalierna tillmäts agens kan olika intressenter tydligare förstå och använda sig av potentialen i det aktiva, medvetna, kroppsliga och känsliga mötet med arkivet. Friktioner som uppstår mellan olika uppfattningar gör att etablerade förståelser och perspektiv sätts i rörelse, vilket öppnar för förändring.

C lyfter fram hur det att befinna sig ensam med ett arkivmaterial skiljer sig från mötet med en närvarande människa:

Att titta på film ... jag relaterar till väldigt mycket av det rent fysiskt men att jag märker också att det blir mer mentalt, att jag föreställer mig just bilder och upplevelser. Man hinner reflektera ... men i en dans går ju väldigt mycket uppmärksamhet till att vara här och nu, och att vara i något icke-verbalt och icke-intellektuellt liksom, och att vara i kroppen.

Detta är en skillnad som uppenbarligen ger olika förutsättningar i de olika situationerna. Samtidigt uttrycker dansarna en hel del som kan tolkas som distinkt fysisk närvaro när de genomförde mötet med arkivmaterial. De nämner stämningar, känslor och detaljer som de

valde att prova kroppsligen, och de försvarar människorna i bilderna och texterna. De påpekar också flera gånger hur de ”kopplar bort huvudet” och upplever i kroppen.

Fördelen med arkivmaterial såsom text, film eller fotografier är att man kan titta länge, spola tillbaka filmen och titta många gånger, menar B. ”Och att gå in och försöka härma någon, att vara en annan. Hur skulle det kännas att vara den kroppen? Så tänker jag nästan aldrig tänker om jag dansar *med* någon, då är jag så upptagen av att vara mig själv.” Detta har också en relationell dimension, som uttrycks i B:s observation, nämligen att kunskapen hos den andra dansaren – som frusits i arkivmaterialet – kan ges tid, och fördjupat intresse.

För att summera: Det verkar finnas en implicit hierarki där dansarna tar för givet att de ska värdera det kroppsliga mötet högre än mötet med arkivmaterialet, när min undersökning visar att det i själva verket rör sig om olika möten som enligt dansarna verkar komplettera varandra. Aktiveringen, sett ur ljuset av pluraliserande arkivteori, kan på så vis utmana Nilssons och Kviftes värdehierarkier i folkdansarkivet. Båda två gör en tydlig uppvärdering av den fysiska dansen, händelsen, medan de nekar arkivmaterialet och de intressenter som är representerade där agens. Den här undersökningen omförhandlar det synsättet.

Ovanstående argumentation om vikten av att tillmäta arkivmaterial agens – kanske rentav förmågan att dansa – förstärks genom A:s observationer om mötet med arkivmaterial kontra danspartner. Liksom dansare B lyfter hon fram tiden som en fördel med att vara ensam med arkivmaterial, samt resonerar kring hur hon tar till sig kunskapen:

När man sitter med arkivmaterial så finns det ett lugn i att jag kan låta det ta hur lång tid som helst att förstå detta. Jag tröttnar inte ut någon ... med att vilja titta på något eller prova något tusen gånger. Jag kan låta det gå via hjärnan, ner i kroppen och upp igen. Och på det sättet blir det en process som jag styr helt själv. Men om jag lär mig i ett möte med en dansare så får jag ju det i kroppen innan jag har förstått det i hjärnan och det är väldigt... om det är en bra situation så är det ett väldigt häftigt sätt att lära sig. Men det finns en stress i att om det finns en människa som lär mig så måste jag snappa upp, jag måste prestera. Och det är ju något jag har svårt för, att ojoj nu blir jag besvärlig, för nu lär jag mig inte tillräckligt fort.

Faulkhead påpekar att mötet med arkivmaterial är ett mer individuellt förfarande än mötet med traditionsbärare (Faulkhead 2010, s. 66). Dansare A menar att hon själv kan styra processen när hon umgås med filmerna eller texterna. Samtidigt är detta, som jag har visat, en dialogisk process där det sker ett samspel och utbyte mellan dansare och arkivmaterial i form av radikal empati, både intellektuellt och genom kroppen.

Alla tre dansarna nämner en frustration som uppstår i utbytet med arkivmaterialet: Att titta på fotografier eller film kan få dansarna att vilja få vara nära och på riktigt hålla i

människorna från det förflutna. C menar att det händer samma sak i hennes kropp när hon tittar på film som när hon dansar med någon och har följjarrollen. ”Men att förstå på riktigt ... man kan fantisera ganska långt, men i slutändan betyder det mycket att verkligen få känna den personen på riktigt.” Kan man trots det C säger ändå tänka sig att fantasierna är verkliga? De bottenar i dansarnas tidigare danserfarenheter och resulterar i väsentliga insikter som leder dem vidare och ställer nya frågor. Som Gilliland och Caswell uttrycker det kan fantasier i relation till brister ha en medskapande kapacitet i arkivet (Gilliland & Caswell 2016, s. 73).

Intervjuerna visar att C får mycket inspiration av att titta på dans, inte bara i arkivet. När hon är ute och dansar sitter hon gärna vid sidan av dansgolvet och observerar och bara ”tar in” andra som dansar, särskilt om hon själv är trött i kroppen. Det är ett slags dansupplevelse för henne, och dessutom ytterligare ett sätt att lära av levande människor, utöver det att dansa tillsammans med någon. Hon känner sig på vissa sätt friare då. När hon själv dansar är hon präglad av sin egen kropp och sitt eget invanda sätt att dansa, men när hon tittar på dans är hon friare att i sina föreställningar dansa precis hur hon vill, att bemästra kvaliteter eller uttryck hon ännu inte får till fysiskt. Här möts det engagerade tittandet och utbytet med arkivmaterial med den fysiska danshändelsen. Hon dansar på avstånd, i stillhet, i fokuserad vila. Genom kinestetisk empati öppnar hon sig för att låta de danskropparna hon betraktar göra spår i hennes egen kropp och påverka hennes dansande i framtiden.

### Tillgänglighet och tid i arkivets kontinuum

Faulkhead jämför tillgängligheten till olika typer av arkiv: å ena sidan arkiv som finns i arkivinstitutioner, å andra sidan arkiv i form av levande människor som förmedlar sin kunskap genom muntlig tradering. Hon menar att typiskt för muntlig tradition – i vilken hon inkluderar kroppslig kunskap – är att det krävs tid, relationer och ömsesidig respekt att få tillgång till kunskapen, jämfört med inom en skriftlig kunskapstradition där sökandet efter kunskap i arkiven är ett betydligt mer individuellt förfarande (Faulkhead 2010, ss. 65–72).

Processen att få tillgång till kunskap som är lagrad i människans minne eller kropp, eller inom ett kollektiv, kan således förstås som ett relationsbyggande. Vid tradering mellan människor är det traditionsbäraren själv som äger sin kunskap och som styr vem som får ta del av denna. Denna typ av kunskap kan därför verka mer svårtillgänglig än arkivalier i arkivinstitutioner som bygger på det som Faulkhead kallar textbaserad kunskap (Faulkhead 2010, ss. 65–74). För folkdansaren är det i dag visserligen vanligt att lära sig dansa av en lärare på en kurs eller utbildning, men lika ofta handlar det om att lära eller ta till sig något av en danspartner direkt på det sociala dansgolvet. Detta kräver särskilda omständigheter såsom

tid, danstillställningar och tillgång till den danspartner man önskar dansa med. Men Faulkhead påpekar att även arkivalier inom arkivinstitutioner kan vara svårtillgängliga. Det handlar om att förstå till vilken institution man ska vända sig och att ha möjlighet att resa dit, liksom om att utveckla en kunskap om hur man söker efter arkivalier och hur dessa sedan kan förstås. Det finns också arkivalier som av olika orsaker inte är tillgängliga för alla, till exempel de som är belagda med sekretess (Faulkhead 2010, ss. 65–74). Ett kulturarvsarkiv som Svenskt visarkiv, som dansarna i den här undersökningen möter, är dock inte den typ av byråkratiskt arkiv som Faulkhead i första hand syftar på. Visarkivets danssamlingar innehåller inte bara textdokument, utan även andra medier såsom fotografier, filmer och inspelade intervjuer. Denna typ av folkdansarkiv är på så sätt redan expanderat och rörligt genom sitt material. Men det som är relevant vad gäller Faulkheads resonemang kring tillgänglighet är faktumet att det rör sig om en statlig arkivinstitution med reglerade öppettider, det finns på en viss ort och bara en del av materialet är digitaliserat och fritt att streama eller skicka till den arkivbesökare som bor långt bort.

I den här undersökningen har dansarna fått ta del av olika typer av arkiv, både via material som text, film och fotografi och via en levande människa. Tillgängligheten till arkivmaterialet har inte varit en fråga för dem, eftersom det valts ut och plockats fram åt dem. Men vad gäller tillgängligheten till deras respektive traditionsbärare var det inte självklart att den de önskade få dansa med skulle ha tid eller lust att vara med. Dansare A och C valde var sin danspartner de kände väl och hade dansat med mycket tidigare, medan dansare B passade på att använda sig av tillfället den här undersökningen gav. Hon bad mig som initiativtagare och ägare av projektet att kontakta en dansare hon länge tänkt att hon velat dansa med, men som hon inte kände så väl. På så sätt gav undersökningen henne tillgänglighet till ett möte med denna dansare, som kanske annars inte ägt rum.

Genom hela undersökningen har dansarna gång på gång och på flera olika sätt uttryckt ett behov av tid. Det handlar om tid att landa med sin danspartner, tid att etablera ett gemensamt språk i dansandet, tid att slappna av så att sinnet kan byta fokus – liksom om tid att verkligen förstå vad det är man ser i materialet, tid att spola tillbaka en film för att titta på samma filmklipp om och om igen. Det handlar också om behovet av tid för att låta både kropp och intellekt ta in kunskap, tid för förhandling, och tid för att öppna sig för den andre genom radikal och kinestetisk empati. Jag är enig med Faulkhead (2010) om att muntlig och kroppslig trading kräver tid, men undersökningen visar att trading genom sätten dansarna interagerar med text, film och fotografier också tar tid. Däremot finns det en annan tidsfaktor som är en reell skillnad mellan de olika tradingssituationerna: Faulkhead påpekar att



tidsramen för att ta del av muntliga – i det här fallet kroppsliga – arkiv avgörs av den som bär på kunskapen, medan tidsramen vid mötet med arkivmaterial i större grad kan styras av den som söker kunskapen (Faulkhead 2010, s. 66). I de tre dansarnas fall innebär detta att de själva kan välja om de vill komma tillbaka till arkivet och möta samma arkivmaterial, och deras tid i arkivet begränsas bara av institutionens öppettider. Men ytterligare tid med deras danspartner beror på om denna har viljan och tiden att mötas på ett dansgolv i en liknande situation igen.

Både möten med dokument som text, film eller fotografier och kroppsliga möten innebär en omvandlande och nyskapande process; ett transformativt görande. Jämförelserna mellan dansarnas möte med arkivmaterial och den levande kroppen som arkiv visar att det självklart finns skillnader men också väsentliga likheter. Dessa likheter handlar till exempel om att båda parter i mötet har agens och att dansarna får liknande affektiva upplevelser oavsett form av arkiv, samt att det sker förhandlingar, uppstår relationer och friktioner. Jag anser inte att ett utbyte med arkivmaterial skulle kunna ersätta ett möte med en levande dansare, utan att det snarare handlar om att dansarna får kompletterande kunskap och erfarenheter genom de sätt de interagerar med de olika arkiven. Oavsett var i detta kontinuum mellan arkivmaterial och den levande kroppen dansarna rör sig, så visar undersökningen att kunskapen befinner sig i rörelse och förändras i och med att nya kroppsliga arkiv skapas.

## SAMMANFATTANDE DISKUSSION

I den här uppsatsen har jag undersökt traderingssituationer inom folkdans för att söka teoretisk förståelse för det som sker i processerna då danskunskap överförs, både i dansarens möte med en levande danspartner och i möte med dansare i olika typer av arkivmaterial. Syftet med uppsatsen är att undersöka tradering som en kritisk arkivpraktik inom folkdans och på så vis bidra till teoretisk omförhandling och uppdatering av traditionsbärbegreppet. Frågorna jag har velat besvara är: Vad *görs* i traderingssituationer där olika folkdansarkroppar förstådda som arkiv – dels levande dansare i olika roller och dels kroppar i text och bild – möts över tid och rum? På vilka sätt kan situationerna förstås teoretiskt och på så vis bidra till en ny, arkivorienterad teoretisk förståelse av tradering och traditionsbärande inom folkdans? Jag har sökt svar på dessa frågor genom att iscensätta situationer där tre dansare vid ett tillfälle fått interagera med arkivmaterial jag valt ut åt dem, och vid ett annat tillfälle fått möta en danspartner de själva valt. Utgångspunkten har varit att betrakta traditionsbärande som en komplex och dynamisk arkivpraktik, i enlighet med det expanderade och pluraliserande arkivbegreppet som främjar ett mångfaldigande av kontexter och perspektiv.

### Resultat

Folkdans traderas inte endast då dansaren medvetet letar upp kunskap och aktivt låter sig påverkas, genom sökningar i arkiv och genom att dansa med en danspartner. Jag menar att tradering pågår både medvetet och omedvetet så snart dansaren befinner sig i arkiv- och dansmiljöer eller på andra sätt ser eller hör talas om dans, och självklart även på danskurser och utbildningar. Men i den här uppsatsen är det de medvetna tillfällena i möten med arkivmaterial och med nu levande dansare, då dansarna har en tydlig intention att lära och inspireras, som undersöks.

Både arkivmaterial och den levande dansaren, ibland i rollen som en förebild, spelar en stor roll inom folkdansens tradering. Därifrån hämtar folkdansaren kunskap, material, teknik, uttryck och inspiration för sitt dansande. Detta förmedlas från kropp till kropp via olika sinnen, och folkdansaren övar upp en skicklighet i att härma och förstå rörelsekvaliteter och dansformer, liksom relationen mellan form och improvisation.

Folkdans och arkivets roll inom folkdans har i Sverige främst undersökts inom etnologi. Att i stället analysera folkdansarkivet ur ett arkivteoretiskt perspektiv är nytt, liksom det är att undersöka arkivet med fokus på dansarens upplevelser och perspektiv i mötet med det. Att benämna och teoretisera denna situation är också att uppmärksamma ett inlärningssätt som är

vanligt och relevant för folkdansaren, men som inom danspedagogisk forskning är mindre artikulerat än workshop- eller lektionssituationen.

Undersökningen visar hur både dansare och arkivalier är intressenter och agenter som tillsammans skapar de dynamiska och komplexa möten som äger rum i arkivet och i danssituationerna. Det framgår hur ett arkivteoretiskt förankrat uppmärksammande av affektiva relationer synliggör arkivanvändarens delaktighet i skapandet av mötet med arkiv. Både i mötet med arkivmaterial och med danspartnern öppnade sig dansarna medvetet för affektiv och kinestetisk påverkan och ömsesidigt utbyte, och i dessa dynamiska och komplexa situationer möttes och förhandlades lager av kunskap. Mötena präglades av radikal empati, det vill säga att dansarna inte öppnade sig för intryck oförbehållet, utan förhöll sig i relation till de andra dansarna och stannade kvar i mötena även när friktion uppstod. När även arkivmaterialen tillmäts agens kan olika intressenter tydligare förstå och använda sig av potentialen i det aktiva, medvetna, kroppsliga och känsliga mötet med materialet.

De arkivteoretiska nyckelbegreppen värdering och representation väcker frågor om vem som får finnas i arkivet och om hur dansarna representeras och värderas i arkivmaterialet. Friktionerna som blottades eller skapades genom dansarnas reaktioner på uttalade och outtalade hierarkier och maktförhållanden i arkivet öppnar för omvärdering av tidigare generationers dansare och deras kroppar. Ett flertal exempel från workshopparna visade hur dansarnas känslomässiga och kroppsliga engagemang kan tydliggöra vad som finns och inte finns i arkivet, samt berätta något om framtida behov av representation i folkdansarkivet.

I dansarnas möte med arkivmaterialet och danspartnern skedde ständiga förhandlingar mellan ett statiskt och ett pluraliserande förhållningssätt till tradition – eller mellan 'fixering' av tradition i dansaren som arkiv och arkivet som 'alltid i tillblivelse'. Att tradering är en process som handlar om att skapa mening, visade sig i dansarnas tydliga val i mötena med arkivmaterialet och danspartnern. Ingen av dem försökte härma förebilden exakt, utan de lät utbytet styras av egna preferenser och tidigare erfarenheter. De möttes som två traditionsbärare – eller som två arkiv. Dansarna valde mer eller mindre medvetet att förhålla sig jämbördigt till sina danspartner i stället för att upphöja dem till mästare, trots att de valt ut dem som förebilder att lära och inspireras av. De fokuserade i stället på ömsesidighet och kommunikation. Det uppstod även känslor av ömsesidighet med personerna i texterna och filmerna. När dansarna satte arkivmaterial i rörelse skapades relationer mellan kroppar i en större kontext som inte är begränsad av tid och rum.

Med utgångspunkt i Faulkheads tanke att utbyte med olika former av arkiv inte bör ses som en dikotomi, utan som ett kontinuum (Faulkhead 2010) vill jag lyfta fram fördelarna med att

teoretiskt förstå trading i det expanderande folkdansarkivet som en dynamisk arkivpraktik med kritisk potential. Undersökningen visar genom ett flertal empiriska exempel att det utöver självklara skillnader mellan arkivmaterial och den levande kroppen som arkiv, också finns betydande likheter. I båda situationerna fick dansarna liknande affektiva och kinestetiska upplevelser, det skedde förhandlingar, uppstod friktioner och transformativa relationer. Medan dansarna själva uttryckte att de olika typerna av möten kompletterade varandra, visade min analys hur en uppdaterad teoretisk förståelse av tradingssituationen som ett kontinuum kan avslöja och utmana värdehierarkier.

Som nämnts i inledningen är jag medveten om att ett annat urval av informanter för den här undersökningen i alla fall delvis hade medfört ett annat resultat. De tre dansarna kommer ur samma folkdanskontext, och det hade troligen gett en mer komplex bild att ha haft större bredd av dansare. Men jag har funnit empirin relevant och fullt tillräcklig för en arkivteoretisk analys av de processer som sker i tradingssituationerna och för att öppna upp för en diskussion om traditionsbärandet som en kritisk arkivpraktik. Att använda mig av en fenomenologisk intervjumetod visade sig vara fruktbart för att skapa empiri som kunde svara på mina frågor. Som van Manen uttrycker det så handlar en fenomenologisk undersökning inte främst om intresset för särskilda personers erfarenheter – i det här fallet de tre dansarnas – utan om att samla exempel på *möjliga mänskliga erfarenheter* (van Manen 2014, s. 313). Här har empirin bearbetats ur ett kritiskt arkivperspektiv och belyser möjliga erfarenheter i mötet med folkdansarkivet.

#### Kunskapsbidrag i relation till ämnesområdet

Både inom performanceteori och arkivvetenskap finns i dag ett expanderat arkivbegrepp som rymmer förståelsen av kroppen som arkiv. När denna tanke praktiseras och teoretiseras inom samtida dans, används främst arkivteorier ur performanceteori och filosofi. I den här undersökningen har jag i stället valt att använda mig av teoretiker inom arkivvetenskap. I en svensk kontext är detta ett nydanande grepp för att undersöka tradingssituationer typiska för folkdanspraktiken. Kritisk arkivteori är ett verkningsfullt redskap för att vidga förståelsen av hur kunskap kan bäras i kropp och minne, att analysera komplexa samspel mellan dansande kroppar i tradingssituationer, att synliggöra hierarkier och att uppvärdera det marginaliserade i arkivet, samt för att teoretisera det vardagliga görandet. Men jag menar liksom Caswell (2016) att båda fälten skulle utvecklas genom att mötas över områdesgränserna. Arkivvetenskapens terminologi ligger nära arkivpraktiken, medan arkivdiskussionen inom performanceteori rör sig närmare dans- eller performancepraktiken.

Min förhoppning är att den här undersökningen ska bidra med kunskap och inspiration som leder till utveckling och nyansering av metoder för danspedagoger och arkivarier att handleda studenter eller arkivbesökare i möten med arkiv. Jag hoppas också att folkdansaren själv ska bli inspirerad till att utveckla sitt interagerande med arkiv. Vidare önskar jag inspirera till en fortsatt teoretisk diskussion om folkdansarkivets ontologi och användning.

Jag har valt att ta upp traditionsbärbegreppet i den här uppsatsen eftersom jag anser att det är användbart inom folkdanspraktiken. Begreppet lyfter upp traditionens roll inom utövandet, och tydliggör att det handlar om en förvärvat, kollektiv kunskap. Om än bara underförstått, så säger begreppet även att denna kunskap har förvärvats genom trading, vilket pekar på processer av förändring och omskapande på grund av personliga referenser och skiftande kontexter. Jag anser att en uppdatering av traditionsbärbegreppet är relevant eftersom den tidigare vetenskapliga förståelsen av begreppet varken korrelerar med ett mer uppdaterat traditionsbegrepp, eller med ett nutida vardagligt användande av begreppet så som det till exempel presenteras i *Spelmanspodden* (2018). Genom att i den här undersökningen förhålla mig till traditionsbärbegreppet utifrån en expanderad och pluraliserande arkivförståelse vill jag öppna för en mer dynamisk definition av traditionsbärande. Det som arkivteorin kan erbjuda begreppet är till exempel förståelsen av kroppen som arkiv, traditionsbäraren som intressent i samspel med andra intressenter, samt diskussioner kring agens, hierarkier och värdering. Utifrån teorier om arkivets agens samt synsättet att det är i ständig tillblivelse, väljer jag att skifta fokus från vad traditionsbäraren *är* till vad den *gör*, och i fortsättningen i stället diskutera *traditionsbärandet*. Det medför en syn på traditionsbärande som relationell *situation*, och gör upp med hierarkin mästare–lärling och fastlåsende upphöjningar av experter. Dock utan att bortse från att det finns en explicit skicklighet och expertkunskap hos vissa personer. Jag vill verka för ett dynamiskt traditionsbärbegrepp där både precision och tradition finns med, liksom det fria kreativa kritiska görandet.

Vad gäller framtida forskning önskar jag en förnyad teoretisk diskussion om traditionsbärare eller traditionsbärande. Det skulle vara intressant att få ta del av en sådan även utifrån etnologiska eller musikvetenskapliga perspektiv. Vad gäller forskning inom arkivpraktiker skulle man kunna utforska möjligheter för hur dansdokument kan skapas utifrån en pluraliserande och expanderad arkivförståelse. Till exempel genom att undersöka hur man i större grad skulle kunna arbeta med delaktighet i skapandet av arkivalier, liksom proveniens och arkivrepresentation. Det skulle också vara intressant att undersöka vad som

sker *efter* dansarens möte med arkiv. Hur påverkas dansaren, vad görs med den förvärvade kunskapen, vilka spår sätter mötet i dansaren i ett längre perspektiv?

## REFERENSER

### Otryckta källor

*Spelmanspodden* (2018). #8 Om traditionsbärare [podcast], 4 april.

<https://folkmusikenshus.se/spelmanspodden/> [2020-08-10]

Svenskt visarkiv Henry Sjöbergs arkiv 2A\_1\_1. Dokumentation av slängpolska i Sörmland på 1953–1962.

Svenskt visarkiv SVA\_Afd\_M1. Anteckningar hörande till filmen Dokumentation Medelpad och Ångermanland.

Svenskt visarkiv SVA\_Sfd\_1A.2. Protokoll Henry Sjöberg.

Svenskt visarkiv SVAAFDV0001. Grangärde 1926, ur Ernst Kleins filmer från Nordiska museet

Svenskt visarkiv SVAAFDV0166. Snoapolkett ur filmen Dokumentation Ångermanland 1978.

Svenskt visarkiv SVAAFDV0189\_1. Dokumentation från Tuna hembygdsgård, Medelpad 1947.

Svenskt visarkiv SVAAFDV0189\_2. Dokumentation Medelpad och Ångermanland 1958.

### Tryckta källor

Andersson, G. (2007). Insamling och utgivning av danser i Sverige. I Biskop, G. & Bakka, E. (red.) *Norden i dans: folk, fag, forskning*. Oslo: Novus.

Bakka, E. & Karoblis, G. (2010). Writing ‘a dance’: Epistemology for dance research. *Yearbook for Traditional Music*, 42, ss. 167–193.

Bleeker, M. (red.) (2017). *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Borggreen, G. & Gade, R. (red.) (2013). *Performing Archives – Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.

Caswell, M. (2016). “The Archive” is Not an Archives: Acknowledging the Intellectual Contributions of Archival Studies. *Reconstruction*, 16:1, ss. 1–21.

Caswell, M. och Cifor, M. (2016). From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives. *Archivaria*, 81, ss. 23–43.

Cifor, M. (2016). Affecting relations: introducing affect theory to archival discourse. *Archival Science*, 16:1, ss. 7–13.

Cook, T. (2001). Fashionable Nonsense of Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives. *Archivaria*, 51, ss. 14–35.

Faulkhead, S. (2010). Connecting through records: Narratives of Koorie Victoria. *Archives and Manuscripts*, 37:2, ss. 61–89.

Foellmer, S. (2020). The Archival Turn in Dance/Studies: Reflections on (Corporeal) Archives and Documents. I David, A. R. & Whatley, S. (red.) *Dance fields: staking a claim for dance studies in the twenty-first century*. Binsted, Hampshire: Dance Books.

Gibbons, L. (2015). *Culture in the continuum: YouTube, small stories and memory-making*. Diss. Monash University.

Gilliland, A. J. (2017). Archival and Recordkeeping Traditions in the Multiverse and Their Importance for Researching Situations and Situating Research. I Gilliland, A. J. et. al. (red.) *Research in the Archival Multiverse*. Monash University Publishing: Clayton Victoria, ss. 31–73.



Gilliland, A.J. (2015). Studying affect and its relationship to the agency of archivists since the Yugoslav Wars in R.J. I Cox, A. et. al. (red.) *Studies in archival education and research: selected papers from the 2014 AERI conference*. Litwin Press, Sacramento.

Gilliland, A. & Caswell, M. (2016). Records and their imaginaries: imagining the impossible, making possible the imagined. *Archival Science*, 16:1, ss. 53–75.

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

Gregg, M. & Seigworth, G. J. (red.) (2010). *The affect theory reader*. Durham [N.C.]: Duke University Press.

Hammergren, L. (2018). Embodied Spectatorship? Interpreting dance reviews around 1900. *Nordic Theatre Studies*, 29:1, 8–24. <https://doi.org/10.7146/nts.v29i1.103305>

Hammergren, L. (2017). Ett eget språk? Ur danspedagogens perspektiv. I Sandström, B. (red.) *Språket och dansen*. Stockholm: Carlssons, ss. 123–150.

Handler, R. & Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97:385, ss. 273–290.

Helmersson, L. (2006). *Föreställningar om tradition. En etnologisk analys av talet om folkdans och hur det skapar mening*. D-uppsats i etnologi, Umeå universitet.

Helmersson, L. (2005). ”Jaså min herre dansar dam idag!” *En etnologisk studie av folkdans och kön*. C-uppsats i etnologi, Mittuniversitet i Härnösand.

Ketelaar, E. (2017). Archival Turns and Returns. I Gilliland, A. J. et. al. (red.) *Research in the Archival Multiverse*. Monash University Publishing: Clayton Victoria, ss. 228–268.

Ketelaar, E. (2001). Tacit Narratives: The Meaning of Archives. *Archival Science*, 1:2.

Kvifte, T. (2014). Traditions, archives and change. I Fiskvik, A.M. & Stranden M. (red.) *(Re)Searching the Field: Festschrift in Honour of Egil Bakka*. Bergen: Fagbokforlaget.

de Laet, T. (2020). The Anarchive of Contemporary Dance: Toward a topographic understanding of choreography. I Thomas, Helen & Prickett, Stacey (red.) *The Routledge companion to dance studies*. New York: Routledge.

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

Lepecki, A. (2016). *Singularities: dance in the age of performance*. London: Routledge.

Löfblad, J. (2018). Bodily Archiving in 69 Positions. *Nordic Journal of Dance*, 9:1, ss. 4–13.

Löfblad, J. (2017). *Arkivet och dansen: Om sparande, överförande och återuppförande av dans*. Masteruppsats i dansvetenskap, Stockholms universitet.

van Manen, M. (1997). *Researching Lived Experience*. New York: The State University of New York Press.

van Manen, M. (2014). *Phenomenology of Practice*. Walnut Creek: Left Coast Press.

McDonald, B. (1997). Tradition as Personal Relationship. *The Journal of American Folklore*, 110:435, ss. 47-67.

McKemmish, S. (2017). Recordkeeping in the Continuum. I Gilliland, A. J. et. al. (red.) *Research in the Archival Multiverse*. Clayton Victoria: Monash University Publishing, ss. 122–160.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

Mæland, S. (2019). *Dansebygda Haltdalen – Knowledge-in-dancing in a Rural Community in Norway: Triangular interaction between dance, music and partnering*. Diss. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Nachbar, M. (2017). Tracing Sense/Reading Sensation. An Essay on Imprints and Other Matters. I Franko, M. (red.) *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press, ss. 19–31.

Nilsson, M. (1997). Den tidlösa traditionen. I Skarin Frykman B. & Brembeck, H. (red.) *Brottningar med begrepp*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.

Nilsson, M. (1998). *Dans – kontinuitet i förändring: en studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.

Nilsson, M. (2016). *Dokument dansar inte*. Stockholm: Svenskt visarkiv/Musikverket.  
[http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/MFSV\\_50\\_Dokument\\_dansar\\_inte.pdf](http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/MFSV_50_Dokument_dansar_inte.pdf)

Notér Hooshidar, A. (2014). *Dansundervisning som förkroppsligad multimodal praktik en studie om kommunikation och interaktion i dansundervisning*. Lic.-avh. Stockholm: Institutionen för pedagogik och didaktik.

Nylén, A.M. (1961). Tradition och nutid. *Fataburen: Nordiska museets och Skansens årsbok*. Stockholm: Nordiska museet.

Reynolds, D. & Reason, M. (red.) (2012). *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*. Bristol: Intellect.

Roos, C. (2017). Tanken i rörelsen – dansarens icke-verbala och verbala arbetsstrategier. I Sandström, B. (red.) *Språket och dansen*. Stockholm: Carlssons, ss. 151–194.

von Rosen, A. (2014a). Dansa med bilder. I Sjöberg, M. (red.) *Personligt talat*, Makadam, Göteborg 2014, ss. 176–193.

von Rosen, A. (2014b) Koreografi, komplexitet och kritisk rörlighet. *Arche*, ss. 46-47.

von Rosen, A. (2017a). Activating dance records: Conceptualizing research into the Swedish, Nordic and global archives pertaining to the Russian dancer Anna Robenne. *Nordic Theatre*

*Studies, special issue, Turning Points and Continuity: Reformulating questions to the archives*, 29:1, ss. 117–137. <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/103312/152355>

von Rosen, A. (2017b), “Dream no Small Dreams!” Impossible archival imaginaries in dance community archiving in a digital age. I Morris, G. & Nicholas, L. (red.) *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*, Routledge, ss. 148–159.

von Rosen, A. (2020). Bildaktivism i dansarkivet: betydelsen av Anna Wikströms Akademi för dans. *Nordic Journal of Dance*, 11:1, ss. 4-14.

[http://www.nordicjournalofdance.com/NordicJournal\\_11\\_1.pdf](http://www.nordicjournalofdance.com/NordicJournal_11_1.pdf)

von Rosen, A. (2019). Kroppsligt kunskapande i dansarkivet: sinnliga, scenografiska och transformativa forskningspraktiker. Special issue Bodily Learning, *På Spissen/Dance Articulated*. <http://ps.noda.no/index.php/ps/article/view/30>

Runnquist-Jakobson, G. (1927). *Tretton skånska danser*. Särtryck ur Skånska Folkminnesföreningens årsbok. Ystad: Centraltryckeriet.

von Sydow, C.W. (1932). Om traditionspridning. *Scandia*, 5, ss. 321–344.

Sæther, Eva (2003). *The oral university: attitudes to music teaching and learning in the Gambia*. Diss. Lund: Lunds universitet.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Ternhag, Gunnar (1992). *Hjort Anders Olsson: spelman, artist*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.

Velten Rothmund, I. (2019). *Å gjøre dansen til sin: Bachelorstudenters levde erfaringer i moderne- og samtidsdans*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-166483>