

KONST SOM STRATEGI

**Ett KU-arbete vid Dramatiska Institutet
2004-2007 en slutrapport**

av

Claes Peter Hellwig och Anders Paulin

”Fältets troliga framtid är hela tiden inskriven i fältets struktur, men varje agent skapar sin egen framtid – varmed han bidrar till att skapa fältets framtid – genom att förverkliga de objektiva potentialer som bestäms av relationen mellan hans krafter och de möjligheter som objektivt är inskrivna i fältet.”

Pierre Bourdieu, Konstens regler (s 390)

Förord

Den här texten är en slutrapport av det KU-arbete som vi bedrivit under 2004-2007. Vi har försökt sammanfatta arbetet och våra tankar utifrån den kronologi utvecklingen följde.

Vi har under det gångna tre åren ett flertal gånger insett att vi lärt oss helt oväntade saker. Det har varit stort som smått. Det har varit fakta och struktur, som tex att Sverige är ett av de EU länder som är sämst på att söka bidrag dvs skapa projekt. Men också möjligheten att se det konstfält som Bourdieu beskriver i full verksamhet. Allt detta har lett oss till ett i många stunder mycket fruktbart samtal men också till ilska och sorg över sakernas tillstånd.

Det visade sig emellertid att arbetet bar på ett konkret resultat som vi inte kände till när vi började. Texten utgör därför också ett förslag till en kurs på masternivå på Dramatiska Institutet. Utbildningens inriktning och mål är att utveckla alternativa hantverk för konstnärligt arbete inom scenkonsten. Metoden är att i teori och praktik möta och pröva strategier från fler konstformer och genrer än den egna, för att utveckla ett tänkande där eleven sätter val av målsättning före val av konstnärlig strategi och genre. Vi tänker oss att utbildningen ska motsvara 60 p (40 p i det gamla systemet). Undervisningen ska bedrivas på heltid under ett läsår och omfatta 10-15 elever.

Vi vill tacka Dramatiska Institutets KU-verksamhet och Gudrun Zachrisson Ones för att vi getts den här möjligheten och det stöd och den uppmuntran som gjort det här projektet möjligt. Och vi hoppas att den kurs vi föreslår kan bli av.

Stockholm 20 april 2007-04-20

Anders Paulin och Claes Peter Hellwig

Innehållsförteckning

Inledning och förhistoria

Tv-teatern

Försöket att samla de konstnärliga högskolorna

EU-finansieringen

Teorin och historien

Dynamik uppstår i kommunikation mellan centrum och periferi

Bristen på teoretisk analys

Den borgerliga världen och dess världsåskådning

Subjektivering och realism

Cynism som ideologisk form

Behov; vad behöver utbildningen kunna

Kommunikation – Hur blir vi till som samtalande subjekt

Hantverket som Gatekeeper/Konstens rum – forum för Normativitet eller Excentricitet

Performativitet och det rituella rummet

Teoretiska kursmoment

Utformning

Vilka söker vi?

Learning outcome

Kursupplägg

Litteraturlista

Bilaga 1

Sammanfattning av projektet Stockholm ID

Bilaga 2

Lista på personer vi samtalat med

Bilaga 3

TV-teatern en presentation

Bilaga 4

Brev till de konstnärliga högskolorna

Bilaga 5

Flödesschema TV-teatern/Det autonoma rummet

Bilaga 6

Budget för TV-teaterprojektet

Inledning och en förhistoria

Det hela började med att vi tröttnade på att använda så mycket av vårt umgänge åt att gnälla över bristen på vitalitet i kulturlivet i Stockholm. En brist som vi inte såg någon konkret lösning på, men väl en rad orsaker till. Vi började då fundera kring hur ett projekt skulle kunna se ut som faktiskt kunde förändra den här situationen. Vi började alltså att prata och fantisera utan att bry oss om det realistiska våra idéer.

Ur den här periodens tankar och samtal kom en idé om ett projekt som vi formulerade som ett KU-projekt i en ansökan i oktober 2004. I den här fasen av vårt arbete identifierade vi en rad faktorer som behövde påverkas för att en vitalisering av kulturlivet i Stockholm skulle kunna ske. Vi kallade projektet *Stockholm ID*.

Vi tänkte oss projektet som en kombination av egenproducerande åretrunt-verksamhet och en internationell festival, begränsat till en treårsperiod. Tanken var att genom ett internationellt uppbyggt nätverk möjliggöra dels gästspel och utställningar, men också konkreta samarbeten, där mötet i det konstnärliga arbetet skulle bidra till vitaliseringen. Verksamheten skulle vända sig till den publik som tröttnat på det etablerade, självklara inom samtliga konstområden. Just tanken på att få till en dialog mellan olika konstformer och olika publikgrupper var en av grundtankarna. (se bilaga 1).

Många kanske skulle hävda att detta redan görs inom olika blandformer av dans, teater, performance, Live art osv. Men det som hänt inom de här områdena är mer av genreupplösning än verklig förändring på djupet. Man lånar mer av attityder av andra konstformer för att tillgodogöra sig estetiska möjligheter. Den verkliga omformuleringen av fältet kräver framförallt ett mer långsiktigt och kontinuerligt arbete utanför de etablerade institutionernas ramar. En sådan plats finns idag inte i Stockholms kulturliv..

Med utgångspunkt i den här beskrivningen började vi föra samtal med olika människor (se bilaga 2) om kulturlivet, förändring och möjligheterna att organisera en sådan förändring som ett projekt på ca fem år.

I slutändan insåg vi att nästan alla kulturbyråkrater, teoretiker osv var överens med oss om behovet av förändring och att ett autonomt rum av den typ vi presenterat skulle kunna vara lösningen. När det gäller institutioner med en klar och tydlig placering i fältet blev resultatet nästan det motsatta. Med några få undantag var reaktionerna ytterst försiktiga, och vi kunde känna om inte en direkt rädsla så en ovilja att ompröva sin position och sitt handlande.

TV-teatern

Ur dessa samtal uppstod en utvecklad variant av projektet som vi kallade *TV-teatern*. (se bilaga 3). Den skulle i princip göra samma sak som *Stockholm ID*, men den innehöll en hel del innovationer:

- En mer utvecklad tanke kring centrum och periferi
- Ett nytt distributionssätt kabel-tv, webb-tv, som skulle komplettera det ”verkliga rummet”
- Ett förändrat fokus, där de konstnärliga högskolorna blev mer centrala i projektet.

Vi försökte skapa en plattform och börja söka pengar för att kunna projektera det verkliga projektet. Och även om grundtanken på ett autonomt rum som inte ”ägdes” av någon fortfarande var fundamentet för TV-teatern, så såg vi att projektet en rad möjliga partners, vilket skulle krävas, eftersom projektet krävde en helt annan arbetsinsats än den vi själva kunde ställa upp med.

Vi tänkte oss att söka 1.200.000 för att kunna projektera under ett år med anställd projektledare osv. Till det är ändamålet sökte vi pengar från Stockholms Kommun, KUR och

Framtidens Kultur, som alla tre var mycket positiva till projektet. Vi diskuterade också projektet med Linda Zachrisson, politisk sakkunnig åt dåvarande kulturminister Leif Pagrotsky. Hon menade att departementet var klart intresserat av ett projekt som kunde samla de konstnärliga högskolorna i Stockholm.

Försöket att samla de konstnärliga högskolorna

Under 2005/ 2006 försökte vi samla de konstnärliga högskolorna i Stockholm kring projektet. De skulle utgöra en viktig funktion i att knyta magister-studenter till projektet men också möjliggöra en förankring i ett ungt kulturliv. Tanken var att skolorna skulle bidra i projekteringen utan att behöva binda upp sig för det fortsatta projektet.

Vi hade i princip erhållit löften om bidrag för projekteringen om skolorna kunde tänka sig att delta. Men vi misslyckades med att intressera skolorna. Det finns en rad förklaringar till misslyckandet. De olika skolornas struktur, med olika förhållningssätt mellan ledning och olika avdelningar, gjorde all kommunikation ytterst komplicerad. Men en ändå mer komplicerande faktor var att flera av skolorna hade egna projekt för utveckling av högre kompetens (master) som direkt kolliderade med vår idé. Även hos skolor som vår egen arbetsplats DI och Teaterhögskolan i Stockholm var intresset svalt.

Vi tolkar det som en omedveten rädsla för att involvera sig i ett projekt som på allvar skulle kunna förändra balansen inom fältet. Med andra ord ett slags paradox: de institutioner och enskilda aktörer som hade en tillräckligt stark position för att kunna bidra till ett projekt av det här slaget, tenderade också att uppleva projektet ett starkt hot mot deras position inom fältet.

EU-finansieringen

Under samma period lät vi Lisa Lundqvist och Anitha Barrsäter på Euroconnect undersöka projektets bidragsmöjligheter. Framförallt finansiering av den här typen av projekt inom EU. Projektet beräknades behöva sex år varav det första var ett förberedande år och de två sista redan arbetade med en plattform på en annan plats. Under det sista året skulle också dokumentation med mera sammanställas. Vi konstruerade ett flödesschema för hela projektet (bilaga 5)

Totalt beräknades kostnaderna för projektet till 77 miljoner skr. Varav ca 35 miljoner skulle komma genom EU-ansökningar och internationellt samarbete. Det bör tilläggas att planen omfattade ett tiotal olika ansökningar och att projektet delades upp i flera delprojekt som hade helt olika mål men där projektet som helhet kunde dra nytta av synergieffekter mm. Den nationella delen av projektet blev alltså mellan 6-7 miljoner om året. Den nationella delen förutsatte också att ett större antal konstnärliga högskolor samarbetade för att bidra i den här storleksordningen skulle kunna komma ifråga. Det stod tidigt klart för oss att inom kulturområdet skulle det bara vara möjligt att erhålla bidrag i storleksordningen 1,5 –2 milj. Men att inom utbildningssektorn och framförallt de konstnärliga högskolorna skulle kunna få fram bidrag i den här storleken. (se bilaga 6)

Efter det att Lisa och Anitha presenterat sina planer för EU finansiering kändes det sen lite snopet att konstatera att vi inte kunde komma längre.

I maj 2006 presenterade vi projektet på ett möte arrangerat av KU. Efter mötet tyckte flera av deltagarna att det skulle vara spännande om den här typen av kunskap kunde knytas till en kurs på master/magisternivå. Så långt förhistorien.

Teorin och historien

Dynamik uppstår i kommunikation mellan centrum och periferi

Projektet började alltså som ett försök att utveckla våra samtal om teatermiljön i Sverige; samtal som vi kände sedan länge hade kört fast i ett rutinmässigt missnöje över sakernas tillstånd. Vi började försöka bli konkreta i våra frågeställningar: Vad är det egentligen vårt missnöje består i? Går det att göra en konkret analys av vad det är vi saknar/längtar efter, och varför det inte uppstår? Finns det avläsbara strukturer som skapar situationen, och är de möjliga att påverka? Skulle det vara möjligt att använda en sådan analys som utgångspunkt i utvecklandet av en strategi för att förändra scenkonstmiljön?

Grunden för vårt resonemang var också en känsla av att det här inte är en statisk situation, utan att teatermiljön i Stockholm drastiskt förändrats sedan 80-talet. Om det stämmer; vad ligger till grund för den förändringen, och går den att påverka? Vi har försökt identifiera vad vi tycker fanns för 20-30 år sedan med vad vi tycker saknas nu, och se om det finns ett samband.

Under 60- och 70-talet befinner sig Stockholms teaterliv i en dynamisk period. De fria grupperna uppstår som ett led i sökandet efter produktionsformer som svarade mot nya konstnärliga behov och målsättningar. Resultatet blev en miljö som under en lång period på ett sätt var motsatsen till dagens. Där de drivande krafterna då ofta var oerfarna, men med ett stort internationellt kontaktnät, har vi idag en väldigt etablerad men provinsial maktstruktur. Kunskapen om tendenser utanför den egna miljön är väldigt låg, rörligheten utanför den egna (väldigt cementerade) arbetsmarknaden är obefintlig, och den konserverande faktorn hög. Där man förr var medveten om sin position i periferin, och därigenom skapade ett nytt centrum, leder dagens provinsiala uppfattning om Stockholm som teatervärldens centrum till att vi förpassas tillbaka till periferin.

Det konstnärliga initiativet har också i påfallande grad förskjutits, från att under 70-talet ha legat utanför institutionerna, till en situation där kartan idag fullständigt domineras av två aktörer – Dramaten och Stadsteatern.

Efter att teatervärlden på 60-talet sökte sig både strukturellt och geografiskt, utanför såväl Sverige som institutioner, har miljön successivt slutit sig alltmer kring sig själv. Och där den egna positionen är det enda tänkbara centrumet, kan ingen förändring ske. När det inte finns en rörlighet mellan centrum och periferi stannar utvecklingen. För att nå den process där en strukturs nomenklatur kontinuerligt föråldras, krävs att en dynamisk process, där vi ständigt förflyttar vår idé om centrum. Geografiskt, men också genre- och organisationsmässigt.

Bristen på teoretisk analys

En starkt bidragande anledning till att teaterns position i det offentliga rummet marginaliserats, är dess brist på teoribildning och kritisk analys. Det finns inom teatern en nästan aggressiv motvilja mot intellektuell prövning av vår praxis, varför det råder en påtaglig brist på den gemensamma begreppsbyggningen och teori som är nödvändig för att kunna bedriva en kontinuerlig uppdatering.

Resultatet av detta är en konstform som helt slutat reflektera över hur den positionerar sig – såväl i relation till en tradition som till den egna samtiden – och där luddiga kvalitetsbegrepp som ”äktighet” gör att vi egentligen bara kan argumentera utifrån vår egen smak om vad som är ”bra”. Resultatet av detta är att teatern fortfarande sitter fast i konventioner som andra konstformer lämnade bakom sig med modernismen. Vi ägnar oerhört stor del av vår kraft till de yttre kännetecknen vi identifierar som ”teater”; bristen på diskurs gör att vi lägger ner merparten av vårt arbete på de delar av konventionen vi menar är nödvändiga för att folk ska förstå att det är just ”teater”, och har sedan väldigt lite kapacitet kvar till det vi egentligen ska

ha teatern till. I teaterns värld har Duchamp aldrig ställt in sin urinoar på museet och därmed gjort den till konst. I teaterns värld måste tavlan fortfarande ha en ram och sitta på väggen för att kunna identifieras som konst; resultatet är att vi använder merparten av vår kapacitet till att konstruera "ramen".

Vi tror att ett kritiskt tänkande är nödvändigt för att kunna ställa grundläggande frågor kring vår konstform i ett led att utveckla den. Är berättelsen det som konstituerar teater? Hur förhåller vi oss till mottagarens behov av identifikation med det gestaltade? Vad innebär kravet på reproducerbarhet för relationen mellan process och resultat? Vad är skillnaden på handling och händelse? Och kanske mest centralt: är teater liktydigt med representation? M.a.o – består vårt arbete i att träda in i en fikcionalitet, där jag inte längre representerar mig själv som konstnärligt subjekt, utan där mina konstnärliga beslut styrs av krafter utanför mig själv – "rollen", "berättelsen", "gestaltningssidén"?

Om teaterföreställningen består av beslut som underkastar sig auktoriteter utom räckhåll för mig själv som konstnär, som texten, rollen eller regissören, är då teatern verkligen "nuets konst"? Och är då skådespelaren konstnär? Är teater konst? Om inte – vad är det då?

Den borgerliga teatern och dess världsåskådning

"Assuming that theatre, namely realistic theatre that is, works with the same representational means which are basic for political and social representation, hierarchies, power structures and so forth, it should always deconstruct its own representational means, if not, it reassures given structures instead of criticizing or subverting them."

Miriam Dreysen, Theatre and reality – is there a political theatre today

En konsekvens av att teatern inte lyckats uppdatera sina uttrycksformer är vi blir sämre och sämre lämpade att undersöka och skildra den samtida verkligheten. Konst rör sig alltid i ett rum mellan förvaltande av tradition och en nödvändig förnyelse av både världsbild och språk. Mycket tyder på att teatern riskerar att gå över den gräns där en konstform tappar sin förmåga att positionera sig i en samtid, och därmed övergår till en uteslutande förvaltande funktion, att jämföras med den klassiska baletten som inte längre har anspråk på att vara en del av den samtida, offentliga diskursen.

Vi tror att det här är en farlig utveckling, och att en utveckling mot nya språk och strategier inom teatern kräver att vi utvecklar ett hantverk som är avpassat för den värld vi vill vara i dialog med.

Teatern som vi känner den är i många avseenden en mycket borgerlig konstruktion. Den skapas av Lessing och Goethe, förnyas av Ibsen och Strindberg, utvecklas av Stanislavskij och förädlas av Beckett; allt under ca ett och ett halvt sekel när den europeiska borgerligheten dominerar vårt sätt att förstå och tolka världen.

Därefter händer egentligen ingenting som förändrar våra grundläggande idéer om teaterns natur och möjligheter. Teatern kretsar fortfarande kring en rad centrala, borgerliga värderingar och synsätt, både i sitt hantverk och sin arkitektur. Skådespelarens arbete bygger på idén om hur individen skapar världen (i dramat handlingen) med sin vilja, och teaterhusens arkitektur skildrar utifrån centralperspektivets logik en rationell, enhetlig värld som förstås bäst utifrån en position.

Konstruktionen avspeglar en mycket patriarkal syn på kunskap, där förståelsen kommuniceras vertikalt uppifrån och ner. Dess verktyg är anpassade till en utdöd världsbild, och dessa verktyg förmår därför endast beskriva, och därigenom återskapa, samma utdöda

världsbild. Vi tror därför att det är viktigt att undersöka olika möjligheter att förse teatern med redskap som gör konstformen bättre rustad i mötet med vår tid.

Subjektivering och Realism

Hur kommer det sig då att vi idag använder en ”död” form? Vad är det för funktioner som gör att vi ändå fortsätter att använda oss den borgerliga teaterkonsten?

Publiken har alltsedan det antika dramat använt teatern i sitt identitetsbyggande arbete. Teatern fungerar som spegling och motstånd när vi definierar vårt jag, den egna personen, i relation till en omgivande kultur, samhälle, till värderingar och etiska regler. I det borgerliga samhälle som skapades av upplysningen, revolutionerna och kapitalet var identitetsbyggandet en självklarhet för varje individ och mer eller mindre utvecklat till en slags kostym som man provade och sedan köpte för att bära under resten av livet.

Idag är identiteten inte längre något givet som vi behåller hela livet. Vi blir arbetslösa, skiljer oss, gifter oss flyttar o s v, d v s förändrar våra livsbetingelser på flera sätt under ett långt liv. Inte heller status och värderingar kring frågor om t ex att bo på landet respektive staden är längre något entydigt, inte heller är det ålders- eller klassmässigt förutbestämt. Vi måste bygga vår identitet på andra faktorer. Dessa är subjektiva och upplösta både som grupp (ta kön som exempel där vi idag har fler kön om än två dominerande) och till sitt innehåll. Vi erkänner idag att vår identitet är flera, och att de olika rollerna inte utgör en helhet, där variationerna på sin höjd är sidor av en statisk personlighet, utan snarare att vi bara är en genetiskt kodad möjlighet med olika interaktiva socialt formade mönster.

Det vi idag upplever är alltså ett slags frikoppling av sociala normer och strukturer i kulturellt hänseende. Förändringen möjliggör nya levnadsförhållanden, men ökar samtidigt pressen på den enskilde individen att själv välja väg. Vi ställs så inför avgörande vägval, där vi riskerar att misslyckas, men som likväl är en principiell förutsättning för kulturell frihet. Där borgerligheten tidigare erbjöd en mall, inom vilken vi gjorde ett par avgörande val under en livstid, måste och/eller tillåts den enskilde idag ständigt skissera, utprova och omformulera sin identitet – och kanske göra det flera gånger under livet. Och det mot bakgrund av ett enormt ökat samhällsligt vetande och enormt stegrade individuella anspråk. Den enskilde kommer inte längre undan detta krav, men det innebär också att det inte heller på förhand kan tas ifrån honom.

Socialt finns det ett flertal samtida tendenser, som kan ses som olika metoder att psykiskt bearbeta denna förändrade livssituation:

1. Längtan efter subjektivering.

En tilltagande längtan eller strävan efter att emotionellt anrika och förtäta situationer och relationer som ska stärka den egna identiteten. Längtan efter att uppleva intensiva känslor har på motsvarande sätt gjort oss känsligare för avsaknaden av emotionell täthet.

Denna subjektivering får sitt tydligaste uttryck i mode som förkroppsligar identitetsframställningen. Den egna kroppens expressivitet används, t ex genom piercing, tatueringar o s v. Kroppen representerar ofta det minimum som ingen kan ta ifrån oss.

Längtan efter subjektivering hänger säkert också samman med en annan psykisk tendens:

2. Självkänslans ökade sårbarhet

Självkänslan har idag blivit central för den psykiska lidandeproblematiken, den har blivit viktigare än skuldproblematiken, vilken ännu stod i centrum för den Freudiska neurosteorin

Skillnaden mot förr skulle kunna beskrivas, om än lite fyrkantigt, så här; Förr led vi av att vi på grund av det vi upplevt blivit som vi blivit och kände skuld för det. Numer lider vi av att vi inte vet vem vi är eller vad det är för känslor som vi upplever.

3. *Motivationsförskjutning/Identifikationskravet*

Behovet av att bli berörd, att uppleva. Idag granskas föremålen snarare ur synvinkeln att de ska fungera stärkande för jaget, för önskningarna om närhet och relationer till andra. Idag måste föremålen själva rymma ett överskott på betydelse för att framkalla någon resonans.

Längtan efter resonansupplevelser har också växt sig så stark att det inte längre är möjligt att identifiera det främmande – vare sig det uppträder i form av människor, företeelser eller idéer – som någonting positivt. Vi erfar enbart avsaknaden av igenkänning och upplevelsen blir därför per definition negativ.

I en allt mer kaotisk och svårtolkad värld blir vårt intresse för realism en tendens i motsatt riktning mot intresset för subjektivering. Intresset för realism ställs i motsättning mot världens fantastiska dimension; realismen används som skydd mot att kastas in i denna fantastik, mot att upphäva sina gränser och bli ett med, för att i stället hålla ihop sig själv. Om man bortser från hur fantastisk och kaotisk världen är blir det lättare att känna sin plats och därmed förstärks ett strutsbeteende som inom vårt område visar sig i intresset för realism (realism som det omedelbart igenkännbara fragmentet av en tänkt verklighet).

Intresset för realism är också förknippat med kravet på entydighet, vilket inte precis underlättar den estetiska receptionen och praxisen. Resultat blir tyvärr att estetiken alltmer frångår möjligheten att uttrycka det nya – det okända, det främmande eller mångtydiga – och istället bara förväntas representera vad jag redan vet eller känner till.

Kravet på entydighet relaterar sig också gärna till den nytta jag vill ha: Vad har det med mig att göra? eller Vad får jag ut av det? Formuleringar som låter oss ana en kritisk ton och som inte tillåter betraktaren att känna in och medvetandegöra annat än det redan gjorda erfarenheter.

Cynism som ideologisk form

Det kanske bl a är i skenet av ovanstående förändring som den oförmåga, som teatern i vår tid har att formulera en praxis som kombinerar estetisk förnyelse med ett kritiskt förhållningssätt, faktiskt blir begriplig. Först när vi analyserar konfliktens ideologiska maskering, blir den möjlig att förstå och hantera i sin helhet.

Peter Sloterdijk karaktäriserar vår tids centrala ideologiska tendens som ”det cyniska förnuftet”, en tankegång som Slavoj Zizek beskriver på följande sätt:

”Den mest grundläggande definitionen av ideologi är antagligen den välkända frasen i Marx Kapitalet: ”de vet det inte, men de gör det” (Sie wissen das nicht, aber sie tun es). Själva begreppet ideologi implicerar en grundläggande naivitet, ett misskännande av sina egna förutsatta antaganden och faktiska villkor, ett avstånd eller en avvikelse mellan den sociala verkligheten och våra förvrängda representationer av den. Detta ”naiva medvetande” kan därför utsättas för en ideologikritisk granskning. Syftet är att leda det till en punkt där det kan känna igen sina egna faktiska villkor – den sociala realitet som det förvränger – och genom detta igenkännande upplösa sig självt. I mer sofistikerade versioner av ideologikritik, till exempel den som utvecklades inom Frankfurtskolan, är det inte bara en fråga om att se saker och ting (det vill säga den sociala verkligheten) som de ”verkligen är” eller att göra sig av med ideologins förvrängande glasögon.

Huvudsyftet är snarast att förstå hur verkligheten inte kan reproduceras utan denna ideologiska mystifikation. Masken döljer inte på något enkelt sätt sakernas verkliga tillstånd; den ideologiska förvrängningen är istället inbyggd i verklighetens själva väsen

Allt detta är dock redan implicerat i det klassiska begreppet om ideologi som ”falskt medvetande”, som det misskännande av den sociala realiteten som självt ingår i denna realitet. Vår fråga är: kan denna uppfattning om ideologi som naivt medvetande fortfarande tillämpas på dagens värld? Är den fortfarande i funktion? I Kritik av det cyniska förnuftet presenterar Peter Sloterdijk tesen att ideologins dominerande funktion är cynisk, vilket omöjliggör det klassiska ideologikritiska förfarandet, eller snarare gör det verkningslöst. Det cyniska subjektet är fullt medvetet om avståndet mellan den ideologiska masken och den sociala verkligheten, men inte desto mindre vidhåller han masken. Formeln skulle då som Sloterdijk föreslår, vara ”de vet mycket väl vad de gör, men ändå gör de det”. Det cyniska förnuftet är inte längre naivt utan något så paradoxalt som ett upplyst falskt medvetande; man känner mycket väl till lögnen, man är fullt medveten om att ett enskilt intresse döljer sig bakom en ideologisk universalitet, men man tar ändå inte avstånd ifrån den.” *Zizek, Ideologins sublima objekt*

Resonemanget kring det cyniska förnuftet leder rakt in i vårt projekts centrala tankar. Går det att utveckla strategier för konst som tar sig utanför de traditionella definitionerna för innehåll eller form; där den konstnärliga händelsens strategiska målsättning är dess innehåll, och där dess förhållningssätt är liktydigt med dess estetik?

Kan man skapa konst satt i en relation till verkligheten som samtidigt avmystifierar och ger möjlighet att se oss själva och vår relation till omvärlden. Ja, vi anser det men att det samtidigt ställer krav på en utbildning i teori och praktik höjer sig över indelningen i olika hantverk och konstformer, och istället fokuserar på, och erbjuder övning i, det strategiska tänkandet som det centrala elementet i konstutövandet.

Konventionerna kring teaterföreställningen är ju ursprungligen ett slags kommunikativa strategier. Men realismen, den ”fjärde väggen”, uppdelningen mellan scen och salong, när föreställningen börjar och skådespelarnas diktion – allt detta som egentligen är val av strategier – är alla konstnärliga val som rör sig inom en ganska snäv kategori. Inom den moderna konsten är tavlan på väggen bara en strategi – oavsett om den målas i olja eller akvarell, eller har ram eller inte. Videoinstallationen, dokumentärfilmen, konstnärens iscensättande av sig själv, social design, empowerment-projekt o s v , är allihop etablerade alternativa strategier, som fortfarande ryms inom konstbegreppet.

Om vi uppfattar repetitionsperioden som en process där vi gör och samlar in erfarenheter, hur vet vi då att ”teaterföreställningen” är den optimala formen för att kommunicera dessa erfarenheter? Hur kommer det sig att teatern så länge avstått från möjligheten att formulera alternativa strategier för sina konstnärliga målsättningar? Vi ser på kursen som ett sätt att försöka definiera och skapa verktyg för att möjliggöra en utvidgning av vår uppfattning av vad som kan rymmas inom begreppet ”teaterkonst”.

Behov; vad behöver utbildningen kunna

Kommunikation – Hur blir vi till som samtalande subjekt

Vi tänker oss att utbildningen kommer kretsa kring begrepp som Kommunikation, Perception och Strategi.

I teatervärlden talar vi mycket om kommunikation; det är liksom verksamhetens mål, mått och mening, och vi använder idén om det som någonting så självklart att det knappt behöver diskuteras. När någonting inte fungerar säger vi att det inte kommunicerar, likaså när publiken inte kommer, eller kommer men blir arga och går igen. Men hur vet vi att vi är överens om vad kommunikation egentligen är?

Mycket av de kännetecken vi använder för kommunikation – t ex att publiken så fort som möjligt förstår oss, och/eller identifierar sig – är riskabla mått. I många fall är riktigare att beskriva dessa yttringar som tecken på att vi infriat publikens förväntningar på vad som ska hända i rummet, vilket snarare är ett hinder om vi vill samtala om upplevelser och erfarenheter som ligger bortom det vi känner till.

Därför bygger våra tankar mycket på olika strategier för hur vi utvecklar scenen som socialt rum för möten och dialog. Vi sätter fokus på det horisontella samtalet, definierat med utgångspunkt från både konstnär och publik som jämbördiga subjekt. Ett viktigt grundelement blir alltså att fråga sig hur vi stärker vår position som subjekt; både i relation till det skapande, konstnärliga subjektet och till det betraktande subjektet hos publiken. Om vi i verkligheten utanför det konstnärliga rummet funktionaliserats som objekt, alltså som projektytor för de förväntningar och behov riktas mot oss; hur tar vi då tillbaka makten över vår subjektivitet?

En grundläggande frågeställning är alltså: Hur blir vi till som konstnärligt subjekt? Och publiken; vilken form gör det möjligt – eller kanske till och med nödvändigt – för besökarna att inta ett aktivt deltagande position? Följande citat av Jacques Lacan skulle kunna uppfattas som ett slags motto: "I would like to leave the reader no way out but the way in".

Hantverket som Gatekeeper/Konstens rum – forum för Normativitet eller Excentricitet

"Den strukturella och funktionella homologin mellan författarnas rum och konsumenternas (och kritikernas) rum, och överensstämmelsen mellan produktionsrummens sociala struktur och de mentala strukturer som författare, kritiker och konsumenter applicerar på produkterna (som själva är organiserade enligt dessa strukturer) är principen bakom den överensstämmelse som råder mellan de olika kategorierna av utbudna verk och de olika publikkategoriernas förväntningar. Denna överensstämmelse, som verkar så märklig, kan förefalla vara ett av resultat av utbudets medvetna anpassning till efterfrågan. Även om cyniska beräkningar givetvis inte saknas, framför allt inte inom den "kommersiella" sektorn, är de varken nödvändiga eller tillräckliga för att skapa den harmoni som man kan lägga märke till mellan producenternas och konsumenternas av kulturella varor. Att kritikerna tjänar sin publik så väl beror på att homologin mellan deras position i det intellektuella fältet och den position som deras läsare innehar i maktens fält bildar grunden till ett objektivt samförstånd (baserat på samma principer som teatern kräver), som gör att kritikerna aldrig försvara sin läsekrets på ett ärligare, och således effektivare sätt, än när de försvarar sina egna intressen gentemot sina motståndare, det vill säga de kritiker som intar motsatt position i produktionsfältet."

Pierre Bourdieu, Konstens regler (s. 245 f)

De senaste åren har det skett en tydlig, och i många fall målmedveten, förändring av inriktningen på de konstnärliga högskolorna. Från att fokusera utbildningen på det egna konstnärskapet har man alltmer övergått till att utbilda i det hantverk som efterfrågas på arbetsmarknaden. Kvalitén på utbildningarna har i många fall höjts, och skolorna redovisar bra resultat sett till hur många elever som får jobb efter fullbordad utbildning.

Vi tror emellertid att det finns en risk med den utvecklingen, eftersom den utgår från en idé om hantverket som en neutral konstant som vi menar är felaktig.

Ett hantverk är alltid ett redskap för att kunna nå ett mål; det är ett medel, men det kan av samma skäl vara ett hinder. Verktøget tvingar dig så att säga att producera det verktyget är avsett att producera. Det innebär att det hantverk som efterfrågas av en existerande arbetsmarknad också speglar dess konstsyn; för att kunna skapa nya teaterformer behöver man nya verktyg, och därmed också en uppdaterad syn på hantverket.

Utbildningarnas ”marknadsanpassning” riskerar därmed att bidra till samma cementerande tendens som ovan nämnda utveckling – speciellt när de samspelar med en marknad med så få arbetsgivare. Den teatersyn som ligger till grund för de stora institutionernas verksamhet har ett smalt och ganska konservativt spektrum, och en utbildning som definierar sig i relation till deras syn på hantverk kommer per definition stelna i samma mönster. Därför tror vi att det är viktigt att komplettera existerande yrkesutbildningar med ett pedagogiskt forum, där vi kan ägna oss åt att forska i vilka alternativa möjligheter scenkonsten har som arena.

Vi menar att teaterns funktion som konstnärlig arena i påtaglig grad har ”normaliserats”. Vi lever i en tid av starkt repressiv normativitet, där kraven på effektivitet är höga, och där allt fler offentliga rum funktionaliserats i relation till detta effektivitetskrav. Behovet av konsten som ett rum där vi kan ge plats åt de perspektiv och tankar som inte ryms i verkligheten utanför är större än någonsin.

Vi uppfattar att teaterrummet, i brist på fungerande strategier och arbetsmetoder, misslyckas med att svara på det behovet. Teatern är mer än någonsin ett ”normativt” rum, alltså en arena där vi bekräftar vår tids tankar och värderingar istället för att kritiskt granska dem. För att ändra på detta behöver vi utveckla vår förmåga att utveckla våra egna perspektiv och kriterier för arbetet.

Vi har i nuläget enbart marknadens värderingsmall - framgång mätt i kvantitativa termer som publiksiffror och recensioner - att bedöma värdet av vårt arbete med. För att kunna driva utvecklingen behöver vi definiera nya målsättningar och kriterier, och teaterarens förmåga att härbärgera excentriska perspektiv och existenser är en bärande del av dessa. Därför är olika verktyg och redskap för att utveckla kapaciteten att använda olika former av excentricitet en viktig del av kursen. Vi tror att t ex Gilles Deleuzes och Felix Guattari tankar om schizofrenin som analysredskap snarare än diagnos kan vara pedagogiskt intressanta som utgångspunkt för konstnärliga strategier. Detsamma gäller för Michel Foucault, men även andra olika modeller för dialektiskt tänkande ser vi som användbara.

Det är exempelvis både påtagligt och märkligt att en konstform som sysselsätter sig så mycket med berättandet som teater, inte har tillgodogjort sig 1900-talets tankar kring narrativitet som funktion och fenomen. T ex Jacques Lacans beskrivning av hur ett narrativ kommunicerar i den enskilda detaljen, utan kontakt med helheten, öppnar ett antal möjligheter applicerad på scenkonstens område. Inom teatern uppfattar vi med all rätt berättelse och kommunikation som centrala komponenter, men är samtidigt förvånansvärt ointresserade av den forskning som har gjorts om hur vi faktiskt tillgodogör oss berättelser, eller av de olika teorier som diskuterat kommunikation och perception under det senaste seklet. Många av de erfarenheter vi gör när vi börjar utforska nya konstnärliga mål och medel har intressanta

paralleller inom filosofi, psykologi och annan kritisk teori, varför vi tänker oss att ägna området förhållandevis stort utrymme (se lista över tänkt kurslitteratur).

Performativitet och det rituella rummet

Den egentliga betydelsen av ordet Performativ kommer inte från konstområdet, utan från språkvetenskapligt begrepp. Innebörden är en språkhandling som vare sig är sann eller falsk, utan som utför det den påstår; t ex ”Härmed förklarar jag er för äkta makar” eller ritualen kring nattvarden, där syndernas förlåtelse är skapad i och med att prästen ger kyrkliga institutionens auktoritet åt ceremonin som därmed blir performativ.

Vi menar att det rituella sammanhanget överhuvudtaget är av stort intresse, eftersom det ger oss redskap till, och lär ut en metod för, hur man kan hantera de kategorier av upplevelse och processer som är kursens mål. Det ger olika möjligheter för det agerande subjektet och det sökande subjektet att överskrida de givna omständigheterna, bl a eftersom de skapar en arena där gränsen mellan aktör och publik suddas ut och gör alla till deltagare.

Ritualen som modell har som mål att vi ska få syn på oss själva i ett sammanhang. Den tar avstamp i vårt sökande efter mening, men väljer inte de enkla lösningarna som självanalys, iscensättning av jaget, d v s som terapeutisk modell. Den försöker istället låta mötet mellan de faktiska personerna genomgå en sorts ceremoniell process, där subjekt behåller sin karaktär av subjekt och aldrig förvandlas till ett objekt.

Det här resonemanget är inte nytt utan finns hos ett flertal tänkare, bl a Martin Buber, och har också tematiserats av teaterkonstnärer som Artaud m fl. Scenkonsten har till skillnad från flera andra konstformer en stark förankring i ett socialt rum. I vårt fall skulle det vara ett rum inriktat på olika former av transcenderande processer som bli möjliga när vi hanterar upplevelsen av det egna jaget i ett möte med ett du.

Dialogfilosofin hos Buber utgår från tre outtalade teser. Joachim Israel beskriver de så här:

”Den första är av *ontologisk* art. För att jag skall bli till det ”jag”, jag är, krävs det att den andre accepterar mig som jämlike med samma rättigheter och skyldigheter som han själv har och att jag behandlar honom på samma sätt. Denna process av att ge varandra ett erkännande är alltså ömsesidig. Den andra tesen är av *kunskapsteoretisk* art: För att jag skall kunna få kunskap om att jag själv är en person, förutsätts det att jag har kunskap om att andra är personer, dvs att de tillhör en viss logisk typ eller klass, som kan tillskrivas specifika predikat och att jag tillhör samma logiska typ eller klass som dessa. Den tredje tesen är av *genetisk-psykologisk* art: För att jag skall utveckla ett ”jag”, förutsätts det kommunikation och interaktion med andra. Mitt ”jag” är alltså ett resultat av interaktionen och inte en förutsättning för den. Dess tre teser, som rör ontologiska kunskapsteoretiska och metodologiska frågor, hävdar att social interaktion är av grundläggande betydelse och att den sker dialogiskt.”

Israel J, Martin Buber,(s 125)

I stort sett kan vi utgå från två typer av interaktion. Antingen är deltagarna likställda – d v s har samma rättigheter, samma status eller samma makt – eller också är den ena överordnad och den andre underordnad, varmed båda är infogade i en hierarkisk ordning. De båda interaktionssätten kan enligt Jürgen Habermas förknippas med två handlingsmönster; en ”kommunikativ” respektive ”strategisk”. Dessa i sin tur är baserade på två olika typer av rationalitet, den ”kommunikativa” respektive den ”strategiska”.

I det strategiska handlandet försöker den ena parten med hjälp av makt eller ekonomiska tillgångar uppnå sin målsättning, även om det sker på bekostnad av den andra. I det

kommunikativa handlandet sker en samordning av parternas handlingar mot bakgrunden av gemensamma målsättningar, baserade på moraliska principer om parternas jämlikhet. Individerna söker lösa eventuella motsättningar eller konflikter; inte med maktspråk, utan med hjälp av argument för att övertyga varandra. Målsättningen är att åstadkomma ömsesidig förståelse av varandras handlingar, motiv, argument o s v för att kunna uppnå samförstånd. Denna typ av interaktion har en utopisk och en moralisk dimension. Det utopiska utgörs av att den hänvisar till potentiella sociala relationer, som det står i vår makt att uppnå. Den moraliska innebörden består i att den implicerar ett resonemang om jämlikhet och rättvisa.

Teoretiska kursmoment

För att en konstform inte ska stelna till konvention behöver den en fungerande teoribildning som plattform. Hur relaterar jag mitt arbete till de upptäckter som gjorts av andra, och i vilken position vill jag ställa mig till en samtid? Hur kan jag använda den diskurs som finns inom andra offentliga arenor för att utveckla mitt eget arbete?

En betydande del av kursen kommer därför inrikta sig på att skapa en teoretisk bas; ett slags alternativ verktygslåda, bestående av såväl konstteori som kritisk teori inom filosofi, psykologi och politik. Ett par av de områden vi uppfattar som centrala är:

- Bourdieus teorier kring *Fältet*: Kulturens funktion som maktspråk och gatekeeper.
- Habermas, Lacan, Buber o s v: Utvecklingen av synen på kommunikation, perception och hermeneutik under 1900-talet.
- Foucault, Deleuze och Guattari: Schizofreni och andra gränsöverskridande tillstånd som analysredskap av verkligheten
- Watzlawick om kommunikation och förändring
- Slavoj Žižek som sammanfattar ett flertal strömningar under 1900-talet från Marx och Freud framåt.
- Peter Sloterdijks ideologikritik för 2000-talet
- Zygmunt Baumanns teorier om identitet och "the liquid modernity".

Utformning

Vilka söker vi

Vi tror att de frågeställningar som kursen fokuserar blir som mest relevanta i relation till människor som redan har en konstnärligt verksam erfarenhet att relatera till. Många av de frågor vi tänker oss att kretsas kring blir riktigt konkreta först när man själv nått en gräns där ens egen konstsyn behöver söka nya vägar för att kunna utvecklas. Det innebär att kursen riktar sig mot något äldre elever jämfört med grundutbildningen, gärna med relativt gedigen yrkeserfarenhet.

Vi menar också att i hög grad kommer vara elevernas utbyte av egna erfarenheter och konstnärliga förhållningssätt som utgör substansen i utbildningen, och att det därför är viktigt att hålla en stor bredd på deras vad de har för olika verksamhetsområde. Kursen ska därför ses som inriktad på scenkonstområdet, men öppen för (och beroende av) att vi når sökanden med sin praxis inom andra konstnärliga områden än teater, exempelvis dans och performance, men också bildkonst och musik.

Vår förhoppning är att kunna ha ett upptagningsområde som täcker i första hand hela Sverige, men det vore naturligtvis en tillgång att kunna ta emot elever från andra länder också. På så sätt skulle bredden och dynamiken på de erfarenheter vi får att arbeta med ökas ytterligare.

För att detta ska vara möjligt vill vi försöka koncentrera undervisningen tidsmässigt på ett sätt som gör det praktiskt möjligt att delta i kursen, även om man har ett etablerat liv utanför stockholmsområdet.

Learning Outcome

Vi tänker oss att utbildningen ska motsvara 60 p, d v s 40 p i det gamla systemet.

Målet är att eleverna efter kursen ska ha utvecklat sin förmåga att tänka i målsättningar och strategier, snarare än enbart innehåll och form. De ska ha ökat sin förmåga att konceptualisera och kontextualisera sitt konstnärliga tänkande, samt även att omsätta detta både i praktik och teori. De ska även ha fått utökad erfarenhet av att omsätta en konstnärlig målsättning till olika strategier.

Kursupplägg

Kursens grundförutsättning är att arbeta med dialogen som form. Vi tänker oss en serie av samtal/dialoger kring olika ämnen som varvas med praktiskt arbete ofta som undersökande laborationer. Vi studerar olika exempel både som historiska fenomen, t ex Andy Warhols Factory i New York eller Lars von Triers film Idioterna, men också samtida försök till konstnärlig förändring eller samtida metoder som bryter med fältets grundsyn. Eftersom det här gäller för fler konstformer än teater så kommer det att förutsätta att olika specialister tar med sig exempel som presenteras för gruppen.

Tyngdpunkten ligger på tre tvåveckors perioder där praktiska övningar varvas med teori. Varje sådan period utvärderas och följs upp i ett antal helgsammankomster som blandar laborativt arbete med teori (ofta med gäster som leder dialogen)

Mellan varje sammankomst tänker vi oss att deltagarna undersöker det kommande området inför kommande helg. Kanske kan en del av de upptäckter och den reflektion som kommer ut av det här förmedlas till de andra deltagarna via nätet så att alla kan läsa vad alla skrivit och tänkt innan man möts igen

Kursen löper över ett läsår, och vi föreställer oss följande upplägg.:

- En uppstart på två veckors arbete där teori och praktik varvas.
- En workshop mitt i utbildningen; även den två veckor med teori och praktik.
- Ett avslutande laborativt block om två veckor.
- 6 tvådagars seminarier fördelade under lika många månader.

Uppstart (2 veckor)

- Presentation av kursen, genomgång av samtliga deltagares ansökningar där de motiverat varför de vill gå kursen och vad de förväntar sig av den.
- Samtal om Bourdieu och det kulturella fältet som maktfält
- Samtal om Warhols Factory.
- Laborativt arbete som ska ge frågor för fortsatt undersökande.
- Fokus på hantverk och konstnärskap med exempel från dans m fl.
- Hur hanterar vi skammen av att vara misslyckade?

Helg 1: Ny scenkonst nya genrer?

- Samtal om Högskolan i Giessen: Rimini Protokoll, Pollesch, Schlingensief mfl.
- Live Art, Performance, Forced Entertainment mfl

Helg 2: Konventionerna kring kommunikation.

- Samtal om den borgerliga teatern: Hantverk och världssyn
- Samtal om normativitet som definierar konstformerna.

Helg 3: Förändringens strategi

- Samtal om innehåll och verkan
- Samtal om Bateson och Watzlavick och förändringens form

Mittworkshop (2 veckor): Konst som strategi

- Praktiskt arbete kring strategi och metod, varvas med teori
- Hur förhåller vi oss till samtidens mediala strategier; att utnyttja eller positionera sig utanför eller emot.
- Samtal om utopi och cynism, Zizek, Sloterdijk.
- Det rituella rummet och ritualizing. Vikten av att valet av strategi föregår valet av genre.
- Lab 1: Vi gör ett försök att skapa ett autonomt rum med de förutsättningar gruppen önskar.
 - Vi arbetar praktiskt och möter samtidigt en ”publik”.
 - Försöket utvärderas och dokumenteras

Helg 4 centrum och periferi

- Samtal om att flytta centrum som strategi för föråldrande
- Samtal om nätverket och förhållandet hybris/isolering
- Manuel Castells

Helg 5 Strategier i en cynisk värld

- Schizofreni och Autism som metod
- Samtal om Buber och Habermas subjekt till subjekt kommunikation
- Skillnaden mellan upplevelse och trauma; samtal om hur man definierar ritual i förhållande till terapeutisk funktion

Helg 6

- Samtal om uppmärksamhet. Skapandet av mötesplatser, sociala rum, arenor

Avslutande två veckor

- Lab 2: Workshop på 2 vecka där vi gör ett nytt försök att skapa ett autonomt rum med de förutsättningar gruppen önskar och som också i praktiken möter en ”publik”.
 - Vikten ligger på att varje deltagare bryter med sina egna genrebegränsningar och utnyttjar ett för honom /henne okänt medium.
 - Hur hittar man en strategi och som skapar förutsättningar för ett ”möte” i rummet. Kan publiken omdefinieras till en medarbetare.
 - Varje deltagare sammanställer sin loggbok/ sina erfarenheter/ sin dokumentation.
 - Vi utvärderar efter varje publikmöte; vad ville vi uppnå, och gjorde vi det? Ett nytt förslag utarbetas.

Helg 7 Avslutning

- Samtal om entreprenörskap och konst.
- Deltagarna diskuterar sitt material och utbyter erfarenheter från hela kursen.

Litteraturlista

Schechner Richard, Performance theory, 2003
RE: direction ed Rebecca Schneider & Gabriel Cody, 2002
Bourdieu Pierre Texter om de intellektuella, 1992
Bourdieu Pierre Konstans regler, 2000
Bourdieu Pierre Kultursociologiska texter, 1986 avsnittet Produktionen av tro.
Bauman Zygmunt Skärvor och fragment, 1997
Castells Manuel Identitetens makt del 2 i Informationsåldern ekonomi, samhälle och kultur. 1998
Habermas Jurgen, Kommunikativt handlande, 1995
Lacan Jacques, Ecrits, 1989
Zizek Slavoj, Ideologins sublima objekt, 2001
Zizek Slavoj, Njutandets förvandlingar, 1996
Buber Martin Dialogens väsen, 1993
Buber Martin, Distans och relation 1997
Watzlawick Paul, Förändring 1996
Sloterdijk Peter, Kritik av det cyniska förnuftet
Dreyssen Miriam, Theatre and reality – is there a political theatre today föreläsning för ett symposium i Vilnius 2006.
Israel Joachim, Martin Buber, 1992
Thies Lehman, Postdramatisches Theater, 2005
Engdahl Horace, Stilen och lyckan 1992

Claes Peter Hellwig, f 1951 utbildad vid Dramatiska Institutet 77-79. Ledde teater Aurora med Hilda Hellwig 1978-93. Har arbetat som freelance dramaturg på en rad teatrar i Norden, teaterchef för Östgötateatern, lärare dramaturgi och produktion vid DI. Professor i teaterns kreativa processer vid Dramatiska Institutet sedan 2002.

Anders Paulin, f 1963. Utbildad vid Dramatiska Institutet 91-94, samt vid Journalisthögskolan 87-89. Verksam som frilansande regissör på bl a Stockholms Stadsteater, Malmö Dramatiska Teater, Det Kongelige Teater Köpenhamn, samt på teatrar i Norge, Tyskland och Schweiz. Har även varit gästlärare på Dramatiska Institutet.

”Uppmärksamheten är ett slags förtätd mani. Den är minst av allt någon neutral observation. Mera då en blick som ”fastnar”, så att jag inte längre vet om jag tar emot eller ger innebörd. Motsatsparet aktiv/passiv sätts ur spel. I en massa av väntade eller likgiltiga intryck kommer något som *ger tecken*. Vad det är kan stå klart först långt senare. Det vore därför oriktigt att säga att det rör sig om en sorts vetande. Uppmärksamheten tar aldrig med något överflödigt. Den lyder inte under plikten.

Uppmärksamheten kan inte framkallas på konstlad väg, genom en önskan att upptäcka det ena eller det andra. ”Seendet är att vara klar” (Birgit Åkesson) – det vill säga redo, ogrumlad av jaget.

*

Till uppmärksamheten hör gärna en viss tankspriddhet. Den är som en samling veck i tänkandet, som hindrar förhastad klarhet.

Brist på uppmärksamhet visar sig snart hos en människa: hon blir konventionell.

*

När en stil eller en genre inte längre ger rum åt uppmärksamhetens märken dör den, fastän dödsfallet ofta fastställs först av en senare generations publik. Den första signalen för betraktaren är den obestämda melankoli som griper honom inför verk han anser djupt hedervärda, ja, mästreliga.

*

Uppmärksamheten skiljer sig från medvetandet, som löper med ett här-och-nu. Den har en mera utsträckt form, som bara delvis ryms inom tankens ljuskägla. Den är föregripande och fördröjande. Den är vaksam på det frånvarande i det närvarande. Därför överraskar den ofta mitt medvetande och den uttöms inte av något som jag kan föreställa mig i ett bestämt ögonblick. Dess ort är förbindelsen mellan perspektiv som omöjligt kan intas på en och samma gång.

Uppmärksamheten – förströdd och uthållig, tillhör ingen skola. Den kommer in från sidan och avbryter språkets automatiska rörelse. Den går inte att övertala.

*

Det mest skadliga för uppmärksamheten är *tvånget att komma fram till något.*”

Horace Engdahl, Stilen och lyckan

Bilaga 1

2004-12-01

Sammanfattning av projektet Stockholm iD

Målsättningen för verksamheten är en vitalisering av scenkonstens plats och funktion i det offentliga samtalet, och vår tes är att en sådan vitalisering endast kan komma till stånd genom en syresättning av miljön med hjälp av nya aktörer utifrån - ska en struktur kunna förändras behöver det komma nya komponenter in i blodomloppet.

Vi vill skapa en kreativ arena där vi – med teaterverksamhet som grund – undersöker konstens möjliga inkarnationsformer och möter medborgarna i ett samtal om vår tid, vår kollektiva identitet och politiska verklighet.

De grundläggande idéerna bygger på Stockholm som grogrund och projektyta för en kollektiv identitet; och närmare bestämt den kris som vi upplever att den identiteten hamnat i. De tillgängliga arenorna för det offentliga samtal som är demokratins fundament, har sedan 90-talet avpolitiserats till förmån för en tilltagande kommersialisering i en process där vi gradvis regredierar från självständiga medborgare till passiva konsumenter.

I samma takt som det offentliga rummets arenor omvandlats till kapital, har Stockholm som teaterstad slutit sig alltmer kring sig själv; de forum som tidigare funnits för internationellt utbyte har marginaliserats med påföljden att Stockholm kan beskrivas som ett rum där alla dörrar går inåt - har man väl kommit in finns det inte riktigt någon väg ut, och finns det ingenstans att ta vägen blir de som befinner sig på insidan av rummet också successivt mer intresserade av att bevaka sin plats än av att fundera på vad de ska använda den till.

För att kunna göra detta behöver vi söka utanför våra egna ramar; såväl personligt konstnärliga som nationella. Det nya kan inte formuleras av enbart gamla aktörer, varför internationella gästspel kommer stå för en betydande del av verksamheten. Arenan ska alltså i hög grad präglas av mötet mellan olika språk; både vad gäller genre – konstnärliga, politiska, vetenskapliga o s v – och nationalitet. Vi vill bygga verksamheten på ett curator-system. Detta ska präglas av ett crossover-tänkande i förhållande till genre med målsättningen att bryta genregränser och ifrågasätta deras införstådda värdesystem.

Vi vill också undersöka möjligheten att upplösa gränsen mellan utövare och mottagare. Kan det vara så att polariseringen mellan aktören som aktiv förmedlare och individen i salongen som passiv konsument är passé? Vi strävar efter att bryta ner den hierarkiska ordningen över makten i det kulturella rummet. Ett exempel på detta är att upphäva motsättningen mellan elitism och Vår Teater, för att istället låta de höra ihop.

Allt detta ska formuleras utifrån en geografiskt relaterad idé om vår kollektiva identitet. Dels utifrån ett mikroperspektiv; vilka identiteter finns idag tillgängliga i Stockholm? Dels utifrån ett makroperspektiv; vad innebär Stockholms placering i en Östersjöregion, både i förhållande till våra nya EU-grannar och till vår forna stormaktsidentitet.

Vi menar att det är den helt nya, internationellt mindre etablerade, scenkonsten som är mest intressant för våra ändamål; vår arbetshypotes är att det vi känner till redan har hunnit bli för etablerat för våra behov.

Vi tror också att en egen verksamhet är viktig för att skapa ett centrum, en kontinuitet – både fysiskt och mentalt – för den gästspelande verksamhet att bli kvar i. Ett slags kardborreprincip, eller tarmludd, som gör det möjligt för impulserna att bli kvar i systemet. Att återknyta dessa till identitetsarbetet förutsätter att man tar tag i det som kommer utifrån och omformulerar det till något eget. Förutsättningen för att ska skapa en aktiv publik/mottagargrupp är alltså att vi kan hålla en kontinuitet i den egna verksamheten, för att på så sätt kunna korsa producerande och mottagande.

1. Organisation

- Konstnärlig ledning Anders Paulin, regissör, Claes Peter Hellwig professor vid DI och Peter Englén, samordnande projektledare för Röda linjen (regionalt projekt, se www.rodalinjen.se)
- Konstnärligt centrum. En koncentrerad grupp specialister från olika områden som dans, bildkonst osv, konkretiserar gemensamt ideer till projekt. De deltar både i kraft av sin kompetens men också för att de tror på ett förändrat förhållningssätt till publiken.
- Fast administration.
- Korskopplande curatorverksamhet; se sammanfattning

2. Festival

- En månad, lämpligen augusti fylls med aktivitet i form av en eller flera egenproduktioner och gästspel.
- Festivalen är således kulmen på ett år av föreställningar, utställningar, seminarier och leder in i det kommande året verksamhet med seminarier.
- Återkommande forum för diskussion (samarbetsformer med t ex Panacea mfl)

3. Året runt verksamhet

- Vi tänker oss seminarier med en typ av modell från den klassiska studiecirkeln.
- Egen produktion och enstaka gästspel/utställningar mm utspritt under hela året för att upprätthålla kontakten med publiken. Genom att olika genrer som När-TV, kortfilmfestivaler, poesikvällar, musik och performance mfl blandas kan olika grupper aktiveras
- Elitism och Vår Teater hör ihop; skapa en organisationsform en arena för icke-konstnärers konstnärliga utövning – allt utifrån premissen att konst är en hållning; inte ett yrke.

4. Spelplatser

- Inte en scen; två-tre plus . Olika sorter: Teater, Kontor/Galleri/Café.
- Annektering av Kulturhuset vid Sergelstorg (Samtal med Kulturhuset pågår)
- Utforska potential i närförort. Stockholm växer; Telefonplan, Liljeholmen.

5. Kopplingar till

- Högskola och Studieförbund
- Näringsliv.
- Forskning/Konstnärligt utvecklingsarbete

Bilaga 2

Under arbetet pratade vi med följande personer/organisationer:

Johan Bengt Pålsson, moderat kulturvisionär, fd kulturattaché i Berlin mm
Eva Sköld o Mats Sylwan Stockholm Kulturförvaltning
Claes Karlsson o Uwe Bodewadt Kulturhuset Stockholm
Bengt Göransson fd kulturminister
Göran Eriksson ABF
Benny Marcel mfl KUR
Mathias Liljenthal chef för HAU i Berlin
G. Zeeb HAU i Berlin
Aris Fioretos kultturattaché i Berlin
Olle Jansson rektor Teaterhögskolan
Per Lysander rektor DI
Jan Zetterberg fd chef för Dansens Hus
Efva Lilja koreograf/professor
Elin Strand konstnär
Joachim Hamou konstnär
Ann Marie Engel ITI
Madeleine Grive redaktör för OO-tal
Pierre Guillet de Monthoux professor Ekonomiska inst. Stockholms Universitet
Emma Stenström professors ass. Handelshögskolan i Sthlm
Jonas Andersson Framtidens Kultur
Daniel Andersson redaktör för Visslingar och rop/ Perfect performance
Ann Follin chef för Riksställningar
Willmar Sauter professor Teatervetenskapliga inst. Sthlms Universitet
Lisa Lundqvist o Anitha Barrsäter Euroconnect
Linda Zachrisson Kultur och Utbildnings departementet

Bilaga 3

TV-TEATERN

—

EN PRESENTATION

Mars 2005

1. Bakgrund

TV-teatern är ett projekt tänkt att i första hand löpa över tre år med start för verksamheten hösten 2007. Initiativtagare till projektet är Anders Paulin, teaterregissör, och Claes Peter Hellwig, dramaturg och professor på Dramatiska Institutet.

Ett fungerande kulturliv är inte bara en utsmyckning i en regions struktur, det är framför allt en hörnpelare i den demokratiska processen; det är vår övertygelse, det är också därför den är stöttad med offentliga medel. Sedan ett par decennier sker det kontinuerligt en begreppsfrskjutning; vad är konst och vad är underhållning? Svaret är egentligen enkelt – underhållning är en produkt avsedd att passivt konsumeras; konst behöver mottagarens engagemang för att upplevelsen ska uppstå, den är samtal och möte, inte en handelsvara. Vi uppfattar att Stockholm som region behöver en arena för återerövrandet av rimligt konstbegrepp.

Om bostadsmarknaden var arenan för kapitaliseringen av medborgerliga basbehov under 80- och 90-talet, så är det offentliga rummet, genom människans grundläggande behov av meningsutbyte och information, den arena där marknaden har sitt fokus i vår tid. Företeelser som Berlusconi mediemonopol, kampen mellan Shipsted och Bonniers, och upphovsrättsliga konflikterna kring Napster är tydliga exempel på en samtidshistorisk process som – eftersom den försigår i det offentliga rum som är demokratins centrum – har vittgående konsekvenser för vår möjlighet att påverka och uppfatta den tid och det samhälle vi lever och tar del i.

Stockholm har parallellt med ovanstående utveckling mist sin position som ledande teaterstad. De autonoma, utforskande zoner som utgjordes av frigrupperna har marginaliserats, och Dramaten och Stadsteater – som fått en förödande dominerande ställning allteftersom de blivit ensamma om att kunna driva verksamheten med konkurrensmässiga resurser – har retirerat till något som liknar ett skyttegravskrig, där de kämpar om publiken som siffror i statistiken snarare än som en kommunikationspart i en demokratiseringsprocess. Vi menar att en regions kultursektor är lika beroende av investeringar som vilken annan verksamhet som helst. Kulturklimatet i Stockholm präglas just nu av vinstmaximering; de ledande aktörerna försöker få ut maximal lönsamhet av de existerande resurserna, men skapar inga nya – en kortsiktighet som sakta men säkert åter upp det kapital som skapats under tidigare epoker.

Stockholm är också en geografiskt intressant men känslig region; med en identitet kopplad till ett förflutet som stormaktscentrum har staden samtidigt väldigt lätt att bli isolerad från omvärlden. Ur det perspektivet är regionen just nu inne i en mycket intressant process i relationen till de nya EU-staterna runt Östersjön. Vi menar att det är viktigt att den politiska och ekonomiska processen följs upp med kulturella relationer.

2. Syfte

TV-teatern är en kombination av teatersalong och en TV-studio. TV-studion har ca 150 publikplatser; och allt som händer i det rummet - vare sig det är teater, dans, poesiuppläsning, konstutställningar, högskole-föreläsningar, intervjuer eller konserter - transmitteras via TV. I direkt anslutning till TV-studion har vi ett kafé som också fungerar som alternativt forum; för seminarier, föreläsningar, konserter o s v. Merparten av kaféverksamheten transmitteras också.

TV-teatern som arena bygger på en hybrid mellan egen produktion och tätt återkommande gästspel. Stockholms kulturliv behöver nya impulser; det nya kan inte skapas av redan existerande aktörer, och därför är behovet av ett forum för internationella gäster stort. Samtidigt behövs en egen verksamhet för att vi ska kunna skapa kontaktytor i praxis - annars är risken stor att gästspelen fungerar som en omväxlande avkoppling till den egna vardagen utan att lämna några direkta avtryck i den inhemska scenkonsten; exotiska och spännande, men utan betydelse för det egna arbetet.

Projektet fokuserar också på mötet mellan centrum och periferi; vi tror att fältet som uppstår i relationen och/eller transporten mellan ett "innanför" och ett "utanför" alstrar avsevärda mängder energi och kreativitet. Verksamheten ska därför ha sitt centrum i periferin, d v s någon av de växande närförorter som ligger tätt på Stockholm, där vi också har lättare att nå parallella alternativ till de förhållandevis välförsedda målgrupper av kulturkonsumenter som redan existerar. Tanken är inte att exkludera den konventionella teater publiken; snarare önskar vi att undersöka den kreativa potential som ligger i mötet mellan mer differentierade sociala grupper än de man normalt möter på kulturinstitutioner.

TV-teaterns mål och medel är att verka för utökade kontaktytor; dels mellan olika konstformer och olika regioner, men också mellan en högskolevärld och en praktiserande verklighet. Scenkonsten i Stockholm ganska är ett slutet universum; vårt syfte är att på flera olika fronter konfrontera den med andra områden.

- **Gästspel/Festival**

I en Östersjö-region är Stockholm ett strategiskt placerat centrum och inte den satellit i periferin staden lätt blir när den har hela sitt fokus på västeuropa och USA. Vi tror att regionen har mycket att vinna på att skapa ett större kulturellt utbyte mellan Stockholm och länderna runt Östersjön, och ägnar därför en betydande del av verksamheten åt gästspel från Ryssland, Finland, de baltiska länderna, Polen och Tyskland. Även andra "gräns-

regioner", som t ex Turkiet, är intressanta genom sin position på gränsen mellan innanför och utanför.

Under det ordinarie verksamhetsåret bjuder vi in ca ett gästspel i månaden, och en gång om året koncentrerar vi verksamheten till ett klimax - en 10 dagars festival där Stockholms kulturliv utsätts för ett intensivt bombardemang av impulser; såväl utländska gästspel som inhemska aktörer satta i ny kontext. Tänkt samarbetspartner är Kulturhuset vid Sergels Torg; vi har haft inledande kontakt med ledningen som är positivt inställd till projektet.

Vi tänker oss företeelsen som ett kulturell Olympiad (utan tävlingsmomentet); ett hus till bristningsgränsen fyllt med konst och kulturyttringar där både publik och utövare under en begränsad tidsperiod får mötas och konfronteras med nya tankar och perspektiv. TV-teaterns koncept flyttar då in i Kulturhuset och arbetar efter OS-principen: en studio i händelsernas mitt, där programmet presenteras, analyseras och diskuteras vid dagens början och slut. Överflödet bär också det olympiadens prägel; det oöverskådliga som princip, och där det omöjliga i att försöka omfatta helheten blir till en kvalitet - helheten uppstår inte som rationell förståelse utan snarare som upplevelse.

Vi tror att hybriden mellan kontinuerlig verksamhet och festival är gynnsam. Festivalen gör verksamheten synlig genom sin koncentration i tid och rum, och samtidigt ger kontinuiteten över året möjlighet att först förankra festivalen och därefter låta sig påverkas av dess effekter och kommunicera dessa. Vi skapar ett forum där gästspelen kan ske i nära samarbete med den egna verksamheten; kontaktytorna i det praktiska arbetet är fundamentala för att inte de nya impulserna - som idag - ska glida igenom miljön utan att få något större inflytande på klimatet.

- Högskola

Mötet med en högskolevärld - konstnärliga utbildningar såväl som mer vetenskapligt relaterade - skulle innebära att eleverna fick möjlighet att pröva sina idéer i full skala, och (vilket är minst lika viktigt) dessutom tvinga oss att konfronteras med de idéer och strömningar som kommer forma vår verklighet några år fram i tiden.

Samtidigt ger samarbetet oss möjlighet att "utnyttja" varandra. T ex finns inom det kommunikationstekniska fältet en mängd olika tekniska landvinningar som

fortfarande söker ett innehåll att kommunicera. Samarbetet ger högskolorna ett innehåll att pröva nya tekniska format på, samtidigt som TV-teatern får tillgång till tekniken att kommunicera detta innehåll.

Kontakter har tagits med ett flertal konstnärliga högskolor i Stockholm, samt med Södertörns högskola, och det finns ett ömsesidigt intresse för projektet. Vi tror också att möjlighet finns till skapandet av ett betydande internationellt nätverk bland de konstnärliga högskolorna; relationerna finns och samtal pågår. Vi är säkra på att ett sådant nätverk bla behöver ett konkret rum som ger möjlighet till kontinuitet och impulser. Men också att utbytet av ideer ger naturliga ringar på vattnet.

- Konst och Politik; tillgänglighet

Skapandet av ett autonomt offentligt rum är ett av verksamhetens grundmål. I det arbetet kommer sökandet efter nya publikgrupper, och utforskandet av kulturella rummet som en service-instans för ett annat socialt segment än den borgerliga kulturkonsumenterna att vara viktiga beståndsdelar.

Vi vill utforska zonen mellan "konstnärligt" och "icke-konstnärligt". TV-teatern stävar efter ett uppluckrande av gränsen mellan utövare och publik. Detta sker på en rad olika sätt.

1. Vi upplåter i betydande utsträckning det "teatrala" rummet till andra verksamheter än scenkonst; t ex diskussioner, intervjuer, demo-konserter med nystartade band eller politiska manifestationer. En viktig inspirationskälla är de italienska små, autonoma TV-stationer där man på barer och i andra offentliga rum - med en teknik som bara sänder med några kvarters räckvidd försöker man - försöker skapa alternativ nyhets- och samtids-TV.
2. Vi byter rum för existerande föreställningar och placerar dem i det offentliga rummet utanför teatern; tunnelbanan, lägenheter och om möjligt gärna den lokala kommunalfullmäktige. Vissa föreställningar har inbjuden publik och andra spelas inför de människor som råkar befinna sig på platsen; allt sänds tillbaka till TV-teatern där det visas för en publik på storbildsskärm.
3. Vi bjuder in amatörer i verksamheten; ber personalgrupper på nerlagda företag göra en konstutställning eller byter ut två av skådespelarna i existerande teaterföreställningarna mot icke-professionella som sedan instrueras enligt föreställningens estetik och tematiska logik av de andra skådespelarna under pågående föreställning.

Framför allt sätter vi det sociala rum vi skapar runt arenan TV-teatern i fokus. Varje år arbetar vi med en produktion som anger en grundriktning för det årets verksamhet; det första året skulle kunna vara ett arbete med Orestien, vars grundtematik är skapandet av den västerländska demokratin. Vår gemensamma idé om demokratibegreppet, vad den är och hur den uppstår, skulle i så fall bli den tråd som hela årets verksamhet - på ett eller annat sätt, gärna i mycket lösa och drastiska associationsbanor - kretsar kring. Detta menar vi är viktigt för att inte få för mycket fokus på den enskilda produktionen eller prestationen; det är processen - möjligheten till möte och samtal - som är verksamhetens mål, inte tillfredsställelsen av det individuella behovet av framgång.

5. Bärighet och mål

Intressant kultur uppstår alltid i regioner som genomgår historiskt/politiskt dynamiska omvandlingsprocesser - under 90-talet gjorde behovet av att formulera och kommunicera innebörden av återföreningen Berlin till ett självklart konstnärligt centrum. På samma sätt uppstår mycket av de intressanta konstnärliga yttringarna inom såväl bildkonst, litteratur och scenkonst nu i det forna östeuropa; demokratin kapitaliseras där i samma takt som den skapas - omvandlingen av en offentlig miljö till kontanter är en historisk process som går fort och som skapar både behov av och grogrund för kreativitet.

Vi tror att TV-teatern som projekt kan ge impulser till andra EU länder där samspelet mellan kulturproducenter och publik reducerats eller hotar att upphöra. Korsandet av både kulturella och geografiska gränser ligger nära själva EU-konceptets grundtankar, och förmågan att möta behovet av vitalisering inom det regionala kulturlivet är ett direkt avgörande villkor för att kunna följa den utveckling som sker på internationell nivå.

Vi strävar efter att på tre år skapa en förändring av Stockholm som offentligt rum och dess kulturklimat. Vare sig den kontinuerliga verksamheten eller festivalen är ett mål i sig; det är den konfrontation och de möten mellan olika områden och aktörer - och den effekt det har på vårt sätt att uppfatta oss som medborgare - som de är tänkta att skapa som är verksamhetens målsättning.

Vi tror att verksamheten behöver drivas under tre år för att det ska gå att göra en rimlig utvärdering; men vi menar också att verksamheten mår bra av att bära ett slags temporär prägel, inte minst eftersom vi tror att tempot behöver ligga så högt uppskruvat att det inte kan hållas hur länge som

helst. Vissa företeelser förlorar också i trovärdighet så snart de börjar institutionaliseras, och eftersom vi hoppas att till stor del kunna nå publikgrupper långt ifrån det nuvarande offentliga rummets maktcentrum, menar vi att den sortens "cred" kommer vara av fundamental vikt för TV-teaterns profil.

Intelligens är en muskel; inte minst den kollektiva variant som vi skapar tillsammans. Utan träning/stimulans atrofieras muskeln, och av samma skäl stannar demokratiprocessen av i brist på det offentliga rum där muskeln kan tränas. Bristvaror är, inte minst inom den marknadsekonomiska logik som bygger på tillgång och efterfrågan, alltid ett attraktivt verksamhetsfält. Inte minst därför tror vi på att TV-teatern kommer bli en mycket efterfrågat och lyckosamt projekt.

Bilaga 4

Efva Lilja

Danshögskolan

Box 27043

102 51 Stockholm

Stockholm 2005-05-03

Hej Efva

Jag vet inte vem jag ska ställa det här till men jag chansar på att du kan föra det vidare.

TV-teatern; ett samarbetsprojekt

Presentation

TV-teatern är ett projekt vars målsättning är en syresättning av Stockholmsregionen som offentligt rum. Medlet är att skapa en arena där inhemska aktörer tillsammans med en publik kan möta internationella kulturyttringar med inriktning på Östersjöregionen. Vi som arbetar med att projektera verksamheten är Anders Paulin, teaterregissör och Claes Peter Hellwig, professor på Dramatiska Institutet.

Projektet syftar till att utveckla Stockholms regionala identitet, samt att förnya dess kulturliv. Det verkar gränsbrytande, nationellt och genremässigt, och involverar högskolevärlden för att skapa kontaktytor mellan kulturliv och samhälle. Vi strävar efter att genom konstnärlig verksamhet återerövra det mediala och offentliga rummet och skapa en plats där vi formulerar kollektiva idéer om liv, demokrati osv.

Vi avser också att med hjälp av TV-mediets massmediala karaktär undersöka och utveckla samspel och relation mellan avsändare och mottagare, d v s kulturliv och publik. Fokus ligger alltså inte så mycket på estetiska experiment, utan snarare på en vilja att skapa ett aktivt deltagande.

Nya kombinationer av form (t ex TV) och innehåll (t ex bild- eller scenkonst) skapar nya forum för möten mellan kulturliv, högskolevärld och publik. Utforskandet av hur TV-mediet och det sociala rummet interagerar förnyar de olika genrernas potential som social händelse; detta öppnar i sin tur för nya former av publikt deltagande. Mer om projektet finns att läsa i bifogad projektbeskrivning.

Kan TV-teatern vara ett projekt för er?

I den här fasen av projekteringen har vi valt att vända oss till ett litet antal konstnärliga högskolor i Stockholm för att undersöka hur stort intresset är och vad ni har för behov.

Vi tror att det självklara behovet av att se, och i arbete möta, andra konstnärer är stort, men att det samtidigt behövs ett forum som också tillåter utvecklande av egna projekt. Tv-teaterprojektet möjliggör båda dessa viktiga funktioner och ger tillfälle till gränsöverskridande arbete där olika konstformer möts kring specifika frågor. Till detta kommer en internationell nivå som vi tror kan ge både publik och utövare viktiga impulser.

Målsättningen med projektet är ambitiös; vi menar att det är både viktigt och möjligt att arbeta för ett förändrat kulturklimat. Vi tror att de konstnärliga högskolorna i Stockholm skulle kunna bli en utmärkt grogrund för att etablera det ”nya”, men det förutsätter en arena där man i arbete kan konfronteras med och låta sig påverkas i mötet med både inhemska och utländska aktörer.

En viktig premis är också att TV-teaterns behov av skolornas studenter som deltagare är precis likvärdigt med studenternas behov av att möta andra unga och sökande konstnärer.

Samarbetsformer

Tv-teaterprojektet vänder sig till konstnärliga utbildningar på två nivåer. Den första inriktar sig på grundutbildningen där vi tänker oss att TV-teatern ställer sin organisation och lokaler till förfogande; en möjlighet för respektive skolors studenter att presentera arbeten som ges projektutrymme, vissa materiella förutsättningar. En ytterligare möjlighet skulle kunna vara ett slags coaching av projekten från TV-teaterns sida.

En tänkbar form för detta samarbete skulle kunna vara att varje högskola förfogar över varsin långhelg. Under torsdag till söndag förfogar en specifik utbildning över arenan; ett koncept vi tänker oss att arbeta med även i andra sammanhang. Vi tror att ömsesidigheten är central för att utbytet ska vara kreativt – elever och skola får exponeringsutrymme och TV-teatern får dels verksamhet att fylla ”huset” med, men också möjlighet att i aktiv verksamhet

konfronteras med de rörelser som förhoppningsvis kommer vara tongivande några år senare. Ska TV-teaterns koncept fungera kommer vi vara i kontinuerligt behov av kontaktytor med nya strömningar och idéer; principen för samarbetet skulle där vara ”Kom och gör oss föräldrade”.

Den andra nivån är master- eller magisterutbildning. Där hoppas vi kunna sammanföra, och fungera som samordnare av, projekt som inte längre ryms inom en enskild skola; alternativt ställer krav som går utanför en högskolas möjligheter, eller bara passar in i TV-teaterkonceptets grundläggande form. Vi tror också att vi här kan fungera som en arena för möte med publik och kollegor för de projekt som – ifall de produceras inom skolans ordinarie verksamhet – hotar att spränga ramen för högskolans ”institutionella” form.

Forskning, Teoribildning och kritikerkris

Vår uppfattning att inriktningen för de konstnärliga högskolorna drastiskt ändrat karaktär; från att vara den plats där genren och konstformen ifrågasätts, uppdateras och konceptualiseras till att alltmer likna en konventionell yrkesutbildning som lär ut hantverksskunnande utifrån arbetsmarknadens redan existerande definition av konstformen. Det hantverk högskolorna lär ut för att tillmötesgå arbetsmarknadens behov återskapar och cementerar på så sätt såväl konstformens estetiska uttryck som dess innehåll. Forskning står i alla högskolornas verksamhetsbeskrivning, men det kan ofta vara svårt att hitta de projekt som kombinerar kravet på teoretiskt nivå med praktisk anknytning och konkretionsnivå.

Parallellt med detta har det utvecklats en brist på samtalsformer för att definiera och omformulera de konstnärliga uttrycken; en utveckling som bl a tagit sig uttryck i den kritikerkris som numera är ett etablerat begrepp inom så gott som alla genrer.

Vi är övertygade om att en vital teoribildning och dess möte med praktisk verksamhet är av fundamental vikt för att uppdatera de konstnärliga uttrycken och därigenom kontinuerligt skapa en nödvändig återkoppling till samtid och samhälle.

Det finns också internationellt ett stort intresse bland högskolor för utbyte av erfarenheter, perspektiv och kunskap. Behovet är därför stort för mötesplatser där detta utbyte kan ske i en mer praktiskt inriktad kontext än konferenser och seminariedagar. Politiskt är intresset för kopplingen mellan högskola och kulturområde, såväl internationellt som nationellt, också i fokus, varför vi tror att det finns möjligheter att söka finansiering för projekt som konkretiserar och möjliggör förverkligandet av dessa visioner.

TV-teatern skulle kunna erbjuda en arena där verksamhet möter teori, erfarenhet konfronteras med nytänkande och inhemska begrepp tvingas formulera sig i relation till en omvärld utanför huvudstadens och landets gränser.

Vi hoppas på ert intresse.

Med vänliga hälsningar

Claes Peter Hellwig 0708-340746, claespeter.hellwig@draminst.se

Anders Paulin 0708-193388, paulinanders@yahoo.se

Flödesschema — TV.teatern/ Det autonoma rummet

År 1: Juni 2006 – Juni 2007

Juni-dec

Formulera sammansättning av två kärngrupper.

1. Styrelse: Har samma förhållande till verksamheten som styrelsen på en kulturinstitution; ett slags ägare som dock inte besitter programansvar. Sätts samman i huvudsak av intressenter från de involverade högskolorna.
2. Redaktion: Grupp på 8-10 “curatorer” som har ansvar för programläggning. Rekryteras så jämt som möjligt från de olika genrer som verksamheten är tänkt att kunna täcka.

Febr

Pilotprojekt: under en weekend presenterar en pilotversion av verksamheten uppbyggd på en mindre egen produktion som ligger till grund för ett par inbjudna gästproduktioner och övrig verksamhet. Allt bör produceras så nära fullskale-projektet som möjligt – både till innehåll och i hur detta kommuniceras; även rent tekniskt – för att kunna ge möjliga intressenter en konkret idé om projektets karaktär och potential.

Mar-Jun

Internationellt nätverk; påbörja uppbyggnad.

Vad finns inom de två kärngrupperna? Vad – geografiskt och genremässigt – behöver kompletteras? Tillsett arbetsgrupper för detta. Konkretisera planering av programverksamheten.

Aug-Dec

Utveckling av Teknisk uppbyggnad och Lokal. Under den här rubriken döljer sig en rad åtgärder som tex att hitta lokal, skaffa nödvändiga tillstånd, projektera lokal och och bygga upp team för själva producerandet.

Vidare arbete med uppbyggnad av Internationellt nätverk

- Okt-Dec** Planering av egenproducerad Verksamhet.
1. Egen production av a) Teater. b) Dans. C) Performance
 2. Seminarier; Samhälle/Vetenskap/Filosofi/Konst
 3. Filmverksamhet
 4. Journalistisk verksamhet
- (2008)**
- Jan-Jun** Fortsatt planering av egenproducerad verksamhet; se ovan.
- Mar-Jun** Färdigställande och testkörning av lokal och teknisk apparat
- Mar-Aug** Uppbyggnad av egenproducerad verksamhet.
- Omfattning: 2 nyproducerade föreställningar och två re-premiärer; helst med så stor spridning som möjligt genremässigt.

År 2: Augusti 2008 – Maj 2009

- Augusti** Smygstart med Seminarie-serie
- September** Sjösetting reguljär verksamhet:
- a) 1 nyproducerad föreställning
 - b) 1 repremiär
 - c) Två inbjudna gästspel

Parallellt med föreställningsverksamheten sätter vi också igång TV-sändningar av en del av verksamheten – utöver själva föreställningarna t ex föreställningssamtal. Därutöver utvärdering och fortsatt arbete med nätverket och **verksamheten** bedriver vi kontinuerliga seminarier i samarbete med högskolor.

- Okt-Dec** Fyll på repertoar:
- a) 1 nyproducerad föreställning
 - b) 1 repremiär
 - c) Två gästspel per månad
- Jan** Högskole-forum. Under en två helger fungerar TV-teatern som arena för de konstnärliga högskolorna; under en gemensam rubrik möter de olika utbildningarnas elever varandra och en publik.
- (Det är naturligtvis viktigt att hitta en form som inte konkurrerar med skolornas ordinarie arbete och presentationer; forumet kanske mer ska syfta just till själva mötet än till redovisandet av individuella resultat.)
- Jan-April** Egen verksamhet drivs vidare med de fyra produktioner som finns på repertoaren från hösten. Därutöver fortsatt två gästspel per månad.
- Start för:
- a) TV-sända intervjuer
 - b) Filmvisningar; live och TV.
- Maj** Kultur-Olympiad 1. Under 10 dagar samlar vi verksamhet från Stockholm, övriga Sverige och våra internationella samarbets-regioner i ett storslaget överdåd.
- Formen lånas av Olympiaden; styrkan ligger inte bara i de enskilda prestationerna, utan också i den totala manifestationen där mängd och bredd är lika avgörande som individuella topp-prestationer.
- Olympiaden verkar under en tematisk rubrik – medvetet bred och öppet formulerad (ett första exempel kunde vara “Demokrati och det offentliga rummet”). TV-teaterns kontinuerliga verksamhet bör planeras så att årets tidigare arbete – helst utan att man egentligen ska lägga märke till det – fungerar som en förberedelse för den avslutande Olympiaden.

År 3: Augusti 2009 – Maj 2010

- Aug-Dec** Den kontinuerliga verksamheten drivs vidare som föregående år. Vi behåller de tidigare produktionerna i repertoar. Under hösten tillkommer två nya premiärer
- Okt-Dec** Vi initierar/startar under året 2-3 nya arenor internationellt; den första under hösten, de(n) andra under våren.
- Jan-Mar** Utveckla koncept för elektronisk kommunikation av verksamheten mellan de olika internationella arenorna.
- Undersök möjligheterna för utbyte av produktioner mellan de internationella arenorna. Detta gäller också utbyte av format för TV-sändningar.
- Hitta 2-3 nya internationella arenor.
- April** Premiär 1 egen nyproduktion.
- Utvärdera verksamheten med kärngruppen; hur behöver de koncepten utvecklas för att få verkligheten att likna de ursprungliga visionerna?
- Maj** Kultur-Olympiad 2 i Stockholm. Följer konceptet från föregående år, och blir antagligen den första som kan genomföras i full skala. Hädanefter flyttar Olympiaden runt bland de olika städer som ingår i nätverket.

År 4-5: Augusti 2010 – Maj 2012

Nya internationella arenor knyts till; det tekniska konceptet och dess möjligheter har utvecklats till sina fulla kapacitet och verksamheten drivs nu i full skala.

Repertoaren byggs ut vartefter så många produktioner och övriga programpunkter som möjligt hålls kvar i verksamheten.

En ny Olympiad avslutar varje säsong på en ny ort inom det internationella nätverket.

Bilaga 6

Budget för Tvteaterprojektet.

2005-10-27

Projekteringsfasen augusti 06-maj 07

Projektledare halvtid	360 tkr inkl soc avg
Assisterande projektledare	300
Arvodering av ledningsgrupp	140
Euroconnect kostnader	200
Kostnader resor mm	120
Administrations kostnader	48
<i>Summa</i>	<i>1168</i>

Projektet år 1 2007-2008

<i>Projektledning</i>	<i>1800</i>
Tv-teater studio redaktionsteam med producent.	2000
Lokalhyra mm	600
Tekniska investeringar	1300
Egna projekt ca 4 stycken av olika omfattning	4400
Samarbetsprojekt	1500
Gästspel och och utställningar	2000
Festival organisation	1600
Kostnader för 10 dagars festival.	4500
<i>Summa</i>	<i>20.700</i>

Projektet år 2 2008-2009

Projektledning		1800
Tv-teater studio redaktionsteam med producent.		2100
Lokalhyra mm		600
Tekniska investeringar		200
Egna projekt ca 2 stycken av olika omfattning	2200	
Samarbetsprojekt		1500
Gästspel och utställningar	2000	
Festival organisation		1600
Kostnader för 10 dagars festival.		4500
<i>Summa</i>		<i>16.500</i>

Projektet år 3 2009-2010

Projektledning		1900
Tv-teater studio redaktionsteam med producent.		2200
Lokalhyra mm		600
Tekniska investeringar		200
Egna projekt ca 4 stycken av olika omfattning		4500
Samarbetsprojekt		1500
Gästspel och utställningar	2000	
Festival organisation		1700
Kostnader för 10 dagars festival.		4500
<i>Summa</i>		<i>18.100</i>

Projektet år 4 2010-2011

Projektledning		1900
Tv-teater studio redaktionsteam med producent.		2200
Lokalhyra mm		600
Egna projekt ca 4 stycken av olika omfattning		4500
Samarbetsprojekt		1500
Summa		10.700

Projektet år 5 2011-2012

Projektledning		1900
Tv-teater studio redaktionsteam med producent.		2200
Lokalhyra mm		600
Egna projekt ca 4 stycken av olika omfattning		4500
Samarbetsprojekt		1500
<i>Dokumentation och utvärdering</i>		<i>300</i>
Summa		11.000

Totalt **77.000**