

KAPITEL 1

OM

FORSKNINGEN

För frågandet och seendet
finns inga färdiga metoder.¹¹

Ingela Josefson

Vissa saker blir aldrig tillgängliga genom språket. Vissa aspekter, händelser etc. kommer det konstnärliga utförandet alltid att uttrycka eller förmedla både tydligare och intressantare än den språkliga formuleringen.¹²

Jonna Hjertström Lappalainen

*[...] how impressionable and vulnerable
we are in the face of a story [...]*¹³

Chimamanda Ngozi Adichie

11 Josefson, 2012, s. 6.

12 Hjertström Lappalainen, 2014, s. 81.

13 Adichie, 2009.

Projektpresentation

Denna avhandling tar sin utgångspunkt i min yrkeserfarenhet som professionell operasångare och den problematik jag erfarit kring hur genus gestaltas inom opera idag; jag upplever att jag inte har tillgång till alla de konstnärliga val och de uttrycksregister jag skulle kunna ha, inte på grund av min rösts begränsningar, utan på grund av förväntningar om hur saker blir begripliga. Outtalade föreställningar om genus spelar en stor roll för hur jag har möjlighet att arbeta estetiskt och hur jag på scen blir positionerad som kvinna. Dessutom ser jag att sångare har många kompetenser som inte nyttjas under produktionsprocessen på en institutionsopera.

Forskningsprojektet består av fyra konstnärliga undersökningar som på olika sätt relaterar till genus och gestaltungsnormer på operascenen och till sångarens konstnärliga handlingsutrymme. I den första undersökningen, *Mönster och möjligheter*, arbetade jag med scener ur Mozarts och da Pontes opera *Figaros bröllop* för att bland annat utforska och identifiera genusmarkörer. I den andra undersökningen tog jag in min forskningsfråga i en extern operaproduktion, *Under en kvinnas hjärta*, som sattes upp av Norrbottensmusiken.¹⁴ Den tredje undersökningen, *Sångernas sång*, var ett konsertsamarbete med kyrkorna i Falkenberg och Årsta där Kjell Perders kammarstycke *Hög visa* framfördes tillsammans med ett nytt verk, *Stark som döden*, som tonsättaren Maria Löfberg och jag skrivit tillsammans.¹⁵ I den fjärde och sista undersökningen, *Interaktion och intimitet*, utforskades gestaltning av intimitet och ett vidgat konstnärligt handlingsutrymme med två kärleksscener ur operarepertoaren som forskningsmaterial. Den första och den sista undersökningen skedde inom högskolan och mynnade ut i två forskningsföreställningar.

Det övergripande syftet med avhandlingen är att ur en sångares perspektiv undersöka och problematisera hur genus och gestaltungsnormer reproduceras på operascenerna, att erbjuda verktyg och förslå förhållningssätt för att omvandla genusperspektiv och normkritik till en skapande konstnärlig praktik med möjlighet att göra medvetna och aktiva konstnärliga val och att söka efter sätt att vidga sångarens konstnärliga handlingsutrymme.

14 Sandström & Janzon, 2017.

15 Perder, 2011; och Löfberg & Dahlberg, 2018.

Arbetet utgår från en övergripande forskningsfråga:

- ◇ Hur kan genusperspektiv och normkritik användas för att utveckla operasångarens vokala och sceniska gestaltning och vidga hans konstnärliga handlingsutrymme?

Avsikten med avhandlingen är tudelad. Dels vill jag genom de fyra undersökningarna visa på alternativa vägar för operasångarens konstnärskap där sångaren tar ett större ansvar för den konstnärliga helheten. Dels är avsikten att erbjuda verktyg och förhållningssätt för att kunna skapa förskjutningar i gestaltningen av genus, som ger sångaren tillgång till en större bredd av uttryck. Jag kartlägger inte gestaltningsnormer, i stället försöker jag visa på sätt att arbeta konstnärligt. De exempel jag tar upp ska förstås som förslag på hur en kan tänka och göra. Det finns inte ett sätt som är "rätt sätt".

Genom att utforska sångarens konstnärliga handlingsutrymme vid olika faser i arbetsprocessen vill jag belysa de situationer där jag menar att en operaproduktion kan dra nytta av sångarens perspektiv och kompetens och vad dessa bidrag kan handla om. För den som ser operagörandet som ett nollsummespel kan förslaget att vidga sångarens konstnärliga handlingsutrymme uppfattas som ett hot, att någons plats minskar om sångarens ökar. Men jag tror inte att det stämmer. Jag tror att sångaren kan bidra med ett annat perspektiv som kan berika. Ett vidgat konstnärligt handlingsutrymme har också att göra med sångarens egen hållbarhet, om att få möjlighet att utvecklas konstnärligt. Att i stället för att vara någon annans redskap få bli ett kreativt subjekt i egen rätt.

Att skapa rum

Ur ett större perspektiv har min forskningsmetod bestått i att skapa rum för utforskande dit jag bjudit in andra praktiker. Jag har medvetet arbetat relationellt, knutit till mig människor som jag tror kan bidra till dessa rum. Utrymmet har jag skapat i dialog med de konstnärer jag involverat och med begrepp från genusforskning och normkritik. Jag har i dessa rum velat bygga en annan kultur än den jag är van vid från arbetet på operainstitutioner.

I stället för en hierarkisk (och ofta patriarkal) struktur har jag försökt skapa rum som bygger på tillit, öppenhet, lyssnande och ett kollektivt kunskapande där dialogen står i centrum. Där våra olikheter ses som en tillgång och där personliga erfarenheter utgör en del av forskningsmaterialet.

Medvetet har jag låtit mig påverkas av de personer jag bjudit in till dessa rum, av deras handlingar, ord och sinnesstämningar. I operakonstens professionella sammanhang är det enligt min erfarenhet ett ideal att skyla över känslor och sårbarhet. I mina undersökningar har jag i stigande grad i stället velat ge plats åt dessa aspekter. Jag har bland annat inspirerats av utgångspunkterna för forskningsprojektet *Engaging Vulnerability* i Uppsala som "documents and theorizes vulnerability as a productive position, condition, or state that *does something*".¹⁶ Även om det projektet drivs av akademiska forskare, och inte konstnärliga, delar jag deras utgångspunkt att mänsklig sårbarhet inte bör betraktas och hanteras som något som ska överkommas eller döljas. Att omfamna sårbarheter och välkomna känslor kan i själva verket ses som en förutsättning för att det ska bli möjligt att skapa kunskap. Det är känslor som kan öppna världen på nya sätt. "Känslan känns alltså i kroppen, men den visar sig i världen, närmare bestämt i det sätt som världen öppnas upp för människan genom känslan: som ett känslorum som därigenom också blir ett handlingsrum och ett tankerum. Känslorna fyller världen med betydelse", skriver filosofen Fredrik Svenaeus.¹⁷ Jag kommer att gå närmare in på känslornas och sårbarheternas betydelser för sångarens praktik längre fram i avhandlingen.

Att skapa rum inom en annan hierarkisk struktur, högskolan, är inte ett helt okomplicerat projekt. Liksom operabranschen har högskolan sin bakre region som präglas av hierarkier och patriarkala strukturer (jag återkommer till begreppen främre och bakre region på sidorna 6-7 i kapitel 3 "Under en kvinnas hjärta"). Det är inte heller alltid en vet var rummet behöver byggas. Innan jag blev antagen till Stockholms konstnärliga högskola provade jag att bygga upp ett rum som doktorand vid Musikhögskolan vid Luleå tekniska universitet (Musikhögskolan har sina lokaler i Piteå). Det är på många sätt ett fantastiskt ställe; utöver engagerade lärare finns där bland annat gott om övningsrum (något som kan vara

16 *Engaging Vulnerability*, 2022.

17 Svenaeus, 2009, s. 93.

en bristvara på andra musikhögskolor) och en konsertlokal med möjlighet att variera akustiken, för att bara nämna några av skolans resurser. I miljön på Musikhögskolan i Piteå ligger fokus framför allt på musik och jag insåg efter ett tag att jag behövde bygga mitt rum på ett ställe där det sceniska perspektivet i min forskning också fick plats. Därför avbröt jag mina forskarstudier i Piteå och flyttade 2019 över mitt projekt till Stockholms konstnärliga högskola, där jag kunde vidareutveckla projektet i en miljö bland andra operapraktiker och scenkonstnärer.

Skapandet – både operagörandet och skrivandet – är förutom idémässiga rum också beroende av faktiska, fysiska rum. Det behövs större rum med tillgång till ett piano där det gestaltande arbetet kan ske. Sedan jag återvände till det lärosäte där jag fick min grundutbildning som sångare har jag för första gången i mitt liv också ett arbetsrum. Det som Virginia Woolf kallade ”ett eget rum” har gett mig förutsättningar att tänka och skapa på ett sätt jag inte tidigare haft.¹⁸

Musikpedagogen Cecilia Björck skriver i sin avhandling *Claiming Space* om idén att kvinnor och tjejer själva behöver ”ta plats” för att kunna vara med och skapa musik.¹⁹ Hon ser att detta platstagande dels handlar om att tjejer förväntas agera på ett nytt sätt och aktivt kliva in i nya rum och praktiker. Dels handlar det om att värna ett rum med stängda dörrar, där det går att ägna sig åt musiken utan att bli störd, att inte jämt vara tillgänglig för andra och att slippa vara ett objekt för någon annans blick. Att som frilansande sångare under några år få dra mig undan operavärlden har gett mig möjlighet att ta plats på båda dessa sätt. Precis som jag gjort i mitt avhandlingsarbete har de tjejer som Björck studerat skapat egna rum som de samtidigt delar med andra. Även när jag undervisat har jag skapat avskilda men delade rum för utforskande.

I mitt doktorandprojekt har jag arbetat med att öppna och stänga rummet för kunskapande. Vissa moment har jag velat/behövt göra på egen hand, såsom analysen av min videodokumentation, men därefter har jag kunnat öppna rummet igen och släppa in mina medforskare (exempelvis när de fått läsa mina texter).

18 Woolf & Gubar, 2005.

19 Björck, 2011, s. 197.

Nya begrepp och definitioner

Både konstnärlig praktik och forskning kan leda en till platser en inte visste fanns och visa på företeelser en inte tidigare sett. När detta sker kan det saknas ord för att beskriva det nya. Då behöver en utveckla begrepp. Under avhandlingsarbetet har jag skapat begreppet *approximativ intonation* för att beskriva flexibilitet i relation till tonhöjd i noterad musik. Jag återkommer till detta begrepp på sidan 52 i kapitel 2 ”Mönster och möjligheter”. Att namnge något ger en ett språk som gör att en kan tänka vidare. Dramaturgen Gunilla Edemo skriver att ”en profession får sin konstans genom att vissa begrepp etableras som gemensamma, begreppen gör praktiker talbara, möjliga att reflektera över och utveckla”.²⁰ I namngivandet definieras det som behöver beskrivas, det avgränsas och får en tydlighet. Samtidigt är namngivandet en egenmäktig handling, eftersom den som namnger tar sig rätten att bestämma vad som ska ingå i ett begrepp och vad det inte rymmer.

I avhandlingen lånar jag också in begrepp från andra fält, för in dem i min praktik och ger dem delvis nya definitioner. Det i sig är ett slags forskningspraktik, ett sätt att förhålla sig kreativt till teori. Ett sådant begrepp som hjälpt mig att tänka kring min forskningspraktik är ordet *kunskapande*, som bland annat används i fältet samhällsbyggnad.²¹ Jag lyfter fram kunskapande för att beskriva de olika praktikerna i mitt avhandlingsarbete, eftersom jag ser konstnärlig forskning som något vi skapar, snarare än något vi tar reda på. För att få fatt i ny kunskap, för att kunna se bortom den horisont som för tillfället definierar vår uppfattning om världen, behöver vi aktivera vår fantasi, vår intuition och vår kreativitet.²² I texten som följer använder jag de två begreppen växelvis.

20 Edemo, 2016, s. 23.

21 Begreppet *kunskapa* används också inom samhällsforskning, se t. ex. *Gemensamt kunskapande: den interaktiva forskningens praktik* (Johannisson, Gunnarsson & Stjernberg, 2008).

22 I boken *Intuition: Några ord om diktning och vetenskap* från 1892 skriver filosofen Hans Larsson att ”vår teoretiska verksamhet i sin högsta form, äro af intuitiv art” (Larsson, 2012 [1892], s. 13). Den skepsis som ibland finns mot att använda sig av sin intuition menar han hänger ihop med idén att intuitionen har mer med känslan att göra än med förståndet (Larsson, 2012, s. 13). Men han påpekar att ”det icke är känslan i och för sig som leder oss, utan en viss art af intelligens, som har det med sig att

En del praktiker och teoretiker som jag mött och inspirerats av under mitt kunskapande rör sig mellan fälten samhällsplanering och scenkonst.²³ Om samhällsplanering iscensätter den så kallade verkligheten, medan scenkonst iscensätter fiktionen, är det kanske inte så märkligt att de kan befrukta varandra.

Samkunskapande i en generativ process

Under arbetet med avhandlingen har jag också hämtat inspiration från forskare som betonat det kollektiva. För att fånga viktiga aspekter av den forskningsmetod jag använt under denna resa har jag sent i min forskningsprocess valt att ta in begreppet *samskapande* (co-creation) som kommer från designteori. Enkla problem kan lösas med linjära processer där var och en gör sitt. Även svåra problem kan lösas på det viset (till exempel att åka till månen). Men komplexa problem, det som på engelska kallas för *wicked problems*, som klimatkrisen, segregationen och så vidare, kräver att vi samarbetar.²⁴ En bärande princip för forskningen om samhällsbyggnad verkar vara att ju mer komplext ett samhällsproblem är, desto nödvändigare är det med det där ledet ”sam”, det vill säga samtal, samverkan, samskapande ... Den principen vägleder också mig – jag ser att de frågeställningar jag utforskar kräver att kunskapandet görs gemensamt.

Begreppet samskapa används även inom fältet konstnärlig forskning. Under Malin Axelssons tid som konstnärlig ledare vid ung scen/öst pågick flera konstnärligt utforskande projekt på teatern. Bland annat undersöktes tekniker och arbetssätt för att öka samverkan mellan publiken och det som händer på scenen.²⁵ Axelsson kallar samskapande ”ett gemensamt görande

.....
vara förenad med känslan” (Larsson, 2012, s. 23). Som han ser det är intuitionen just denna förening av tanke och känsla, där känslan prövas kritiskt.

23 Här finns bland andra Gunilla Edemo, Katarina Bonnevier och Settings i samarbete med Sofia Wiberg.

24 Westin Calderon, Hellquist & Ranger, 2016, s. 15.

25 Axelsson & Gerge, 2012, s. 5–6.

där ensemble, forskare, och övriga medlemmar i det konstnärliga teamet undersökte idéer och uttryck tillsammans, gestaltade tillsammans”.²⁶

Min forskningsmetod består av att söka efter ny kunskap *tillsammans med andra praktiker*. Genom att bjuda in väl valda personer som alla är upptagna av de frågor som ska utforskas, som ser dem som viktiga och giltiga, nås en perspektivrikedom. Metoden rymmer också ett förhållningssätt; en beredskap att ställa sig under påverkan av de människor som bjudits in, av deras erfarenheter och reflektioner. Under avhandlingsprocessen har jag känt behov av ett begrepp som beskriver denna forskningsmetod och detta förhållningssätt. Jag provade då att koppla ihop *samskapande* och *kunskapande* till ett helt ord: *samkunskapande*. Efter att jag började använda detta – för mig – nya begrepp, upptäckte jag att även andra känt samma behov, att ordet redan fanns.²⁷

Inom designteori beskrivs ett utforskande som är mer cirkulärt än linjärt, ett prövande som upprepas och där erfarenheterna från varje nytt försök tas med in i nästa. Dessa processer brukar kallas för *iterativa*.²⁸ Ett begrepp som ligger nära *iterativa processer* är *generativa processer* (det kommer från datorgenererad design). Båda begreppen skulle kunna användas om min forskningsprocess, men eftersom *iterativ* syftar på upprepning och *generativ* i stället har kopplingar till fortplantning, alltså till att skapa något helt nytt, väljer jag att kalla min forskning för *generativ*. Processen har inte varit linjär, den har inte varit klar från början utan har skapats och omskapats efter hand som ny kunskap skapats och nya förutsättningar uppstått.

En generativ process är sällan snyggt avgränsad. Även sådant som formellt inte hör till själva processen kan generera nya tankar och insikter. I min forskning hör processen hemma i de rum jag skapar, men den fortsätter även när jag lämnat de rummen. Allt som sker utanför det universum som skapats börjar informera processen. Exempelvis kan jag när jag köper en smörgås i en kiosk råka se en kille som inspirerar hur jag kan göra maskulinitet. När jag undervisar är det formellt inte en del av

26 Vetenskapsrådet, 2015, s. 112.

27 Bland andra forsknings- och kunskapscentret Mistra Urban Futures som drevs 2010–2019 använde ordet redan 2018 (Hemström, 2018, s. 5). Centret ombildades senare och fick namnet Centre for Sustainable Urban Futures.

28 Westin, Calderon, Hellquist, & Ranger, 2016, s. 14.

min forskning och studenterna är inte mina medforskare, men de tankar och gestaltningar som uppstår i dessa pedagogiska rum kan ändå generera ny kunskap för mitt arbete. Likaså kan jag genom ett samtal med någon, oavsett om det är en professionell kontakt eller en privat, komma på något jag behöver göra i mitt utforskande. Under mina år som doktorand har jag erfarit olika grader av sårbarhet i relation till min hälsa. Ibland har min kropp kunnat hantera flera mycket komplexa processer samtidigt och jag har kunnat leverera under enorm press. Andra gånger, när jag under en längre tid har drivit mig själv alltför hårt, har kroppen sagt ifrån och slutat samarbeta. Dessa erfarenheter har också vävts in i arbetet.²⁹

Laborationer

Som professionell operasångare har jag tillgång till en förkroppsligad kunskap om operagestaltning från mina många år på scen. Denna operapraktik är utgångspunkt för avhandlingen. Den utgör också ett laboratorium för att undersöka mina forskningsfrågor. I de fyra undersökningarna har jag sammanfogat det teoretiska med praktiken genom att tillämpa perspektiv från genusforskning och normkritik i det gestaltande arbetet.

Större delen av det kunskapande arbetet har skett genom laborationer tillsammans med pianister, regissörer och andra sångare (medforskare). Förutsättningarna har skiljt sig åt i de olika delprojekten och tillvägagångssätten har anpassats till hur ramarna sett ut och vad som utforskats. Två av undersökningarna, *Mönster och möjligheter* och *Interaktion och intimitet*, har hållits inom akademien. Där har jag själv varit initiativtagare och varit med och styrt forskningsprocessen i varje laboration. Att *Sångernas sång*-undersökningen var ett samarbete med Svenska kyrkan i Falkenberg och Årsta gav andra förutsättningar för utforskandet, men även där bestod en del av undersökningen av laborationer med en pianist och en regissör. Operauppsättningen *Under en kvinnas hjärta* är det enda

29 Att vara doktorand är både privilegierat och utsatt och kraven på en doktorand är komplexa. Jag är inte ensam om att erfarenheten av den utsatta position som doktorandprojektet innebär har påverkat hälsan. Se bl. a. rapporten *Hur mår doktoranden?* (Ehn Knoblock & Bender, 2021).

projekt där jag inte gjort laborationer tillsammans med andra. Jag återkommer till hur det kunskapande arbetet sett ut i den undersökningen.

Under varje laboration har jag tillsammans med mina medforskare bestämt vilken aspekt vi ska undersöka i den scen som står på tur. Vi har diskuterat den teoribildning som finns och satt den i relation till rollen/rollerna och situationen vi arbetat med. Utifrån detta har den eller de sångare som ska gestalta scenen improviserat fram ett förslag tillsammans med pianisten och därefter har vi gemensamt utvärderat utfallet verbalt. Blev gestaltningen som vi hade tänkt oss? Hur uppfattades det av den/dem som stod på scen? Vad läste regissören in i min eller någon annans gestaltning? Hur upplevde pianisten det? Sedan har vi diskuterat vad den/de sångare som arbetar på golvet kan tänka på i nästa försök och därpå har sångaren/sångarna föreslagit en ny vokal och scenisk tolkning av scenen. Diskussioner om det praktiska arbetet har varit kärnan i den kunskapande processen, där vi försökt förstå vilka konstnärliga valmöjligheter som finns, vad de olika valen signalerar och vad det ger sångaren för utrymme musikaliskt och sceniskt.

För den som gläntar på dörren till en laboration kan detta förhandlande på ytan likna ett vanligt repetitionsarbete. Men i grunden är det olika slags processer. Målet med arbetet är inte i första hand att skapa en färdig föreställning, utan att få fatt i ny kunskap – därför ges mycket mer utrymme till tankeutbyte än vad som är brukligt under repetitionerna av en operaföreställning. Den teoretiska diskussionen pågår genom hela processen och sångarens konstnärliga val benämns kontinuerligt. Teorin får generera praktik och praktiken föder ny teori i ett kretslopp som inte slutar. När detta händer i en kollektiv process uppstår ett systematiskt samkunskapande som inte sker i en vanlig repetitionssituation.³⁰ Sångaren tar sig och ges också ett större utrymme rent konstnärligt än vad som är brukligt i en vanlig uppsättning, hen har lika hög status i arbetet som medforskarna och är ansvarig för resultatet på ett sätt som är ovanligt i operasammanhang inom institutionsoperan.

Denna avhandling presenterar förslag på hur sångare kan arbeta *genusnyfikt* och *normkreativt*. Under laborationerna har vi i de olika

30 En enskild sångare kan förstås bedriva eget kunskapande under en repetitionsprocess genom att t. ex. föra dagbok över det kreativa arbetet.

undersökningarna arbetat med att hitta sätt att kombinera rörelser och vokala uttryck med karaktärens förhållningssätt till omvärlden, att bygga ihop en gestalt med många olika beståndsdelar. Det är inte en exakt kunskap och vi har behövt använda ett visst mått av intuition i vårt sökande. Det har handlat mer om vad vi vill berätta än om att det ska uppfattas som "äkta", mer om att upptäcka vad som händer när det kroppsliga sammanfaller med en viss musikalisk tajming. Utifrån det material vi arbetat med går det att se att några specifika sätt att använda kroppen och rösten verkar ge intryck av antingen femininitet eller maskulinitet. Genom att använda vissa verktyg kan vi öppna för ett kritiskt seende som också kan ge en estetisk behållning. Med kritiskt seende menar jag inte per definition en negativ eller ifrågasättande blick, utan ett sätt att se på någonting som fortfarande förhandlingsbart, i stället för definitivt eller avslutat.

Externa samarbeten

I de samarbeten som skett inom ramen för externt arrangerade produktioner – *Under en kvinnas hjärta* och i viss mån *Sångernas sång* – har jag inte själv i lika hög grad kunnat styra undersökningens förlopp. Där har jag aktivt fått söka efter ett utrymme som jag kan använda till kunskapande inom de förutsättningar som finns, eftersom produktionsprocessen har ett eget skeende som framför allt beror på projektets ekonomiska ramar. Precis som i de delprojekt jag driver inom akademien kan repetitionsarbetet i en professionell operaproduktion beskrivas som en typ av förhandling mellan sångarna på scenen och instrumentalister, regissör och dirigent. I *Sångernas sång* lade jag till laborationer utanför den externa produktionen där jag kunde gå på djupet i frågeställningar som gällde gestaltningen.

I operauppsättningen *Under en kvinnas hjärta* försökte jag, utifrån den läsning som regissören gjorde, föreslå ett kroppsligt uttryck där jag samtidigt strävade efter ett genusnyfikat och normkreativt förhållningssätt. Jag återkommer till vad jag lägger i dessa begrepp. I samspelet med dirigenten ansträngde jag mig för att dels våga prova olika musikaliska gestaltningar som både följde och bröt med orkestersatsens uttryck, dels hålla en kontinuerlig dialog med den musikaliska ledaren. I *Sångernas sång* utmanade

jag mig själv och min roll som sångare genom att vara med i den kreativa processen redan när ett verk skapas.

Dokumentation

Alla laborationer har ljud- och videodokumenterats. Därigenom har jag kunnat undersöka ett förstapersonperspektiv, hur jag upplever att något fungerar i stunden, för att senare anta ett tredjepersonperspektiv på mig själv i en *stimulated recall* när jag tittar och lyssnar på inspelningarna.³¹ Genom detta utifrånperspektiv kommer jag åt aspekter i min gestaltning som jag inte kan få fatt i just i ögonblicket då jag sjunger och agerar. I *Mönster och möjligheter*, som bestod av korta laborationer med flera månaders mellanrum, hade jag dessutom möjlighet att pendla fram och tillbaka mellan perspektiven så att de flätades ihop. Det nya jag fick syn på i tredjepersonperspektivet tog jag in i nästa laboration så att det uppstod en växelverkan mellan de två perspektiven. Att titta och lyssna på inspelningarna har också varit ett sätt att se till att inget viktigt tappas bort. Ofta har då även nya tankar fötts när materialet bearbetas på ett långsammare sätt. Dessa spår har kunnat följas upp i en kommande laboration eller en senare undersökning. I de övriga undersökningarna har laborationerna skett under en mycket kort och intensiv period. Då har det inte varit möjligt att ta del av dokumentationen förrän i efterhand. Resurserna i ett doktorandprojekt är begränsade. Jag har prioriterat att lägga mina på laborationerna dit jag bjudit in medforskare.

Efter en laboration eller annat praktiskt kunskapande har jag fört loggbok över vad som framkommit under dagen och de insikter jag gjort. Loggboken har hjälpt mig att minnas vad som varit utmärkande för varje forskningspass, att strukturera kunskapen och att planera för kommande försök. Då och då har jag gått tillbaka och läst alla anteckningar i loggboken.

31 En *stimulated recall* är en forskningsmetod där en intervjuperson ljud- eller videodokumenteras i sin verksamhet, t. ex. kan en lärare filmas under en lektionstimme. Sedan får hen ta del av inspelningen och kan då kommentera sina yttranden och beteenden. Syftet är att materialet ska påminna respondenten om hur hen tänkte under den inspelade situationen och stimulera till ytterligare reflektioner. I mitt arbete är jag både forskare och forskningsobjekt. (Haglund, 2003, s. 145–157)

Ofta behöver tankar som inte är helt redo att formuleras exakt få mogna. När lite tid förflutit och jag läst mina noteringar igen har jag ofta fått nya associationer och det som förut var mer diffust har klarnat. Ibland har även nya insikter kommit som ställt det jag undersöker i ett nytt ljus.

De tre föreställningar och den konsert som undersökningarna avslutades med videodokumenterades av professionella filmare och genom videodokumentationen är det möjligt att ta del av dem i efterhand här i Research Catalogue. Men jag vill påpeka att dessa filmer inte är detsamma som det konstnärliga forskningsprojektet. Videodokumentationerna är konstnärliga tolkningar av föreställningarna och konserten, gjorda av filmarna Hanna Andersson och Tomas Boman liksom det tekniska teamet vid Norrbottensmusiken.

Etik för samkunskapande

Genom gestaltungs-laborationer som jag initierat har jag själv kunnat styra forskningsprocessen i tre av avhandlingens undersökningar – *Mönster och möjligheter*, *Sångernas sång* och *Interaktion och intimitet*. Till dessa projekt har jag engagerat sångare, pianister, regissörer och en intimitetskoordinator – alla har givetvis fått betalt för sitt arbete. De har alla fått ta del av syftet med respektive undersökning och ta ställning till om de vill medverka till det. Jag ser dem som mina medforskare eftersom de har bidragit med kunskaper, erfarenheter och reflektioner kring de frågeställningar som det aktuella projektet utforskat. Det var inte jag som anlidade tonsättaren Maria Löfberg, verket *Stark som döden* initierades i ett samarbete mellan henne och Musik i Syd. Men jag ser också henne som medforskare eftersom hon gick in i forskningsprocessen när hon tackade ja till att skriva stycket tillsammans med mig. Så långt det är möjligt försöker jag i avhandlingstexten vara tydlig med vem som bidragit med vilka tankar.

Jag har uppmanat alla medforskare att skriva om hur de upplevt processen och vilka insikter de gjort längs vägen. Tanken har varit att de, ifall de önskar, i ett senare skede ska kunna dela det de skrivit med mig. På detta sätt har jag velat ge alla möjlighet att föra in perspektiv som de anser viktiga. Flera av mina medforskare har bidragit med skriftliga reflektioner som jag har vävt in i avhandlingstexten. När jag refererar till

mejlkonversationer och annat skriftligt material har personen som skrivit gett mig sitt skriftliga godkännande att använda det i avhandlingen. Det gäller förstås också de studenter, sångarkollegor och andra personliga kontakter jag citerar.

Jag har löpande låtit alla mina samarbetspartners läsa det jag skrivit innan jag lagt fram avhandlingstexten till ett seminarium (det gäller även tonsättaren Kjell Perder, även om jag inte ser honom som medforskare eftersom han inte var en del av forskningsprocessen). Jag har på så sätt velat ge dem möjlighet att göra korrigeringar eller tillägg och att godkänna det jag skriver om dem, deras arbete och deras tankar. När jag bearbetat en text som jag tidigare lagt fram har jag även skickat ut den nya versionen för påsyn och kommentarer.

Att byggga vidare på andras arbete

Mitt kunskapande och skrivande bygger på andra praktikers arbete. Friteatergruppen Teater Lacrimosas bok *Större än så här: tankar för en genusnyfiken gestaltning* är resultatet av ett systematiskt utforskande av en rad frågeställningar – om än inte av ett vetenskapligt projekt.³² Författarna letar efter kulturella föreställningar och testar den teoribildning som finns rent praktiskt på scengolvet. De dikotomiserar inte teori och praktik utan sammanfogar dem i sitt sökande. Genom workshops, djupintervjuer med skådespelare och i dialog med litteratur i ämnet analyserar de hur genus och sexualitet brukar gestaltas, hur publiken tolkar det som händer på scen och många andra frågor med anknytning till genus. De vill visa på de mönster som villkorar arbetet för skådespelare och utveckla "ett genusnyfiket tillvägagångssätt för att välja vår gestaltning".³³

Teater Lacrimosas metoder ligger nära mitt sätt att arbeta med mina forskningsfrågor och boken har haft stor betydelse för min avhandling. Jag bygger vidare på deras kunskapsutveckling, lånar deras begrepp

32 Elf Karlén, Stormdahl & Vinthagen, 2008.

33 Elf Karlén et al., 2008, s. 7.

genusnyfiken och har inspirerats till att praktiskt utforska både tankegångar som presenteras i texten och specifika tekniker för gestaltungsarbetet. Operagestaltningen har delvis andra förutsättningar än teatern. I mitt arbete tillkommer ett undersökande av den sångliga och musikaliska gestaltningen och delvis andra perspektiv på den sceniska gestaltningen eftersom musiken bestämmer tidsflödet.

Under 2007–2009 genomfördes ett samarbetsprojekt vid de fyra svenska högskolor som utbildar skådespelare. Syftet med projektet var att öka kunskapen om konstnärliga och pedagogiska val i relation till genus för att möjliggöra aktiva och medvetna val och kritisk reflektion kring praktiken. Både lärare och studenter deltog. Erfarenheterna och insikterna från projektet presenterades i slutrapporten *Att gestalta kön: berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*.³⁴ Dels har flera av texterna i rapporten varit ett stöd i mitt avhandlingsarbete; de har gett mig begrepp, exempel och tankar att utgå ifrån, både i mitt praktiska kunskapande och i mitt reflekterande. Dels var tre av mina medforskare, Gunilla Edemo, Kristina Hagström-Ståhl och i viss mån även Liv Elf Karlén, involverade i projektet. De upplevelser och kunskaper som de bär med sig från projektet har haft stor betydelse för vårt samkunskapande.

Inspirerat av *Att gestalta kön* fortsatte Högskolan för Scen och Musik (HSM) i Göteborg 2009–2012 med ett liknande projekt som fick namnet *Musik och genus*. Det riktade sig till studenter och lärare inom utbildningarna för musik och musikdramatik. Till skillnad från *Att gestalta kön* var det inte ett nationellt projekt, men projekten kopplades ihop genom att Gunilla Edemo bjöds in att berätta om erfarenheterna från teaterprojektet och att fortbilda styrgruppen om genus och jämställdhet. I slutrapporten *Musik och genus: röster om normer, hierarkier och förändring*, som sammanställdes efter projektet, kan jag se att jag inte är ensam om mina upplevelser av att begränsas i mitt konstnärliga uttryck av gestaltungsnormer och föreställningar om genus och hur svårt det kan vara att arbeta för medvetandegörande och förändring.³⁵ Men det är också tydligt att det finns många som känner behov av att arbeta aktivt med dessa frågor.³⁶

34 Edemo & Engvoll, 2009.

35 Högskolan för scen och musik, 2012.

36 I musikforskningen pågår sedan ett antal år en diskussion om den klassiska

Min forskning kan ses som ett bidrag till en större frågeställning som handlar om i vilken grad en utövande scenkonstnär behöver underkasta sig, respektive kan vara fri, i relation till det som är kanoniserat i hantverk och gestaltning.³⁷

Min avhandling har också inspirerats av det arbete som mina konstnärliga "syskon" gjort, alltså operapraktiker främst inom den fria scenkonsten. Jag har haft förmånen att se flera av de normkreativa och genusnyfikna föreställningar som fria operagrupper producerat. Det har stärkt mig i mitt kunskapande att vi är många som vill ha en förändring och jag känner mig besläktad med deras arbete. I min avhandling har jag inte haft möjlighet att bjuda in alla mina "syskon" till dialog, men jag vill gärna lyfta fram dem. Jag riktar ett tack till dem i slutet av avhandlingen.

Jag bygger också vidare på det arbete andra konstnärliga forskare gjort och gör. Sångaren Sara Wilén undersöker opera- och romansimprovisation i sin avhandling *Singing in Action*. Inom ramen för denna har hon bland annat utforskat vad som händer ur ett improvisatoriskt perspektiv när sångarna byter roller med varandra.³⁸ Vid Stockholms konstnärliga högskola pågår i skrivande stund flera doktorandprojekt som har beröringspunkter med mitt arbete, även om de inte handlar om just opera. Skådespelaren och regissören Anna Pettersson utforskar hur utrymmet för skådespelarens kroppsliga uttryck kan expanderas och har bland annat undersökt den sceniska klichén. Ellen Nyman, även hon skådespelare och regissör, forskar om "hur skådespelare hanterar sociala normer och vilka strategier en utvecklar för att hantera eller kringgå dessa".³⁹ I sitt arbete med att finna en ny position för regissören mellan ytterligheterna enväldig auteur och *devising*, undersöker regissören Johannes Maria Schmit bland annat tillit i relationen mellan skådespelare och regissör. Även regissören Linn Hilda Lamberg utforskar relationen regissör-aktör. Hennes forskning fokuserar på hur ideal kopplade till hegemonisk maskulinitet påverkar regissörers och aktörers arbete idag.

.....
musikernas handlingsutrymme i relation till tolkningen av kanoniserade verk.

Många inspireras av Nicholas Cook som i boken *Beyond the Score* utmanar idén om den klassiska musikern som enbart reproducerande (2013).

37 Jag inkluderar musiker i begreppet scenkonstnär.

38 Wilén, 2017, s. 213–234.

39 Stockholms konstnärliga högskola, 2023.

Ytterligare ett fåtal forskningsprojekt tangerar mitt ämne.⁴⁰ Jag har ännu inte stött på att operasångarens yrkespraktik finns formulerad i någon större utsträckning. Men den konstnärliga operaforskningen är ännu relativt ung och liksom i forskning i andra scenkonstformer saknas fortfarande ”den kritiska massan och forskningskanon” enligt Vetenskapsrådets ämnesöversikt över konstnärlig forskning 2019.⁴¹

Förhållningssätt till kunskap

Jag ansluter mig till en förståelse av kunskapsutveckling som finns inom såväl humaniora och samhällsvetenskap som konstnärlig forskning: att allt kunskapande betraktas som partiellt och situerat, och alla metoder och förhållningssätt för kunskapande ses som ofullständiga.⁴² Den som

40 I avhandlingen *”Lasciatemi morire” o farò “La finta pazza”* undersökte sångaren Elisabeth Belgrano begreppet *pure voice* utifrån sångarens perspektiv (2011). Sångaren Katarina A. Karlsson utforskade i sin avhandling *Think’st Thou To Seduce Me Then?* renässanssånger med ett kvinnligt berättarjag som var tänkta att framföras av män (2011). När Johanna Garpe var professor i musikdramatisk gestaltning vid Stockholms konstnärliga högskola ledde hon ett normkritiskt utvecklingsprojekt kallat *F**k Fach?* där hon bytte genus på samtliga roller (2014). I forskningsprojektet *Att iscensätta barockmusik – och belysa tidlösa genusfrågor* undersöktes Operabyråns arbete att konstnärligt ta sig an genusfrågor och problematisera genusaspekter i musiken (2014–2015). I sin avhandling *Extending Opera* undersökte sångaren och tonsättaren Carl Unander-Scharin hur sångare kan ges mer konstnärlig makt genom att använda elektroniska instrument som sångaren själv spelar på (2015). Elisabeth Holmertz utforskade i sin avhandling *The Otherness of the Self* vad som händer när hon som sopran spelar alla roller i Monteverdis *L’Orfeo* (2020). I sin avhandling *Levandegörandets poetik* utforskade operalibrettisten Kerstin Perski arbetsmodeller för operaskapande där librettisten är kvar längre i den kreativa processen än brukligt (2020). Tonsättaren och filosofen Rebecka Sofia Ahvenniemi frågade i sin avhandling *Musical Composition as Lingering Reflection* ifall social identitet, exempelvis genus, påverkar kompositionsprocessen och hur detta perspektiv kan inkluderas i komponerandet (2021). Och i sitt pågående forskningsprojekt *En-Gendering Monodrama* undersöker sångaren och forskaren Francesca Placanica sångerskans beslutsfattande roll i 1900-talets musikaliska monodramer.

41 Vetenskapsrådet, 2019, *Bilagor*, s. 24.

42 Donna Haraway argumenterar i artikeln *”Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”* för att kunskapsutveckling inte kan vara objektiv, den är alltid beroende av forskarens position i världen. Nationalitet, etnicitet, genus, klasstillhörighet o.s.v. gör att vi ser

kunskapar och skapar kommer samtidigt att både synliggöra och osynliggöra erfarenheter, förskjuta några normer och förstärka andra. Av den anledningen skriver jag med en förhoppning om dialog, en önskan om att den som tar del av min avhandling låter sina erfarenheter möta mina, lägger till, invänder och vänder på det jag beskriver.

Hur en väljer att formulera forskningsfrågor, liksom val av material och metod, påverkas i hög grad av forskarens bakgrund och erfarenheter. Jag vill vara tydlig med var jag kommer ifrån och hur jag formats som konstnär. I inledningen fick du som läser därför möta mig mitt i min praktik. På sista expositionssidan finns också en kort presentation av mig. Utöver det som förmedlas på dessa två ställen präglas min position som forskare av att jag på flera sätt har en privilegierad position som vit svensk ciskvinna med normföljande funktionalitet, från en akademisk medelklass i urban miljö. Under mina år som yrkesverksam sångare i många olika länder har jag kommit att reflektera över hur jag formats som människa och som kvinna av att växa upp i ett välfärdssamhälle med ambitiösa jämställdhetspolitiska mål, som före den ekonomiska krisen på 1990-talet också var relativt jämlikt. För mig har glappet mellan de samhälleliga ideal jag formats av och idealen i de fiktioner jag arbetat med på operascenerna varit ett ständigt närvarande skav. Upplevelserna av det skavet har jag inte kunnat dela med särskilt många av mina internationella sångarkollegor. Kanske har det att göra med att de formats av delvis andra ideal och verkligheter. Jag har genom åren burit på en allt starkare önskan om att få göra något av mina erfarenheter av detta skav. Det är en av drivkrafterna bakom att jag sökt mig till konstnärlig forskning. I livet utanför scenen har jag både straighta och queera erfarenheter. Från min horisont kan jag se att det finns många olika sätt som kroppar kan uppleva och uttrycka begär. Såväl i livet som i fiktionen kan begärsriktningar vara föränderliga. Att kunna välja att gestalta begär på många olika sätt är ur mitt perspektiv en öppning som gör att den konstnärliga friheten kan expandera.

.....

världen från olika håll. Det påverkar vilka frågor en forskare intresserar sig för och vilka hen uppfattar som mindre viktiga eller inte ens ser som kunskap. Forskarens situation är alltså en del av kunskapsutvecklingen. (Haraway, 1988)

I min avhandling undersöker jag hur perspektiv från forskning kan omvandlas till en sångarpraktik. Men denna praktik lever inte i en bubbla, den hänvisar till en social och kulturell förståelse utanför scenen.

Operas are not pale copies of "real" social attitudes: they are active units of cultural discourse, contributing materially to the ways we understand and respond to issues of gender, race, and social class.⁴³

En konstnärlig forskare skapar ofta sitt eget forskningsmaterial, använder konstnärliga metoder för kunskapandet och tar in tankegods från både forskning, konst och andra sorters källor. Arbetet är ofta tvärvetenskapligt och gränserna mellan teori, forskning och metod inte alltid skarpa.

Jag lånar uttrycket *genusnyfiken* av frigruppen Teater Lacrimosa för att nyfikenhet hänger ihop med öppenhet och en lust att upptäcka nya saker och fenomen – det tycker jag passar i en konstnärlig forskningsprocess.⁴⁴ Nyfikenhet gör inte anspråk på att vara heltäckande eller uttömmande och det ser jag som utmärkande också för konstnärlig verksamhet. Det går inte att bli "färdig" som konstnär, konstnärskapet är en process som aldrig slutar. Att anta ett genusnyfiket förhållningssätt är på liknande sätt att ge sig ut på en resa där nya upptäckter görs kontinuerligt.

Den kunskapsform som jag framför allt ägnar mig åt i avhandlingen är den praktiska. Jag blev förtrogen med forskningsfältet praktisk kunskap genom en fristående kurs i ämnet som leddes av min dåvarande handledare Ingela Josefson.⁴⁵ Praktisk kunskap är erfarenhetsgrundad och ofta ligger fokus på yrkeskunnande, i synnerhet i mellanmännsliga yrken. Den praktiska kunskapen söker inte i första hand efter det generella, utan efter det specifika och unika. Den handlar om görande och sätter egna

43 Locke, 1995, s. 76.

44 Elf Karlén, Stormdahl & Vinthagen, 2008.

45 Ingela Josefson har bland annat grundat Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns högskola och var dess första professor. Forskare och lärare vid detta centrum arbetar, sedan starten 2001, med att utforska och undervisa om den typ av yrkeskunskap som bygger på erfarenhet och omdöme. Några av de texter jag använder i mitt kunskapande har författats i detta sammanhang och genren forskningsessä har kommit att bli ett etablerat sätt för kunskapande inom fältet praktisk kunskap.

erfarenheter i relation till teori och andras erfarenheter. Mötet med teori bidrar till att göra de unika fallen allmängiltiga. ”Lyhördhet, uppmärksamhet, fantasi och känslomässig begåvning är viktiga beståndsdelar i den praktiska kunskapen”, skriver Ingela Josefson.⁴⁶ Det är egenskaper som också har stor betydelse hos en konstnär.

Mitt praktiska kunnande baserar sig på mitt yrkeskunnande och de erfarenheter jag gjort i min sångarpraktik kring genus, gestaltungsnormer och konstnärligt handlingsutrymme. Men mina erfarenheter är sprungna ur en större praktikgemenskap som jag är en del av. ”Den praktiska kunskapens träd har rötter som suger näring ur generationer av förvärvad yrkeskunskap och en stam som består i yrkesutövarens egen ryggrad och goda omdöme”, beskriver filosofen Fredrik Svenaeus i antologin *Vad är praktisk kunskap?*⁴⁷ Sångarutbildningen sker oftast i en mästare-lärling-situation och den kunskap som traderas springer ur en personlig, ofta mångårig, yrkeserfarenhet. Delar av denna praktiska kunskap är inte verbaliserad, kanske inte ens medvetandegjord hos läraren, men den bygger vidare på kunskap hos flera generationer praktiker.

I grunden är sångarpraktiken densamma nu som när operakonsten föddes i början av 1600-talet; sammanfattningsvis består sångarens uppgift av att gestalta en roll genom att sjunga och agera inför en publik, oftast utifrån ett verk som någon annan har skapat. De gestaltungsnormer jag diskuterar, problematiserar och utforskar är däremot inte lika beständiga som sångarpraktiken, de är tvärtom föränderliga och situationsbundna, även om de förändras långsamt. Genom att ta in medforskare i mina undersökningar får jag in fler perspektiv på arbetet och görandet än bara mitt eget, fler erfarenheter att sätta i relation till teorierna och fler olika sätt att förstå dem.

Publikens närvaro i forskningen

Att vara sångare är ett mellanmänniskt yrke. Som sångare vill jag nå fram till min publik, det är grunden för min drivkraft att arbeta med gestaltning. Jag vill uppmuntra till nya eller annorlunda sätt att se och tänka. Jag

46 Josefson, 1998, s. 31.

47 Svenaeus, 2009, s. 31.

söker efter de konstnärliga val som kan väcka insikter och reaktioner som gör att blicken på världen blir en annan. Däremot vill jag inte tala om för publiken vad de ska se eller hur de ska känna. Målet är inte att uppfostra eller att, med dramaturgen Joakim Stenshälls ord, ”smitta åskådaren” med ”goda intentioner”.⁴⁸

Att som feminist och konstnär arbeta med scenisk gestaltning handlar för mig om att söka befrielse för såväl verklighetens som fiktionens kvinnor, män och alla andra. Denna befrielse innebär *inte* att i alla lägen eftersträva att gestalta ”starka kvinnor” eller jämbördiga relationer mellan människor av olika kön. Att påbjuda en ny dogm skulle knappast vara befriande. Däremot ser jag i dagens operagestaltning ett kramptillstånd av manlig överordning och kvinnlig underordning som jag vill sätta i rörelse, för att tillvarata operakonstens potential att gestalta en mångfald av mänskliga erfarenheter och därmed kunna ge publiken fler berättelser. Mitt arbete kan ses som det slags konstnärlig praktik som den skönlitterära författaren Chimamanda Ngozi Adichie beskriver i sitt berömda tal *The danger of the single story*.⁴⁹ Hon beskriver att berättelser är kraftfulla eftersom vi människor är sårbara i relation till de berättelser vi möter. Problemet med stereotyper, menar hon, är inte att de är osanna utan att de är ofullständiga. Upprepanandet av en och samma stereotypa berättelse begränsar hur vi kan leva våra liv tillsammans. Vi behöver en mångfald av berättelser för att bli fria.

Under min tid som doktorand har jag ibland fått frågan hur jag kan vara säker på att det vi gör landar hos publiken som vi tänkt oss. Det kan jag inte. Ingen som skapar konst kan veta hur den kommer att tas emot. Men jag tycker inte att det är eftersträvansvärt att försöka rikrikta publiken så att alla har samma respons eller samma meningsskapande i relation till det vi som konstnärer vill berätta. Dessutom är publiken inte homogen utan består av enskilda människor med olika bakgrunder, erfarenheter, förväntningar och dagsformer – de kommer inte att reagera på samma sätt.

Så hur har publikperspektivet varit närvarande i mitt kunskapande? Varje gång jag spelat en forskningsföreställning, eller visat den i filmad form, har jag erbjudit publiken att delta i ett samtal efteråt. Vid dessa

48 Stenshäll, 2010, s. 35.

49 Adichie, 2009.

publikmöten har jag fått inblick i hur det jag gjort i föreställningen just den gången kan uppfattas. Jag hade kunnat undersöka publikens upplevelser genom fler dialogtillfällen. Men receptionsstudier, som den typen av undersökningar kallas, kräver helt andra metoder och kan (och bör?) dessutom göras av någon som står utanför praktiken.

Varje val innebär också att välja bort någonting. Mitt specifika perspektiv är inifrån praktiken och därför väljer jag att avgränsa mitt avhandlingsprojekt genom att inte på ett systematiskt sätt utforska relationen till publiken. Jag vill undersöka vilka möjligheter som finns i den konstnärliga praktiken. Det handlar inte om ett vetenskapligt säkerställande där något leds i bevis på det sätt som sker inom exempelvis medicinsk forskning. För att vara säker på att publiken ska ha förstått eller uppfattat det vi gör på precis det sätt vi tänkt skulle vi kanske behöva följa en konvention som redan finns. Det skulle gå emot avhandlingens syfte.

Men att jag väljer att fokusera min forskning på sångaren och rollen betyder alltså inte att publiken inte finns med. Som scenkonstnär förhåller jag mig hela tiden till den. Under repetitioner och forskningslaborationer arbetar jag med min tolkning av publikens förväntningar. När jag bjuder in medforskare till mina undersökningar antar vi alla delvis publikens roll i kunskapandet. Och under föreställningar läser jag kontinuerligt av hur det vi gör på scen kommunicerar med publiken – det kultursociologen Anna Lund kallar ”salongsstämningar”.⁵⁰ Även om jag i avhandlingsarbetet inte gått in i en metodisk dialog med publiken är jag en del av det energirum som uppstår i mötet mellan oss som står på scen och åskådarna. Publikens reaktioner under en pågående forskningsföreställning skulle kunna ses som ett slags återkoppling till mig som artist. När folk till exempel börjar skratta vid ett visst konstnärligt val kan det för mig vara en signal att någonting gick fram som stämde överens med det vi ville berätta.

50 Lund, 2008, s. 53.

Förhållningssätt till skrivande

I arbetet med avhandlingstexten har jag inspirerats av essäskrivande.⁵¹ Den franske juristen Michel de Montaigne, som levde på 1500-talet, var den förste som kallade sina texter för essäer, eller *essai*, vilket är det franska ordet för försök eller prövning.⁵² Essäskrivande handlar om att formulera intressanta frågor, inte om att bevisa eller hitta lösningar. I antologin *Essä* skriver litteraturprofessor Arne Melberg att det som utmärker essän är "dess oftast lösa organisation, dess karaktär av öppet och oavslutat experiment".⁵³ Essän betonar processen och den öppna formen, association, variation, kritik, frihet och lek.⁵⁴ Författaren framstår tydligt som textens subjekt och utgår ifrån sina egna erfarenheter för att undersöka en frågeställning. Essän har ofta karaktären av ett samtal där erfarenheterna granskas från olika håll och i dialog med andra, både teoretiker och praktiker, som tänkt och skrivit om ämnet i fråga. Essäskrivande hänger på så vis samman med läsande och samtalande. Jag har sökt stöd och kunskap för min praktik och min vilja till förändring i litteraturen, en inte obetydlig del av forskningstiden i mitt eget rum har jag ägnat åt att läsa. De texter som fått stanna och ta plats i kunskapandet är de som gjort någonting för min gestaltning, som har hjälpt till att skapa medvetenhet om de val jag kan göra som konstnär. Teorin hjälper mig att förstå och beskriva min praktik. Jag har också behållit de texter som ger ett sammanhang till min forskning.

I akademiska avhandlingar är det vanligt att först redogöra för den teori och tidigare forskning som forskaren använt sig av, för att därefter presentera undersökningarna. Ofta anses praktiken vara underordnad teorins område, att den är en tillämpning av teorin. Jag vill hävda att teori och praktik är två likvärdiga kunskapsformer. I stället för att separera teori och tidigare forskning från undersökningarna väljer jag att lägga in dessa perspektiv i de fyra undersökningarna. Mitt arbetssätt har varit att låta teorier

51 Essäister som inspirerat mig är bl. a. Simone de Beauvoir, Stefan Jonsson och Virginia Woolf.

52 Melberg, 2020, s. 10.

53 Melberg, 2020, s. 11.

54 Melberg, 2020, s. 14.

om genus, normer, gestaltning och handlingsutrymme generera praktik, liksom att låta praktik generera teori. Därför behöver teorierna skrivas fram tillsammans med undersökandet, det är där de blir till ny praktik. Detta sätt att arbeta ser jag som en del av forskningen.

Eftersom detta inte är en musik- eller teatervetenskaplig avhandling gör jag inte anspråk på att lägga fram en uttömmande litteraturoversikt över opera och genus som forskningsfält. Däremot presenterar jag de texter som varit viktiga för mitt arbete. Den teori jag använt är den som genererat praktik och den nya teori jag skriver fram är den som genererats av min praktik. Jag kommer också att efter hand berätta om andra praktikers arbete som inspirerat mig och jag väljer att ha med en del operahistoriska referenser för att göra avhandlingen tillgänglig också för den läsare som är ny till fältet.

Min önskan är att denna text, utöver att ingå i ett forskningssammanhang, ska bli läst av och skapa dialog med både operapraktiker i många olika yrkesroller och sångare under utbildning. Jag hoppas också att texten ska vara en del i en fortsatt generativ process för kunskapande och väljer att stundtals använda du-tilltal till dig som läser. Eftersom tre av undersökningarna byggde på samkunskapande övergår jag i texten i ett *vi* när jag skriver utifrån gemensamma samtal i respektive forskningsgrupp. När jag hänvisar till individuella medforskare kommer jag efter den första presentationen av någon ofta att använda personens förnamn. För tydlighetens skull väljer jag att använda efternamn när jag refererar till forskare och andra som jag inte arbetat direkt med.

I texterna om de fyra undersökningarna har jag valt att zooma in i olika grad på de konstnärliga val jag gör. De två undersökningar som gjordes inom akademien – *Mönster och möjligheter* och *Interaktion och intimitet* – avslutades med forskningsföreställningar som jag själv kunde utforma tillsammans med mina medforskare. Där hade jag möjlighet att både visa och verbalt förklara hur jag använder min kropp och röst för att kommunicera något specifikt. Både i föreställningarna och i texterna om dessa undersökningar ligger beskrivningarna oftast på en mer övergripande nivå. I de två undersökningar som gjordes inom externa produktioner – *Under en kvinnas hjärta* och *Sångernas sång* – består videodokumentationen av inspelningar från operauppsättningen respektive konserten. I dessa produktioner fanns inte utrymme för mig att kommentera mina konstnärliga val

eller beskriva arbetet. Därför har jag i stället gjort forskningsfilmer där jag berättar om hur jag arbetat med ett specifikt ställe i verket och varvat det med klipp från videodokumentationen som visar de aktuella takterna. Här tar jag alltså möjligheten att krypa mycket nära den konstnärliga processen och beskriva gestaltsval i enskilda fraser.

Val av teoretiska texter

Även om jag inte har ett separat teorikapitel utan väver in teoriavsnitt i respektive undersökning vill jag helt kort nämna några perspektiv som varit särskilt viktiga för mig och utgjort en grund för hela avhandlingen. Först och främst är det filosofen Judith Butlers tankar om genus som något vi gör snarare än något vi är.⁵⁵ Filmteoretikern Laura Mulveys koncept *den manliga blicken* har också varit central i arbetet.⁵⁶ I flera undersökningar har jag utgått från filosofen Catherine Cléments idé att klassiska operaverk är uppbyggda på ett sätt som får publiken att längta efter den kvinnliga karaktärens lidande.⁵⁷ Och liksom musikforskaren Susan McClary ser jag musiken som bärare av kulturella värden.⁵⁸ I mina forskningsföreställningar har jag inspirerats av Elin Diamonds tankar om hur Bertholt Brechts teater teori kan kombineras med ett feministiskt förhållningssätt.⁵⁹

Dessa texter är skrivna mellan 1975 och 1997. Mycket har hänt sedan dess och den feministiska rörelsen har utvecklats i en mängd riktningar, som liberalfeminism, socialistisk feminism, ekofeminism och queerfeminism för att nämna några. Genusvetenskapen har bidragit med nya teorier som exempelvis intersektionalitet (hur olika normer samverkar), och också fört in andra perspektiv, till exempel postkolonialism. Fokus har äntligen också lagts på hur samhällsstrukturer och normer för maskulinitet begränsar pojkar och män. Och begreppet normkritik myntades så sent som i mitten av 00-talet.

55 Butler, 1988.

56 Mulvey, 1975.

57 Clément, 1988.

58 McClary, 2002 [1991].

59 Diamond, 1997.

Disciplinerna inom scenkonsten har varit olika snabba på att ta in genusperspektiv och normkritik i sin praktik. Inom talteatern har roll-sättningen tidigt utmanats med hänseende till genus, exempelvis spelade Sarah Bernhard titelrollen i Hamlet redan 1899 och i Sverige har den i modern tid gestaltats av Helena Bergström 2004. Sedan mitten av 00-talet har feminister i mycket olika positioner satt tryck på den svenska teaterbranschen för att få till en förändring. Den dåvarande socialdemokratiska regeringen initierade en statlig utredning om jämställdhet på scenkonstområdet som ledde till att betänkandet *Plats på scen* lades fram 2006. Som jag redan nämnt ägde det konstnärliga och pedagogiska utvecklingsprojektet *Att gestalta kön* rum 2007–2009 vid de fyra högskolor i Sverige som utbildar skådespelare. Nätverket WISP (Women in Swedish Performing Arts) samlade utövare under några år under 00- och 10-talen. Andra initiativ till samtal togs av såväl scenkonstens utövare (både inom och vid sidan av den fackliga strukturen) som dess arbetsgivare (organiserade i Svensk Scenkonst och Teatercentrum). Diskussioner och analyser initierades av teaterkritiker och andra skribenter verksamma på kultursidor, tidskrifter och förlag. Teatervetare och andra akademiker har bedrivit forskning ur genusperspektiv om scenkonstens främre och bakre regioner. Allt detta har sammantaget utgjort en stark förändringskraft, tack vare många människors hängivna arbete. Som jag ser det har detta kollektiva förändringsarbete på ett par decennier kommit att omforma talteatern i Sverige. Inte minst är det påtagligt att genusfrågor fått ett språk och gjorts giltiga inom hela fältet – högskolor, institutioner, fria grupper, fackförbund och andra sammanslutningar. Något motsvarande har ännu inte skett inom operavärlden.

Inom operakonsten har undersökande arbete kopplat till genus och normkritik ännu inte skett i någon större utsträckning. Min forskning kan möjligen framstå som ett steg tillbaka för den läsare vars referenser är det omfattande genusnyfikna och normkreativa utforskande som funnits både i teatervärldens professionella produktioner och i den högre utbildningen under de senaste 15 åren. Men i det sammanhanget vill jag betona att produktionsvillkoren skiljer sig mycket mellan operainstitutioner och institutionsteatrar, kanske framför allt i längden på repetitionsperioden. Att musiken styr den dramatiska tajmingen i en operaproduktion påverkar också hur ett sceniskt arbete angrips. I sångarpraktiken ingår förutom det

sceniska även det vokala och musikaliska – ytterligare en dimension där det finns en myriad av möjliga konstnärliga val. Opera bygger dessutom i högre grad än talteatern på en arbetsmarknad som är internationell. Det gör att förutsättningarna för kulturpolitiska eller partsgemensamma utvecklingsinitiativ, liknande de som ägt rum inom talteatern, blir mer komplexa.

Alla dessa aspekter gör det nödvändigt med viss grundforskning på operaområdet. Därför har jag valt att utgå från texter som jag uppfattar som grundläggande. Det finns en anledning till att de ses som klassiker; även om de också har blivit kritiserade har de öppnat för nya sätt att tänka kring genus i stort och kring genus i relation till opera. I ett fält som är både patriarkalt och traditionstyngt har det varit relevant att använda texter som stått för feministiska brytpunkter.