

Beyond and Within - Ett kunskapsperspektiv

Min utgångspunkt för detta samtal med projektet Beyond and Within är den konstnärliga kunskapsreflektionen. För de konstnärliga högskolorna och den begynnande konstnärliga forskningen finns ett stort värde i att konstnärer börjar identifiera och artikulera enskildheter och sammanhang i sin praktik. Den konstnärliga kunskapen kan på många sätt identifieras som en praktisk kunskap. Den har dels hantverksmässiga delar, som innebär behärskning av material och processer. Att man "kan sina saker". Men en stor del rör sig på mindre påtagliga områden - det handlar om intuition, erfarenhetsbaserat omdöme, tajming i beslutsfattandet. Att se för sig, att känna på sig. Den praktiska kunskapen beskrivs också som nära sammanvävd med utövarens identitet, med filosofen Bengt Molanders beskrivning "jag gör det jag gör som den jag är". (Bengt Molander: *Kunskap i Handling*)

Åsa Johannissons projekt handlar om samarbeten - inom konstarter, mellan konstarter, mellan konstnärlig verksamhet och näringsliv respektive kommunala institutioner.

Tyngdpunkten i den skriftliga rapporten ligger på det organisatoriska området, vilket understryks av organisationskonsult Helena Ström intervjustudie. Hennes genomgång av intervjumaterialet öppnar däremot även för reflektioner på andra plan, liksom naturligtvis Åsa Johannissons egna berättelser.

Dialog- kontakt

Inom scenkonst överhuvudtaget är begreppet dialog helt central. Scenkonstproduktion förverkligar sig på ett grundläggande sätt alltid i en dialog mellan ett mer eller mindre stort antal representanter för olika kunskaper, olika yrken.

Helena Ströms centrala begrepp kontakt, som något som i sig är förändrande, har mycket gemensamt med det kunskapsfilosofiska begreppet dialog. (Platon, Martin Buber m.fl.) Martin Buber beskriver den genomgripande "äkta" dialogen som att "verkligen ha att göra med de människor jag har att göra med". Det betyder att sätta sig själv på spel, att man i stor utsträckning definierar varandra: "jag vet inte vad jag har sagt förrän du har svarat."

Syfte

Som projektets syfte beskrivs, är det mångformigt, förgrenat och ganska storslaget: "Att undersöka mötet mellan konstformerna cirkus, konstglas, musik och film." OCH: "Sätt att samproducera, organisera och finansiera konstnärliga projekt i samarbete med kulturinstitutioner och näringsliv."

Ursprungsidén är att sammanföra cirkus och film. Åsa beskriver hur det rullar vidare - hon utgår från en bukett olika aktuella produktionsidéer, står inför det återkommande finansieringsproblemet och försöker lösa det genom olika kombinationer av samarbetsparter. Hon beskriver frustrationen med att arbeta inom ett så "underfinansierat" konstområde som mim/dans/cirkus och jag uppfattar en stor och viktig drivkraft, efter en lång erfarenhet, i frågan VAR ÄR PENGARNA? Och det är verkligen en viktig kulturpolitisk tankeställare - hur är det tänkt? Delvis ser det ut som att hon har gett sig fan på att nu en gång för alla praktiskt prova alla nästan floskelartade tips som idag kommer från ansvarigt politiskt håll om entreprenörskap, samverkan, sponsring, kreativitet, nya former, barn, regional utveckling. Det finns en sorts frustande frenesi i denna jakt som är genomgående och imponerande. Hon har faktiskt genomfört allt hon har tänkt sig.

Men frågeställningarna är många, aspekterna är många och ibland vet jag inte på vilket ben jag skall stå: Är detta ett organisationsprojekt eller ett konstnärligt projekt? Handlar det om konstnären som entreprenör, konstens nytta, regional utveckling? Handlar det om konst, om skönhet, klanger, precision? Om jonglering? Om rörelse? Eller handlar det om att materialisera själva lusten att bara göra nya saker, få något nytt att hända? På ett ställe beskriver Åsa att det viktiga var att "göra konst" - det andra är ett nödvändigt arbete.

I samma stund som jag i en sorts frustration över mångfalden delprojekt, delmål, aspekter, beskrivningar börjar ställa mig frågan: Okej, men vad handlar det om EGENTLIGEN?, så slår det mig hur många gånger jag som konstnär har blivit irriterad på den just frågan. Och velat svara: det handlar inte om något "egentligen" - det handlar om allting som det är, medan det pågår, så som det möter och drabbar de som gör och de som upplever resultatet.

Kanske det helt enkelt är en demonstration av frilanskonstnärens situation: Sådär crazy ser det ut, hela tiden, varje dag. Sådär många idéer måste jag hålla igång samtidigt, så många bollar måste jag ha i luften. Så här ser mitt liv ut.

Hur ser det ut?

Det finns något obestridligt "konstnärligt" i själva projektets upplägg. Om jag försöker göra mig en bild av det, så ser det ut som en sorts slängpolska, en långdans, där varje "svängom" ger upphov till nya turer, med nya partners. Som i sin tur upprepar, varierar, transformerar mönster och figurer. Jag kan känna igen något i själva denna energi - en idéproduktion som förökar sig som en sorts metastaser i alla riktningar. Hela projektet får på det sättet karaktären av ett kalejdoskop - beroende på hur man snurrar på helheten, faller nya mönster, nya sammanhang ut. Och man kan ana en längtan att stanna kvar i denna sköra flerdimensionella kunskapsskulptur. Att det som upplevs som den uppenbarade "sanningen" finns inne i själva görandet, i alla delarnas relation till varandra.

Men det uppstår ett problem. Det enda riktiga vittnet till hela processen, den som bär hela erfarenheten och därmed hela kunskapsansvaret, blir Åsa själv. Att då kommunicera denna organism till andra är ju inte lätt. Att själva verken har fungerat och i sig kommunicerat enskildheter utåt är uppenbart - jag har hört många hänförda beskrivningar av publikupplevelser. Men den "forskande" delen, med alla sina uppsåt och anspråk kan lätt hota att relativiseras i serier av trivialiserande förenklingar.

Det kan inte hjälpas att tanken uppstår: Kanske man hade kunnat hitta minst lika rika och komplexa sanningar genom att stanna kvar längre i ett möte, en relation, en kontakt. Denna höga produktionstakt där olika produktioners pre- och postproduktionsfaser hela tiden överlappar, lämnar med nödvändighet mycket obearbetat material efter sig. Ett av teatern stora problem är ju den inneboende driften att glömma och gå vidare. Å andra sidan kanske det också uppstod vinster i att någon insikt snabbt kunde tillämpas i ett nytt projekt och att den snabba följden då kunde bli en fördel. Men fortfarande - det vet bara Åsa.

Det kunskapsproducerande mötet

Som jag har förstått det, finns en grundtanke i att mötet mellan olika konstarter producerar insikter och erfarenheter som sedan kan användas på ett överfört sätt i möten med medproducenter och finansiärer. Det är en spännande tanke - att försöka artikulera processer eller enskildheter i det konstnärliga arbetet som sedan skulle vara möjliga att liksom transponera till annan verksamhet. Frågan är vad detta betyder i praktiken?

Till exempel kan man tänka sig att undersöka det prövande repeterandet, skissandet, serier av omformuleringar tills man börjar känna igen något i resultatet från ursprungliga intentioner, bilder eller fantasier. Eller - man kanske

möter uttryck för problem eller vinster som kommer ur mötet mellan t.ex. glas och musik som sedan kan ge nycklar till att förstå hur olika parter kolliderar respektive inspirerar varandra i de organisatoriska samarbetena? Helena Ström beskriver t.ex. strategi som ett "mönster i ett flöde av beslut". Frågan skulle då kunna vara: Kan man urskilja några mönster i det flöde av beslutsfattande som sker på de organisatoriska nivåerna?

I ett försök att "läsa" själva föreställningarna kan jag hitta många ingångar, där det ovana mötet mellan t.ex. glas och scenisk rörelse formulerar sig: det uttrycks i rytmer, tidsuppfattningar och känslor. I att utmana varandra, konkurrera, utsätta för risker och farligheter. I kamp med gravitation och en strävan att trotsa naturlagar. Glaskonstnären Nina Westman, vars deltagande är ett separat eget magisterprojekt, har beskrivit hur hon ser glaset som en aktör, glasets mänskliga egenskaper, glasets taktila utmaningar. Hennes stora fråga är: kan glaset röra sig?

En sådan metaforisk relation kan jag hitta i Åsas beskrivning av hur idén om glaskonst kommer upp - glaset som en abstraherad förädling av själva platsen och dess förutsättningar. Det kan i sin tur öppna nya frågor: Kanske glasets pendlande mellan flytande och fast, i relation till rörelsekonstens "fixering" i ett filmmedium? Serier av möjliga analogier uppstår - relation mellan material, bearbetning, presentation. Relationer av detta slag har, även om de förmodligen har påverkat processer och resultat i de enskilda produktionerna, inte riktigt lyfts i det reflekterande materialet.

Det praktiska görandet

Åter till Bengt Molander: Han beskriver ett antal positioner eller poler som det praktiska görandet och lärandet pendlar mellan. Han urskiljer fem sådana spänningsfält, där görandet på ett cirkulerande sätt utvecklar sig:

1. del - helhet
2. handling - reflektion
3. inlevelse - distans
4. öppenhet - beslut- ansvar för beslut
5. tillit - kritik

Här förverkligas den hermeneutiska, tolkande grunddynamiken - jag handlar utifrån min aktuella förståelsehorisont, men i och med min handling förändras förutsättningarna och min förståelse av helheten. Denna ansats har jag upplevt som fruktbar när man försöker få syn på: vad händer? Konstnärliga processer rör

sig hela tiden mellan dessa poler; både i en detaljnivå och ifråga om konstruktion av helheter.

En av Åsas föresatser är att undersöka vad som händer när till synes oförenliga saker kombineras - som cirkus och film. Att försöka se samband och hur dessa samband skapar en ny struktur. I detta arbete använder hon ett dubbelt perspektiv: överblick och uppmärksamhet på detaljer. Som jag läser detta säger Åsa:

Hon har levt parallella liv inom konstarterna cirkus och film under lång tid. Nu vill hon förena dessa båda identiteter hos sig själv: cirkusmänniskan och filmmänniskan. Båda dessa områden är något som hon "kan" - och det innebär att hon klarar att ha både en överblick på hela skeendet och en detaljerad uppmärksamhet, något som i sig (se ovan) förutsätter ett pendlande mellan handling och reflektion, mellan inlevelse och distans, mellan öppenhet och beslut och mellan tillit och omprövande. Detta sätt vill hon använda även i den nya konstarten cirkusfilm och hoppas att hitta "samband" mellan de båda konstarterna, och att dessa samband kan skapa en ny struktur.

Men: som jag ser det bygger hennes förtrogenhet med cirkus respektive film, hennes kunnande, intimt på en dialog med medarbetare. Genom denna dialog har hon lärt sig förverkliga idéer inom konstartens ramar, genom dialog "gör" hon det. Den dialogen är specifik och mycket detaljerad och bygger på ett samförstånd, som skapar en gemensam kultur. När hon nu skall göra cirkusfilm, blir hon plötsligt ganska ensam: det är bara hon som har den dubbla erfarenheten, som kan identifiera dessa samband och se den nya strukturen i hela sin utsträckning. Situationen liknar en modern styvfamilj; två olika kulturer skall giftas ihop. Barnet är den enda som är med hela tiden, som bär båda världarna. Små stötestenar uppstår hela tiden. Det finns inga genvägar, det går inte att säga: nu kommer vi överens om följande regler. Varje ny situation kommer att uppenbara nya positioner.

Man kan kalla det ledarskap eller strategi eller fan och hans moster- som jag ser det handlar det om en kulturkonflikt, eller mera exakt, om ett kontrasterande möte mellan två kulturer. Paradoxalt nog: i en sådan situation tenderar man faktiskt att bli mindre öppen än vanligt - när vanliga grundantaganden inte verkar gälla, måste man hålla fast vid någonting och retirerar lätt bakåt in i yrkesrollens trygghet.

Precis här- i alla situationer där man inte riktigt förstår varandra, finns, som jag ser det, mycket fruktbart material. Men för att våga identifiera och konfrontera

det krävs en ursprunglig tillit och överenskommelse. Det är i sin tur alltid lättare "nästa gång".

Det finns helt enkelt ingen annan väg till att lära sig göra cirkusfilm än att göra det. Det som visar att det gick att göra, trots allt, är att filmen finns och i sig innehåller en rikedom av perspektiv, utsagor och möten.

Konsten och De Andra

Man tänker sig lätt att konstnärer, konstnärlig verksamhet är mycket speciell och inte som andra verksamheter. Alla verksamheter har sina "vanligheter", sina rutinmässigheter. Scenkonstproduktion, särskilt inom institutionsteater är en mycket noggrant reglerad verksamhet, där alla moment följer olika avtal - det må gälla tid, plats, ersättningar osv. Ett sätt att se det är att dessa fasta ramar är nödvändiga för att uthärda själva arbetets riskabla, öppna, oroande karaktär. Ett annat är att vi lever i ett genomreglerat samhälle, där man är inte bara konstnär utan också medborgare.

Kulturinstitutioner, med teatrar och museer i spetsen, är faktiskt erkänt tröga och icke-förändringsbenägna.

Projektet Institutionskultur som initierades av stiftelsen Framtidens kultur i slutet på 1990-talet klagade på en rad orsaker. Det handlar om verksamhet med långa, ofta hundraåriga traditioner. Själva den offentliga finansieringen, med sina höga andelar fasta och avtalsrelaterade kostnader, har utvecklat en speciell tröghet - samtidigt som denna tröghet paradoxalt nog har blivit ett stort problem i och med en kulturpolitik som premierar "flexibilitet", större andel rörliga medel, samarbeten. Stora byggnader med högt specialiserad utrustning är en annan faktor. Liksom för teaternas del - ett mycket stort antal yrken av hantverkskaraktär. Det innebär att det har tagit mycket lång tid att dels trimma ihop dessa, inom den ram som modern arbetslagstiftning sätter. Den stora prioriteten är att få en i sig mångfacetterad och komplex verksamhet att överhuvudtaget rulla. Och: för alla de olika yrkena gäller att yrket är en del av den egna identiteten. Och tvärtom. Alltså - skall jag ändra mitt sätt att göra, så innebär det en förändring av mig själv.

Så - även om alla kulturinstitutioner idag har starka incitament att samarbeta, såväl politiska och ekonomiska som konstnärliga, i praktiken kommer samarbetsprojekten ändå ofta i sista hand och hamnar ute i marginalerna.

Vanor och Ovanor

Ett ytterligare problem handlar om kulturinstitutioners ovana vid att samarbeta med varandra. Även detta är ett känt faktum. Varken i Stockholm eller ute i landet finns särskilt många exempel på samarbetsprojekt mellan olika typer av kulturinstitutioner. Susann Jonsson, projektkoordinator för Beyond and Within, formulerar sin erfarenhet av de regionala samarbetsparterna såhär: "Alla kommer på mötet om någon utomstående kallar!"

Det är alltså av avgörande betydelse att en utanförstående part bjuder in. Då kan man lägga ner några av sina invanda positioneringar. "Då får de syn på varandra, och synliggör varandras kompetenser". Hon betonar också vikten av att respektera de formulerade förutsättningarna och att fullfölja det man påbörjat. Det finns inga självgående mekanismer i ovana samarbeten - det enda sättet för den enskilda aktören att göra det självgående är att omformulera det till ett "vanligt" projekt. Något man kan läsa sig till av Regionteaterns utvärdering.

Och "näringslivet"?

Åsa uttrycker en stor besvikelse över att Orrefors Kosta Boda inte gick in med pengar, och inte heller öppnade för en mera förutsättningslös samverkan. Att de inte "lade sig i". Hon tycker att hon har erbjudit kommersiella fördelar, ett förslag till en affärsuppgörelse och undersökande samarbete men de nappade inte. Jag tycker att hon är något intressant på spåren, och det kanske igen är en situation där man kan använda "kulturkonfliktglasögonen".

Helena Ström citerar Orrefors Kosta Boda-representanten som säger: "för oss är det ändå business". Det är en sats som är avsedd att låta rationell, som säger: vi håller på med enkla och tydliga relationer - business eller inte business. I själva verket kanske det är en sats som är minst lika mycket kulturbetingad och vanemässig. Vad hon säger är: "Vi gör det vi är vana vid att kalla business". Både produktutveckling och marknadsföring sysslar idag generellt i hög grad med olika typer av "story-telling", med symbolvärden och associationer. Det kanske bara behövs mera tid, ännu mera arbete på att försöka förstå vad den andra parten egentligen behöver, hur man kan "docka in" varandra, på djupare områden som handlar om innovation och skapande av nya strukturer.

Å andra sidan: att som konstnär förhålla sig till ett vinstdrivande företag öppnar på den konstnärliga forskningens område också för utmaningar att "svara" som konstnär. Att ifrågasätta, problematisera, vända på perspektiv och relationer.

Det innebär i sin tur kanske ett mera konfrontativt förhållningssätt- en mycket "farigare" dialog av att sätta varandra på spel.

Intressant är att flera av de intervjuade samarbetsparterna säger att de "nu", efteråt, i själva verket kanske först i själva intervjusituationen, ser att man hade kunnat "lära sig" mera. Vad säger det? Kanske igen två saker: dels att det är omöjligt att på förhand tala om vad man kommer att ha lärt sig genom att göra något. Det gäller nog allt praktiskt görande, särskilt när det involverar så stora delar personligt omdöme och detaljerat beslutsfattande. Men också att nya samarbeten kräver en grundlig förberedelse: att man identifierar parternas ingångssituation så tydligt som möjligt, kanske försöker definiera vars och ens specifika "öppenhet" och gränserna för denna öppenhet. Att man formulerar antingen ett eget problem som samarbetet kan hjälpa till med att lösa, eller en mycket konkret nyfikenhet som man har i förhållande till den andra verksamheten.

Stockholm, maj 2010

Barbro Smeds

Professor, Konstärlig kunskapsbildning

Dramatiska institutet