

Kuratering i relation till dramaturgiskt arbete

OTTO SANDQVIST

Kuratering i relation till dramaturgiskt arbete

OTTO SANDQVIST

FÖRFATTARE Otto Sandqvist		UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Utbildningsprogrammet i dramaturgi	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Kuratering i relation till dramaturgiskt arbete		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL 57 s.	
DET KONSTNÄRLIGA ARBETETS TITEL <i>Celeste</i> , premiär 19.4.2017 Teaterhögskolan Handledare: Sofia Aminoff (text), Anna-Mari Karvonen (föreställning)			
Examensarbetet får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt utan tidsbegränsning.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget får publiceras på nätet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>I detta arbete har jag valt att juxtapositionera kuratering som metod och dramaturgiskt/dramaturgens arbete. Jag har gjort detta för att reflektera över mitt eget arbete som dramaturg och föreställningsgörare och för att reflektera min egen relation till det kontemporära konstfältet och dess produktionsmodeller. Kuratering blev av intresse för mig då jag fungerade som arbetsledare när vi skulle sätta upp min slutarbetspjäs <i>Celeste</i>. <i>Celeste</i> blandande pjäs- och utställningsform och föreställningssituation och utställningssituation och ställde som pjäs frågan om regi kontra kuratering. Funderandet på kuratering som metod har i detta arbete främst skett på två nivåer. Dels som metod inne i enskilda produktioner (som i fallet <i>Celeste</i>) och dels som kontextualiserande verktyg för att kunna överblicka det kontemporära nyliberalistiska performativa konstfältet och dess krav.</p> <p>I inledningen till arbetet klargör jag från vilken position jag skriver detta examensarbete. Jag går även igenom fältets krav på den icke-etablerade konstnären och klargör för nyliberalistiska tendenser på den kontemporära marknaden.</p> <p>I andra kapitlet behandlar jag mitt konstnärliga slutarbete <i>Celeste</i>, hur <i>Celeste</i> som pjäs fick mig att förhålla mig motstridigt och ontologiskt till regisserande och hur <i>Celeste</i> inte anpassade sig till konventioner om pjäs, föreställning eller regi och hur kuratering som metod då blev aktuellt för mig. Vidare skriver jag om utställningen som format, utställningsdramaturgi och det vita galleri utrymmet som koncept.</p> <p>I det tredje kapitlet klargör jag först vad det var som fick mig att juxtapositionera kuratering och dramaturgiskt arbete. Jag skriver om hur båda arbetsbilderna och -identiteterna varit i en stark upplyft sedan 1980-1990 talen, hur det för tillfället finns något för samtiden uttryckande i dem och vad som de kan tänkas ha gemensamt. Jag går igenom kuratorns arbetsbilds historia fram till den kontemporära uppfattningen av arbetet och funderar sedan kort på samtida kuratergin och 'att kuratera' som ett kontemporärt livsstilskoncept. Jag går även igenom dramaturgens historia/genealogi fram till den kontemporära uppfattningen av arbetet och de kontemporära kraven dramaturgen ställs.</p> <p>I fjärde kapitlet går jag tillbaka till att fundera på produktion, produktionsmodeller och kontexterna för vår produktion. Jag gör detta för att fundera på hur jag själv kan fungera som autonom entitet på fältet och för att ha en uppfattning om fältets (sociala och institutionella) konventioner, verksamhetsmodeller och trender. Jag funderar på närheten av det kontemporära konstfältets och den nyliberalistiska marknadens egenskaper och hur man kunde vara verksam på fältet på ett icke-marknadsaffirmerande sätt. Jag funderar även på retoriken/politiken emellan orden kreativ och konstnärlig.</p> <p>I sammandraget försöker jag summera vad jag funderat på under skrivprocessen och vad för följdfrågor lyfts upp. Jag presenterar vissa motstridigheter som jag själv upplever i fältet , fältets krav och den egna verksamheten.</p>			
<p>ÄMNESORD Kuratering, dramaturgens arbete, dramaturgiskt arbete, kontextualisering, kontext, produktion, produktionsmodeller, ramar, kreativitet, den autonoma dramaturgens praktik, nyliberalism, det kontemporära konstfältet, Bojana Kunst, det visuella konstfältet, Mårten Spångberg, artist at work: proximity of art and capitalism</p>			

INNEHÅLL

INLEDNING	10
<i>Ett försök att gestalta detta arbetes inre rörelse:</i>	10
<i>Förord, perspektivval och positioneringen av detta lärdomsprov</i>	11

DEN PERSONLIGA SYNVINKELN - MITT KONSTNÄRLIGA SLUTARBETE: CELESTE	15
<i>Pjäsens karaktär, dess uppsättning och frågor om regi kontra kuratering och föreställning kontra utställning i detta sammanhang</i>	15
<i>Det vita galleriutrymmet, utställningen som form i performativ-konst sammanhang och Celeste som utställning</i>	19

KURATERING OCH DRAMATURGISKT/ DRAMATURGENS ARBETE	23
<i>Varför juxtapositionera dessa två begrepp?</i>	23
<i>Kuratorskap - Kort historia och utveckling till den kontemporära arbetsbilden</i>	28
<i>Den kontemporära kuratorn</i>	31
<i>Kuratering som en kontemporär livsstil</i>	37
<i>Dramaturgens arbete - Kort historia och utveckling</i>	38
<i>Den kontemporära dramaturgen</i>	43
<i>Profileringen av Teaterhögskolans utbildningsprogram för dramaturgi, dramatiker kontra dramaturg och dramaturgens arbetsidentitet</i>	49

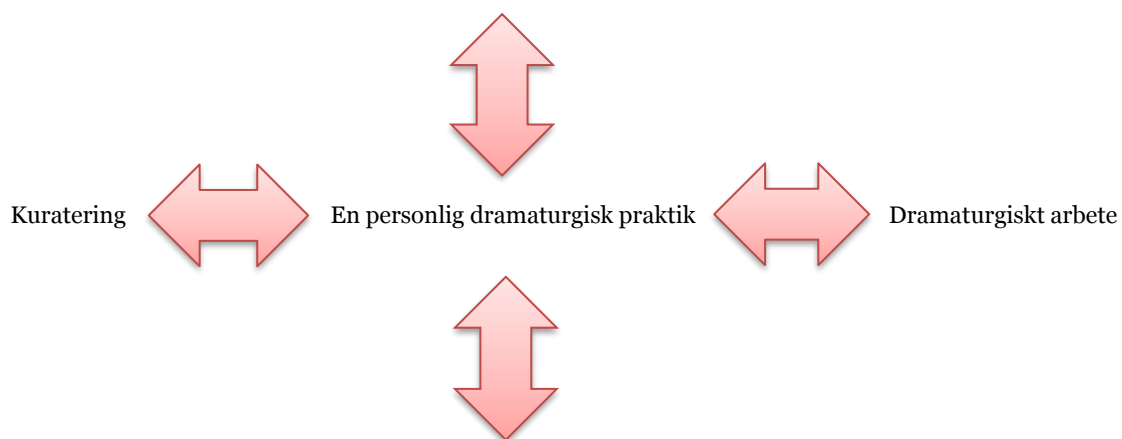
PRODUKTION	54
<i>Kontexten, kontexterna, ramarna och modellerna, för vårt arbetande och våra produkter.</i>	54
<i>Konstfältet och det egna arbetet i relation till fältets krav, tendenser, trender, produktionsmodeller och konventioner.</i>	54
<i>Att välja, samla och ställa ut eller presentera kontra att skapa material – Kreativitet kontra konstnärlighet / Kuratorn och dramaturgen</i>	57

SAMMANDRAG OCH SLUTORD	61
KÄLLOR	65

INLEDNING

Ett försök att gestalta detta arbetes inre rörelse:

Det kreativa arbetets karaktär och egenskaper på den kontemporära nyliberalistiska marknaden



Hur praktisera som en autonom entitet på det samtida konstfältet?

Förord, perspektivval och positioneringen av detta lärdomsprov

Jag skriver detta examensarbete från en ung, uppkommande, icke-etablerad dramaturgs och skribents synvinkel, som arbetat i teater- och konstfältet i varierande dramaturg och skribent sammanhang, men som ännu inte etablerat sig som en målmedveten entitet med en "egen röst, praktik, säregenskap eller vad i helvete det nu förväntas att jag skall göra". De rådande sociala och konstnärliga omständigheterna och kraven som jag attribuerar det kontemporära konst- och teaterfältet med, och kraven på den autonoma konstnärens kreativa, sociala och temporala kapacitet, skall alltså läsas från denna synvinkel; inte från en redan etablerad eller institutionaliserad konstnärs synvinkel.

Min synvinkel och identitet är även den projektorienterade freelance-konstnärens/arbetarens. Den som inte ser sig själv inta långvariga fasta anställningar (åtminstone i nära framtiden), utan ser att den kontemporära marknaden ger ekonomisk trygghet och kontinuerlighet i form av: *potentiella* projektstipendier, arbetsstipendier, konstnärsstipendier och beställningsarbetsarvoden - och konstnärlig trygghet och kontinuerlighet i form av: *potentiella* produktionsplatser på institutioner och festivaler, varierande kortvariga kreativa projekt och kollektivsbyggnader, beställningsarbeten, residensser, workshops, seminarier, symposier och fortutbildning.

För den projektorienterade freelance-konstnären verkar det som, att det egna arbetet till stor del kretsar kring just att skriva ansökningar för att potentiellt få tillgång till denna ekonomiska och konstnärliga trygghet och kontinuerlighet. Och detta arbete kommer även dels att behandla och problematisera detta ekorrhjul av projektorientering, projekt- och deadlineidentitet och temporalitet, det problematiska i att konstant projicera sin identitet i framtiden och de eviga projekt-, stipendie- och produktionsplatsansökningarna, som verkar dominera och definiera den kontemporära (oetablerade) konstnärens arbetsidentitet och temporalitet.

De ekonomiska och konstnärliga omständigheterna och de olika seten av organisering av aktivitet, produktion och kapacitet, är något som den enskilda konstnären kan påverka. Och att fundera på hur man kunde påverka de produktionsmodeller man är verksam i och hur man kunde skapa nya modeller för produktion och kreativt arbete, är även ett av detta arbetes teman. På denna punkt kunde nya strategiskt medvetna kuratoriala och dramaturgiska diskurser, kuraterade program och långvariga projekt hjälpa oss och ge oss nya verktyg för ramarna och modellerna till vårt arbete.

Den samtida situationen är inte direkt ogynnsam för en dramaturg. Det performativa konstfältet är inne i en kollektivbildnings-, kollektiviserings och devising fas och olika öppna, samarbetsbaserade, demokratiska strukturer för kreativt arbete föredras. Dramaturgen är allmänt uppfattad som en kommunikativ och dynamisk gruppmedlem, snarare än en dominerande och autoritär ledargestalt. Jag har blivit tillfrågad till ett antal projekt där varken den medfrågande parten eller jag haft en klar uppfattning om vad det är meningen att jag exakt "skall göra" i projektet. Tilliten för att dramaturgen har kapacitet till att anpassa och kontextualisera sig själv och sitt eget arbete till samtliga sammanhang och radera det egna konstnärliga egot, är alltså stor. Frågan, för mig, är snarare ifall dramaturgen riskerar att bli för medgörlig, anpassbar och domesticerad på denna punkt. Då ingen exakt vet vad för funktion man fyller som dramaturg, kan det vara lätt att "play ball" i form av att kommentera material analytiskt men luftigt och snällt, vara trevlig och socialt accepterande mot alla, aldrig motsätta sig totalt (endast påvisa alternativa möjligheter) och i allmänhet inge känslan av att man inte är avgörande för produktionens överlevnad, men nog har en väldigt positiv inverkan på den (med den diffusa undertexten av att din närvaro inger produktionsprocessen och presentationen av den, en ny nivå av kommunikation, publikkontakt och dynamiskhet och anknytningen till en teoretisk, offentlig och samhällelig kontext). På detta sätt kan dramaturgen riskera att bli en viss sorts halvljummen utomstående konsult vars expertområden är gruppdynamik, kontakten mellan teori och praktik, produktionens materials presentations möjligheter och processualiteten. Ju mindre man motsätter sig antagonistiskt och ju mera man affirmerar andra eller lyckas verbalisera åsikter och synvinklar som redan "hängt i luften", desto enklare är det att bli kollegialt accepterad, ergo, potentiellt få mera fucking jobb i den, ack så osäkra, framtiden. 'Work

hard and be nice to people' var föreställningen *Wunderkinders* marknadsföringsmotto.

Givetvis kan dramaturgen också vara arbetsgruppens mest ivriga ifrågasättare, problematiserare och motsägare. Den som tycker (eller tycker sig se) att regissören, koreografen, arbetsledaren eller kollektivet är inkonsekvent med sitt konstnärliga tänkande eller i sin metodologi. Den som tycker att materialet inte är igenomtänkt, inte skapar en egen autonom inre-logik eller inte organiseras enligt en, för materialet ändamålsenlig, strukturerande princip. Och den som inte tillåter slapphet eller lathet i konstnärligt tänkande eller allmänhet i uttrycket. För att hålla sig själv relevant måste dramaturgen hålla sig vaken och inte falla i generell, halvanalytisk-halvlobotomerad, samarbetande, mysig luddighet.

Jag har i detta arbete valt att forska i kuratering som metod eftersom det gav en ny, öppnande och utvidgande vinkel till dramaturgiskt/dramaturgens arbete för mig. Jag började studera kuratering i ett skede när jag inte förstod vad det var, utan snarare ledsagades av en blind men fruktbar nyfikenhet. Jag anser mig själv nu ha en subjektiv och begränsad relation och synvinkel till vad kuratering kan vara. Men kuratering är även som begrepp och koncept lite som dramaturgi. Det finns ingen definitiv förklaring. Ingen mening du kan yttra till andra för att ge en uttömmande, kristalliserande deskription. Det finns bara en hunger och en frustration som håller något i rörelse. Och givetvis, även, olika uttömmande, kristalliserande deskriptioner, personliga praktiker, synsätt, diskurser, teoretiska texter och dagar när man känner "så här".

Det här examensarbetet behandlar också det kreativa arbetets- och den kreativa arbetarens kontemporära skepnad och karaktär. Och det samtida konst- och teaterfältets produktionsmodeller och modeller för kreativ och konstnärlig aktivitet.

I stort sett ser jag väl att dessa olika kluster av teman tillsammans utgör en personlig diskussion om mitt eget teoretiska och praktiska gestaltande och praktiserande av dramaturgiskt arbete, ett positionerande av mig själv i konstfältet jag tillträder, och är en del av, och frågan om, hur jag kan vara verksam på detta fält, på ett för mig själv konstnärligt och ekonomiskt

tillfredställande sätt, utan att bara anpassa mig till redan existerande och institutionaliserade produktionsmodeller och verksamhetsmodeller.

*“It mustn’t be the responsibility of education to teach students to fit in, rather the contrary: the task should be the opposite, to encourage the student to pursue other paths, different formats to stop confirming existing markets. This can not be done by preaching counter ideology or by blaming the market, but rather through allowing the student not to identify with what a dancer, choreographer or performance maker is, i.e. to appropriate identity. It feels good and is comfortable to **be** a choreographer and it’s a shaky path to create one’s own territory”¹*

¹ Koreografen Mårten Spångberg, 2009

DEN PERSONLIGA SYNVINKELN - MITT KONSTNÄRLIGA SLUTARBETE: *CELESTE*

*Pjäsens karaktär, dess uppsättning och frågor om
regi kontra kuratering och foreställning kontra
utställning i detta sammanhang*

I ETT
VITT
GALLERIUTRYMME

STÅR VI STILLA

MED VITTVINSGLASEN
SOM SKYDD

MOT DEN SKÄRANDE
ATMOSFÄREN²

Först i efterhand har jag insett hur starkt det att kuratering som metod blev en fråga av intresse för mig, har att göra med min konstnärliga slutarbetstext *Celeste* och frågorna som väcktes då jag fungerade som arbetsledare då vi skulle

² Otto Sandqvist, *Celeste*, 2017

sätta upp pjäsen. Som pjäs ställde *Celeste*, för mig, indirekt frågan 'Vad är en föreställning?', och därav väcktes frågan 'Hur kan man göra föreställningar?' och "Vad för alternativ finns det till att regissera föreställningar?". Jag hade inte blivit utbildad till regissör, men hela min utbildning hade varit starkt anknuten till regi, "regissörens perspektiv" och dels även regissörskap som den ultimata, dynamiska, livskraftiga och karismatiska hybridauteurskapet i teater (fast det här var ambivalent och höll totalt på att ändras mot kollektivbildnings- och öppna devising-metod trender). Teaterregissörer hade alltid varit mina närmaste samarbetspartners och jag hade följt ett antal regissörers arbete från nära håll. Detta kändes dock i mitt egna fall mera nedtyngande och förlamande än öppnande och inspirerande. Jag hade en ganska stark aning om hur det ansågs att man typ "borde regissera", samtidigt som jag kände att jag egentligen skulle vilja skapa ett ganska från det konventionella avvikande, ett för mig själv fungerande, system och (en) metodologi. Jag kunde dock ännu inte urskilja vad denna nya metodologi skulle vara. Så klart regisserar alla regissörer på sitt egna personliga sätt och det finns lika många metoder och praktiker som det finns regissörer. Men kärnelementen i processen av regisserandet känns konventionellt sett som de samma: Regissören är närvarande på repetitionerna (ofta i kreativt ansvar om dem) och 'tittar' och kommunicerar med uppträdarna. Och det var den här ekvationen som jag skulle ha velat rubba eller göra en egen, för mig passande, version av.

Som sagt, var det även pjäsen *Celeste* i sig, som ställde frågan hur den skulle regisseras eller till och med ifall den just skulle *regisseras*. Ifall jag skulle ha varit i situationen att jag skulle ha arbetat med en mera klassisk och konventionell dramatext skulle jag kanske inte ha förhållit mig lika motstridigt, analytiskt och ontologiskt till regisserande. *Celeste* hade drag av klassisk dramatext. Det fanns narrativa och psykologiska bågar, situationer, någon sorts karaktärsutvecklingar och en löst sammanhängande öppen berättelse. Samtidigt var *Celeste* en utställning. *Celeste* var karaktärer, situationer och verk utställda i ett galleri. En utställning i textform. En sorts score för en utställning.

Jag behandlade i princip som regissör pjäsen som en händelsescore (*tapahtumascore, eventscore*), utan att ha en speciellt klar uppfattning om vad jag menade med det, hur det påverkade mitt konkreta arbetande med texten eller resten av arbetsgruppens relation till texten.

Problemet med görandet av vår föreställning och mitt "regisserande" var kanske sist och slutligen det, att jag och vi inte visste, hur vi skulle tackla frågan: "Vad är en föreställning? Hur är själva situationen organiserad?" eller i vårt fall "Vad är det här för föreställning?". Som regissör blev problemet, att jag inte gestaltade med vilken logik eller dramaturgiskt organiserande regel jag/vi skulle binda samman materialet med. Hade föreställningen/situationen en (teater)föreställningslogik, installationslogik, danslogik eller utställningslogik för mig? Logik kan säkert också ersättas med dramaturgi. Inte för att det skulle finnas ett klart svar på exakt vad en teater-, installations-, dans- eller utställningslogik eller dramaturgi skulle innebära, men jag hittade inte en egen ingång till logiken/dramaturgin. Att hitta föreställningens strukturerande ontologiska logik var det som tog längst tid för mig och oss. Det fanns scener och material, stämningar och en värld. Men jag gestaltade inte med vilken logik man skulle ställa ut dem i rummet. Hur man skulle rama in dem, binda dem samman och presentera dem för en publik.

Det kändes som om man måste omvandla eller transponera 'gesten av regisserande' till något annat i det textuella fallet av *Celeste*. Helt som *Celeste* som text till någon grad hade omvandlat eller transponerat 'gesten av pjäs' till något annat. Som föreställningsgörare i regissörpositionen ville jag ursprungligen egentligen inte skapa material, utan organisera, kommentera och diskutera material, från en överblickande, kommunikativ och luftig distans. Jag fantiserade i något skede om att uppträdarna skulle skapa materialet för verket autonomt med vissa av mig och oss fördefinierade ramar, (spel)regler och frågeställningar och sedan skulle jag kommentera materialet och föreställningen skulle formas och utvecklas under våra diskussioner och i vår växelverkan. Men jag var inte modig, erfaren eller tillräckligt organiserad och målmedveten som autonom föreställningsgörare för att implementera den här typens arbetspraktik. Jag hade inte heller verktygen att skapa ramarna och spelreglerna för denna typs metod. Dessutom kände jag inte uppträdarna tillräckligt väl och sist och slutligen kan man väl även säga att jag hade ett personligt socialt behov att spendera tid med skådespelarna, lära känna dem som uppträdare, "vinna deras tillit", bli accepterad av dem och även forska i mig själv som personregissör.

I början av repetitionsperioden gjorde vi enstaka små prövningar i form av uppgifter som liknade den ovan beskrivna arbetsmetoden. Dessa uppgifter gick ut på att uppträdarna i grupper på två skulle ordna en utställning i vårt föreställningsutrymme. En av dem skulle fungera som konstnär och andra som kurator för konstnären (Jag specificerade medvetet inte speciellt noggrant vad jag menade med detta. Det som jag tror att hände i arbetsparens processer var att den andre fungerade som "dramaturg" för konstnären: den andre ställde frågor om utställningen/verket som höll på formas, spekulerade kring alternativa tillvägagångssätt, gjorde öppna anmärkningar, osv.). Paret fick typ 30 minuter på sig, ämnesvalet, formen, inramningen och längden var fria. Uppgiften och dess realisering var lyckade. Samtidigt kändes det som att de inte direkt skapade intressant eller relevant material för vår föreställning. Antagligen har jag i detta – relativt tidiga – skede av processen helt enkelt inte ännu lyckats forma de ramarna som skulle ha behövts för att skapa material för föreställningen. En tydligare, potentiellt mera ändamålsenlig ram skulle ha varit att tex. ge som uppgift, att göra en viss scen/sekvens från pjäsen som en utställning eller en installation och tex. ge några öppna frågor till uppträdarna som de skulle fundera på i processen av görandet av utställningen/installationen. Vi fortsatte inte med att experimentera med denna arbetsmetod. Fast så här i efterhand, tror jag, att det med tiden kunde ha fötts något intressant med utvecklingar och variationer av den typens arbetsmetod.

Kuratering blev hur som helst för mig ett öppet och luftig sammanbindande koncept eller (en) idé som för mig förde dramaturgiskt arbetande, tänkande av konst, kommunikation med kreativa arbetare, kontakten till ett presenterat, utvalt material och organiseringen av material, människor och kommunikation i form av diskussion, text och öppna förslag och regisserande till samma magnetiska fält. Jag ville helt enkelt fungera som kurator för föreställningen. Inte regissera den. Vad det exakt betydde, visste jag inte. Och jag kände mig inte erfaren och hemmavan nog med termen för att faktuellt implementera den som en del av en personlig praktik.

Det vita galleriutrymmet, utställningen som form i performativ-konst sammanhang och Celeste som utställning

Det mest uttryckande för *Celeste* både textuellt och som en händelse i tid och rum (event) var kanske sist och slutligen utställningsformen och *det vita galleriutrymmet*, som koncept, ideologisk kategori, händelseplats och estetiskt och kulturellt uttryckande spatial ideal för vår samtid.

”The history of modernity is intimately framed by that space . . . An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of the twentieth century art . . . Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetic”³

Skriver konstkritikern Brian O’ Doherty.

Detta är ett intressant påstående. Och ifall vi tar lokala exempel som referens kan vi se att det (oftast) vita eller ljusa, tomma, galleriutrymmet ännu är en norm för gallerierna i Helsingfors. I *Celestes* fall kom vår scenograf även sist och slutligen, efter många avkrokar, fram till att blackboxen vi skulle spela *Celeste* i, skulle målas vit. Där till var en vägg en gräsgrön gräsvägg och en vägg en swimmingpool av någon sorts vibrerande, ljusreflekterande cellofanpapper.

Med O’Dohertys uttalande kan man även tänka sig att en, även för samtiden högst uttryckande och elementär, värderings- och paradigmförflyttning håller på att ske och kristalliseras i uttalandet. Dvs. paradigmskiftet från att konstprodukten är det essentiella till att inramningen, kontexten eller plattformen för konstprodukten är det essentiella. Eller att samlingen av objekt är mera essentiell än det enskilda objektet eller den enskilda ’målningen’. Det vita galleriutrymmet är inte tänkt som ett konstverk *per se*. Det vita galleriutrymmet ramar in konsten, kontextualiserar den. O’Doherty påstår alltså att det mest arketytiska och uttryckande för 1900-talets västerländska konst kristalliseras i det inramande elementet. Inte i det som det ramar in.

³ Brian O’ Doherty. 1999

Kuratoren och dramaturgen funderar på frågor uttryckligen angående inramningen, kontextualiseringen och plattformen (för de konstnärliga produkterna). Och i det kontemporära konstfältet känns det som att man överhuvudtaget som autonom konstnär uttryckligen borde förnya och reformera produktionen av och ramarna för arbetet, inte innehållet av produkterna *per se*. Eller att produktionsmodellen är innehållet (eller en signifikant del av det). Den eviga juxtapositionen av form och innehåll är väl även i detta fall i kärnan av frågeställningen. Vi återkommer till detta tema i ett senare skede av arbetet.

Ett annat påstående angående utställningar som är av intresse, eftersom det för 'utställning' och 'dramaturgi' och därmed även 'utställning' och 'pjäs', till samma magnetiska fält, finns i Hans-Ulrich Orbist bok *Ways of curating*.

"The exhibition is a postmodern dramaturgy, no heroes, no myths..."⁴

Jag är medveten om att begreppet "postmodern" inte varit uttryckande för vår samtid på länge, men eftersom "postpostmodern" inte egentligen tillför något annat till diskussionen än att någon blev trött på det "postmoderna" och hoppades att det skulle ta slut - och eftersom jag ännu inte har kapacitet att handskas med begrepp som "metamodernism", "hypermodernism" eller det post-fordistiska konstfältet (och eftersom 'posthumanism' inte egentligen utesluter en simultan 'postmodernism'... eller gör det...?) -läser jag i detta fall postmodernitet som något åtminstone dels ännu aktuellt, uttryckande och kvarlevande i vår samtid...

... vad betyder då detta: Ifall vi fokuserar på citatets första del att "utställningen är en postmodern dramaturgi"? Eller mera specifikt, vad betyder detta påstående i vår kontext, alltså i relation till dramaturgin av pjäser och föreställningar? Vad skulle en utställningsdramaturgi betyda i en föreställning? Eller i en pjäs?

Denna dramaturgi existerar redan i föreställningar. I tex s.k. immersiva föreställningar där upplevelaren/åskådaren fritt får röra sig i ett rum eller på ett

⁴ Hans-Ulrich Orbist, 2014

område med flera likvärdiga , simultana händelser och själv får bestämma hur länge hon tittar på något och vad hon väljer att titta på.

I relation till pjäser då? Hur använda utställningsdramaturgi i pjäsformatet?

Detta forskade jag även i under mitt skrivande av *Celeste*. Och man kan säga att *Celestes* dramaturgi är en utställningsdramaturgi. Pjäsen innehåller: dialogavsnitt, scores, inre scores, situationer, parenteser, anvisningar, förslag, händelser och instruktioner och dessa olika kategorier av material är i en öppen, likvärdig, kommunikativ och utställd relation till varandra. Pjäsen *Celeste* är uttryckligen utställd även textuellt. Det att sidan 7 kronologiskt skulle komma före sidan 92 i uppsättningen av pjäsen lämnas öppet (anser jag). På detta sätt är hela pjäsen utställd i sitt textuella format och väcker frågan om kronologi kontra simultanitet i uppsättningen. Det lineära är alltså (dels) brutet och att ”sätta upp föreställningen kronologiskt som scener som följer efter varandra” skulle te sig idiotiskt. Pjäsen föreslår en simultanitet, en öppenhet, diskussioner kring ifall sekvenser skall ”göras konkret” eller bara tas i beaktande som en dynamisk del av arbetsprocessen.

Pjäsen har typografiskt likheter med poesisamlingar och den textuella kompositionen, textens medvetna luftighet, de svarta bokstäverna på det vita pappret, radmellanrummen och samtliga typografiska egenskaper är igenomgående uttänkta och drar medvetet paralleller emellan papprets vita tomma, sidor och de vita tomma galleriväggarna som pjäsen är utställd i. Paralleller emellan text och objekt, emellan tal och presentation. Texten och orden är alltså utställda, organiserade och presenterade på de vita sidorna som verk som är utställda, organiserade och presenterade i ett vitt galleriutrymme.

Samtidigt har pjäsen *Celeste* bågar och intriger – de ”dominerar” inte pjäsen eller visionen av dess uppsättning, men måste tas i beaktande. Bågar och intriger hör inte, tycker jag, klassiskt till en utställningsdramaturgi. Ifall vi betraktar den andra delen av citatet ovan, ”*No heroes, no myths*” - alltså att utställningsdramaturgin varken skulle ha hjältar eller myter (vilket så klart inte alltid är fallet) stämmer detta inte alls ihop med *Celestes* fall. *Celeste* är, kan man säga, väldigt trogen dramaträdion på den här punkten och är mycket karaktärs- och människocentrerad och -orienterad. Att ta ett steg bort från det

människocentrerade i pjäsformatet skulle vara ett tydligt steg (bort från drama och) mot det visuella konstfältet, där rum och objekt varit de klassiskt dominerande karaktärsdragen.

Texten *Celeste* förde alltså pjäs och utställningsform, föreställning och utställning, det performativa och det visuella konstfältet och dramaturgiskt arbete, regi och kuratering till samma magnetiska fält, för mig. På ett frustrerande och förargligt sätt, men även på ett sätt som tvingade mig att inspektera mina metoder som föreställningsgörare och den interdisciplinära dimensionen som blandade på element och metoder som traditionellt uppfattades vara utmärkande för antingen visuell konst eller performativ konst.

KURATERING OCH DRAMATURGISKT/ DRAMATURGENS ARBETE

Varför juxtapositionera dessa två begrepp?

Kuratering och dramaturgiskt arbete har flera gemensamma nämnare. Åtminstone från synvinkeln jag betraktar dessa arbetsbilder. Och det är fullt möjligt att jag tolkar in likheter för min egen fördel, men eftersom konstuppfattningar byggs upp av subjektiva inramningar, val, synvinklar, kontextualiseringar och tolkningar ser jag inte detta som ett direkt problem.

Den historiska funktionen av både kuratorn och dramaturgen är dels en relik och har dels likheter med den kontemporära arbetsbilden. Kuratorn är i en direktare och rakare relation till sitt historiska ursprung än dramaturgen, som fram till slutet av 1700-talet och till och med till mitten av 1900-talet dels förväxlades med och dels var lika med; dramatiker. Båda arbetsbilderna har varit i en stark upplyft och reformations- och utvecklingsfas, sedan 1980-1990 talen framåt. Båda arbetsbilderna har varit ”aktuella” och mycket på tapeten inom sina egna branscher de senaste 20-åren. Båda arbetsbilderna präglas för tillfället av egenskaper som: kommunikation, flexibilitet, socialhet, verbal talang, innovationsförmåga, kontextualiseringsförmåga, (snabb) reaktionsförmåga, (icke-antagonistisk) oppositionsförmåga, dynamiskhet, rörlighet, tillgänglighet, smidighet, koreografi och skapandet av nya modeller för kreativt arbetande, kreativ verksamhet, kreativt tänkande och konstnärliga produkter. För dramaturgen i samband med arbetet inom olika produktionsprocesser och för kuratorn i skapandet av olika produktionsmodeller (våldigt gravt uttryckt – dramaturgen kan även vara (och är) med om att skapa nya produktionsmodeller och kuratorn kan vara med i produktionsprocesser).

Under skrivprocessen har jag märkt att forskandet i och funderandet kring kuratering som metod och praktik har tillfört två dimensioner till mitt tänkande:

1. Kuratering som en metod inne i konstnärliga produktioner.

- Juxtapositioneringen av kuratering och regisserande, kuratering istället för regi, kuratering som metod/praktik/verktyg för en autonom föreställningsgörare/en grupp i en produktion. Juxtapositionering av föreställning och utställning, det visuella fältet och det performativa fältet.

2. Kuratering som synvinkel för att kunna kontextualisera sitt eget dramaturgiska arbete till det konstnärliga fältet. (En överblickande metod för att betrakta och gestalta produktionsmodeller och det performativa konstfältets krav.)

- Gestalta kontexter, överblicka produktionskontexterna-, processerna, ramarna och modellerna för vår verksamhet, konventionerna och trenderna på fältet och i institutioners och autonoma aktörers praktiker och metodologier, marknadens krav på den autonoma kreativa arbetaren, analys av det nyliberalistiska konstfältet och dess närhet till post-fordistiska kapitaliska egenskaper och tillvägagångssätt.

Forskandet i kuratering och dramaturgens/dramaturgiskt arbete och juxtapositionering av dessa två sker alltså i det här arbetet i huvudsak på två nivåer. Inne i enskilda produktioner (som tex. i fallet *Celeste*) och utanför produktioner, betraktande produktionsmodellernas egenskaper.

Arbetet har kanske en betoning på den andra punkten. Och ett av huvudteman blir den självklara och högst personliga frågan: Hur arbeta som dramaturg?

Kuratering och dramaturgiskt arbete som arbetsbilder, praktiker och koncept väcker frågan om *konstnärligt* kontra *kreativt*. Detta eftersom både kuratorns och dramaturgens konstnärlighet ifrågasätts. Fråga är ifall dessa två snarare är organisatörer, kontextualiserare och medlare (av material, människor och kontexter). Däremot är det alldeles självklart att både kuratorn och dramaturgen är *kreativa* arbetare. I detta arbete funderar jag på ifall *kreativt* håller på att ersätta *konstnärligt* och på detta

retorikskiftes närhet och relation till den nyliberalistiska livsstilens och arbetsmarknadens appropriering av traditionellt konstnärligt uppfattade egenskaper (som kreativitet). Kuratorns och dramaturgens kommunikativa, kontextualiserande, reaktiva och flexibla egenskaper är relevanta i en marknad där arbetande kollektiviserat och socialiserats, till formen av att *dela med sig* i kollektiva, öppna, transparenta och processuella arbetsformer. Vi skapar värde till arbetet så mycket som vi talar, tar emot information, kunskaper och affekter, reagerar, är i kontakt och delar med oss av oss själva, vår kreativitet, våra affekter och våra kognitiva kunskaper.

Både dramaturgiskt/dramaturgens arbete och kuratering karaktäriseras kanske först och främst av **hanterandet av kontexter**.

Det är till grunden 'immateriella' arbeten som präglas först och främst av kommunikation emellan människor och det intellektuella hanterandet av kontexter, material, information, produktionsprocesser, kommunikation, kontakt, affekter, socialhet, möjligheter, omöjligheter, visioner, bakslag, stängda dörrar och drömmar. De personligt konstruerade, förädlade, strategiska och icke-marknadsstandardsaffirmerande, kuratoriala och dramaturgiska praktikerna, kan vara bland de mest värdefulla verktygen vi har, för att producera nya singulära subjektiviteter och temporaliteter på fältet. Sådana som rubbar den existerande marknadens standarder.

Det konkreta, i stunden skeende, konstnärliga arbetandet är ofta i sin noggranna och omfattande fokusering på den i fråga varande produktionens avgränsade mikrokosmos, totalt blint för resten av omvärlden. För att kunna arbeta noggrant och klarsynt inne i en produktions mikrokosmos måste de yttre omständigheterna för produktionen och dess kontextualisering i fältet eller i samhället, helt enkelt glömmas bort. Vi har inte kapacitet att inne i våra konstnärliga processer hela tiden se de organiserade helheterna, modellerna och ramarna för våra konstnärliga processer.

Då den tidigare nämnda ekonomiska och konstnärliga tryggheten är osäker och totalt saknar den stabilitet, som kunde ge ett inre lugn och en inre klarhet till den autonoma konstnären, är det svårt, att objektivt överblickande och kallblodigt se konstfältet och dess produktionsramars krav och icke-ifrågasatta

konventioner. Den konstnärliga och ekonomiska nyckfullheten och ostabiliteten och projektorienteringen, som den autonoma konstnären måste leva med, gör att den autonoma konstnären konstant uppehåller 2-8 projekt. Egentligen totalt oberoende av, ifall det finns finansiering eller produktionsplatser för dessa projekt eller inte. Dvs. dessa ”dröm” -projekt hämtar varken ekonomisk eller konstnärlig trygghet, men håller däremot den autonoma konstnären konstant aktiv, vaken, reaktiv, socialt engagerad, samhällsduglig och (pseudo)arbetande. Det viktiga är alltså inte ifall du har ett konkret projekt eller inte, det viktiga är att du lever som om du skulle ha det. Aktivitet och engagemang har sina positiva sidor. Men den tidigare nämnda ekvationen producerar även mycket rastlöshet, otillräcklighets känsla och ångest.

Problemet är kanske *hur* och framför allt *hur konstant* vi är aktiverade och socialt engagerade. I relation till hur vi är engagerade skriver filosofen Slavoj Žižek, att ’pseudoaktivitet’ snarare än passivitet, är ett av de största problemen i det nyliberalistiska samhället. Žižek menar att alla hela tiden ’gör’ jätte mycket: går på seminarier, deltar i diskussioner osv. Men att denna aktivitet i sig egentligen inte producerar något, därav pseudo prefixet. Det denna aktivitet kunde tänkas producera är känslan eller illusionen av rörelse och rörlighet. Rörelse, rörlighet, mobilitet, dynamiskhet, tillhörighet och tillgänglighet. Denna aktivitet affirmerar alltså den nyliberalistiska drömmen om rörelse, mobilitet och dynamiskhet och har således snarare en skadlig än en positiv inverkan. Människor talar med varandra, går till platser, har åsikter, reser till nästa stad, gör samma sak om. Žižek menar att det sant radikala vore, snarare att inte göra något. Filosofen och dramaturgen Bojana Kunst, koreografen Märten Spångberg och filosofen Boris Groys är inne på samma linje här, och vi skall återkomma till dem utförligare i ett senare skede av detta arbete, då vi återkommer till temat kring den projektorienterade/utmattade identiteten.

Det andra problemet med aktivitet och engagemang var, enligt mig, hur konstant vi är aktiva och engagerade. Här är vi inne på frågor kring den autonoma konstnärens temporalitet och sammansmältningen av liv och arbete.

*“When Paulo Virno argues in *The Grammar of the Multitude* that the contemporary worker has become a virtuoso in talking, using the dancer as*

*an example of the immaterial laborer, he doesn't presuppose anything positive but rather raises a warning: what do we do now when we **are** labor and there is absolutely no way out. When control has become omnipresent, in and through ourselves, there can be no exit door to sneak out of. "I'm available" is in our contemporary times substituting any claim of an avant-garde or subversive attempt."*⁵

Jag läser i regel mina båda e-mail och mina andra sociala medier, som det sista jag gör på kvällen innan jag lägger mig och som det första jag gör på morgonen när jag vaknar. Ingen aning varför, jag tror det lugnar ner mig att vara konstant tillgänglig.

Bojana Kunst skriver i sitt generationsstämplande epos *Artist at work: proximity of art and capitalism* om lathet, fritid och mindre arbete och att, bland annat dessa, borde utgöra de revolutionära verktygen för den samtida autonoma konstnären.

Men hur vara lat, ha fritid eller arbeta mindre när man behöver ekonomisk trygghet? Begär etablerade kollegers sociala acceptans? Och har en otillfredsställd, evigt framtidsprojicerande, projektorienterad själ och identitet som uppdaterar sig 4-8 gånger i året i takt med varje nya deadline?

Att som autonom konstnär, dramaturg eller vad som helst annat, kunna vara noggrant och omfattande fokuserad på den i fråga varande produktionens avgränsade mikrokosmos, och i den stunden, totalt blind för omvärlden, är en bra egenskap. Men som aktörer på det kreativa fältet måste vi vara kapabla att göra en rörelse inifrån ut. In från den enskilda produktionen, ut, för att kunna skåda de produktionsmodeller, ramar och kontexter vi agerar i. Och våga och ha kapacitet att påverka dessa ramar och modeller och även skapa nya ramar och modeller. Detta är inte viktigt endast eftersom teater i Finland är en så oerhört marginal sportgren att vi främst gör produktioner till våra kolleger och kompisar och deras kolleger och kompisar, utan även för att ramarna och modellerna för innehållet av produktionen är exakt lika essentiella och lika mycket innehåll, som 'själva innehållet' av produktionen/produkten.

⁵ Mårten Spånberg, 2010

I fall vi vill vara politiskt medvetna och uppriktigt om-reformerande i vårt agerande på fältet måste vi vara medvetna om fältets produktionsmodeller, trender, tendenser, konventioner och institutionaliserade och sociala krav. Annars affirmerar vi bara den redan existerande marknaden och det redan etablerade systemet.

Men hur göra detta när vi vill ha pengar och vara vänner med etablerade konstnärer?

*Kuratorskap - Kort historia och utveckling till den kontemporära arbetsbilden*⁶

(Parentes om användningen av orden: curator/ kurator, kuratera, kuratering, kuratorial i det svenska språket/ Sverige/ Finland:

Enligt min uppfattning - och efter att ha konsulterat min halvfarbror Tom Sandqvist som är professor i konst-teori, docent i konstvetenskap och bosatt i Sverige - skrivs curator med 'C' i Sverige. **Curator**. Detta (tydligt) för att inte blanda ihop med skol- och socialkuratorer. T. Sandqvist rådde att undvika curator i verbform och att istället använda sig av omskrivningar kring ordvalet: curator för, ansvarig för sammanställningen av utställningen etc. Att använda omskrivningar till att kuratera, skulle, anser jag, strida emot detta arbetes kärnforskningsämne och -fråga, som är starkt i samband uttryckligen med ordvalet, arbetsidentiteten och den nya vågen kring **curators/ kuratorer**. Därför har jag i detta arbete valt att skriva curator med 'K' och använda mig av, potentiellt vetenskapligt felaktiga, formuleringar och begrepp som: "att kuratera", "kuratoriala praktiker" och "kuratering". Jag har i detta arbete ansett att jag hamnat skapa en egen diskurs kring användningen av ordet, eftersom den Svenska diskursen/kutymenten, att skriva 'curator', skulle göra det omöjligt att organiskt använda ordet i verbform eller att hänvisa till enskilda "kurateringar" – något jag vill göra. Ifall svenska läsare, efter att ha läst detta arbete, har den uppfattningen att jag behandlar "skolkuratering" i relation till dramaturgiskt arbete, har jag misslyckats och ber om ursäkt.)

⁶Främst utgående från Hans-Ulrich Orbist bok *Ways of curating* (2014) kapitlet *Curating, Exhibitions and the Gesamtkunwertwerk* och hur kuratorskapets historia och utveckling gestaltas och presenteras där i korthet.

Ordet *Curator* kommer från det latinska ordet *curare*, att sköta om (*to take care of*). I det antika Rom var kuratorerna de som övervakade uppehållet av offentliga faciliteter som tex akvedukterna, badhusen och kloakerna. Under den senare halvan av 1700-talet blev kuratorerna de som hade hand om muséers samlingar. Med tiden började kuratorers arbetsbild cirkla kring fyra uppgifter:

1. **Bevarandet och konserverandet** av verk. Konst hade börjat uppfattas som en elementär del av en stats arv och historia. Artefakterna berättade kollektivt statens historia.

2. **Väljandet** av nya verk. Under tidens lopp måste muséers samlingar utvidgas med nya och samtida verk.

3. **Forskning och kunskap** som en del av konsthistoria. Kuratorerna var givetvis mycket konstinsatta, studerade verken och samlingarna och bidrog skriftligt och muntligt till den teoretiska och akademiska kunskapen om visuell konst.

4. **Utställandet och organiserandet** av verk på väggarna och i gallerierna. När verken ställdes ut i olika sammanhang, var det kuratorerna som ansvarade om detta.

Den fjärde punkten är den som främst kommit att definiera den kontemporära kuratorn (fast väljandet även är av ytterst stor signifikans i vår av information, och data överflödande samtid). Under 1900-talet utvecklades arbetsbilden vidare och kuratorn som utställningsgörare (*curator as exhibition-maker*) uppstod. Denna typs kurator förkroppsligas - enligt min uppfattning? - nästan helt och hållet av den legendariska schweiziska kuratorn Harald Szeemann (1933-2005) och sättet han praktiserade ett autonomt kuratorskap. Harald Szeemann fungerade som kurator för stora utställningsprojekt där väljandet av (de historiska) verken och sättet de ställdes ut i relation till varandra och själva utställningskontexten fick en större signifikans än de enskilda verken. En annan kultkurator, Hans Ulrich Orbist beskriver en av Harald Szeemann kuraterad utställning i Zürich Kunsthalle 1984: *Der hang zum*

gesamtkunswerk. Som Orbist besökte 41 gånger som 16-åring och som han säger att var en av orsakerna till att han blev en kurator.

”The exhibition traced the Gesamtkunstwerk as a utopian idea from around 1800 to the present. It began with the French Revolutionary architecture of Étienne-Louis Boullée and the German Romanticism of Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich. It featured a large variety of all-encompassing artworks and the documentation of works in many media: the composer Richard Wagner’s Ring Cycle; the systemic thought of the theosophist Rudolf Steiner; the artist and choreographer Oskar Schlemmer’s Triadic Ballet; Kurt Schwitters’ sculptural city The Cathedral of Erotic Mysery and his vast, architectural Merzbau; the plans of the visionary architect Antoni Gaudi; the ‘Gläserne Kette’, a chain of letter between Bruno Taut and fellow architects; the writings of Antonin Artaud; artworks by ‘outsider’ artists like Adolf Wölfi or the Facteur Checal; and much more... In the centre of the exhibition space, Szeemann placed what he described as ‘a small space with some of the primary artistic gestures of the century’: Duchamp’s The bride stripped Bare by Her Bachelors, Even, a 1911 painting by Wassily Kandinsky, one by Piet Mondrian and a Kazimir Malevich . . . The exhibition ended with Joseph Beuys’ social sculpture, and with him the perspective opened to the present...”⁷

I och med 1900-talets kuratorgestalter som Harald Szeemann, Hans-Ulrich Orbist, Seth Siegelaub, Lucy Lippard (listan fortsätter säkert och är olika i relation till olika synvinklar, traditioner och kanon) blev kuratorn en supergestalt. En outtröttlig konstfältets dynamo. Ett förkroppsligande av den moderna människans kreativa, dynamiska, organiserande och kommunicerande kapacitet. Ett socialt lejon med ett oerhört nätverk och en oerhörd innovations-, reaktions- och kontextualiseringsförmåga. Det finns anekdoter om hur Hans-Ulrich Orbist drack 20 koppar kaffe i dagen, experimenterade med olika sömnmetoder för att maximera tiden han var vaken, har en lägenhet i Berlin främst för sina 10 000 böcker, har gjort 2000 resor de senaste 20 åren, osv. I sin administrativt och institutionellt högre och prestigefylldare position i relation till den autonoma konstnären blev kuratorn dels den dominerande handlingskraftiga figuren på fältet för visuell konst. Då

⁷ Hans-Ulrich Orbist, 2014

kuratorer eller kuratoriala praktiker och modeller började jämföras och likställas med konstnärliga praktiker och produkter, började även kurator-artisterna framkomma på fältet för visuell konst. Dvs. artister började göra kurateringar och utöva kuratoriala praktiker, som en dynamisk del av sitt konstnärskap. En annan utmärkande utveckling på konstfältet – vilket även gjorde att relationen mellan utställningskoncept och konstnärlig produkt minskade – var att konstnärerna dels slutade/(och hade redan slutat) producera konstobjekt och istället började fokusera på hur de samlade eller organiserade installationer som täckte hela utställningsutrymmen. Marcel Duchamp är ett exempel på en tidig ”artist-kurator” som stod för utställningar där han inte skiljde på utställningskonceptet och konstverket (*International Exposition of Surrealism 1938* och *First Papers of Surrealism 1942*).

Den tidiga utvecklingen av den autonoma artist-kuratören härleds alltså tillbaka och är starkt förknippad till tanken om kuratören som ’utställningsgörare’.

Den kontemporära kuratören

Kuratören förknippades och förknippas alltså med organiseringen och samlingen av verk eller konstnärer kring en utställning. Detta tror jag dock att har förändrats och håller på att förändras. Utställningen och biennalen är starkt levande, växande, förändrande och sig själv omdefinierande medier och plattformar, men att den kontemporära kuratören skulle behöva arbeta med någondera av dem tror jag inte att stämmer.

I vår virtuella och digitala tid har mängden information, data och material växt med en oerhörd proportion och till den kontemporära kuratörens arbetsuppgifter hör även väljandet, samlandet, organiserandet och framställandet av detta material på olika plattformar. Plattformar, medier eller kanaler för information, kommunikation eller material är det, största delen av den sociala och samhällsliga teknologikutvecklingen tydligast gestaltas igenom, då vi i vardagen talar om den teknologiska utvecklingen, tex; youtube, google, facebook, instagram, whatsapp, pinterest, linkedn, twitter, flickr, tumblr, snapchat, reddit, netflix, spotify, tidal, HBO nordic, osv. är alla plattformar och kanaler för kommunikation, material eller information.

Under Helsinki Script seminariet i Helsingfors 1.9.2017 var ett av de aktuella diskussionsämnena de framför ögonen åldrande trendiga plus 40-åriga tv-proffsen desperat försökte greppa, de ”nya web-formaten” och hur man via dem kunde nå ut till den, ack för evigt så episka ungdomen, som inte längre kände att TV var ett relevant eller ens existerande format för dem. En av de största frågorna cirkulerade alltså uttryckligen kring plattformen för materialet. Inte materialets innehåll per se.

På samma sätt som den kontemporära ”tv” (till den grad detta fenomen ännu existerar) - producenten, kanalledaren, konceptutvecklaren och manusförfattaren måste hålla sig ockuperad med att såväl skapa och välja material som att samtidigt försöka skapa nya plattformar för detta material, tror jag att även den kontemporära kuratorns arbetsbild kristalliseras kring denna kärntanke:

Att skapa och utveckla nya plattformar, kontexter, modeller, och kanaler för kreativt arbete, kreativt tänkande och kreativa produkter.

Detta gäller både analoga och digitala, fysiska och virtuella sammanhang.

Detta gäller fysiska platser som lokaler för aktivitet, detta gäller virtuella platser som nätforum och nätportaler, detta gäller sociala och temporala konstruktioner som kommunikationsplattformar tex emellan olika branschers kreativa arbetare, detta gäller temporala och sociala konstruktioner och samlingar som undervisningsmöjligheter, workshops, festivaler, seminarier eller symposier, detta gäller fysiska och virtuella uppvisningsplatser och kontexter för artisters verksamhet, material och produkter. Detta gäller alla sammanhang, all organisation, alla verksamhet och alla konstruktioner som är bundna till kreativt arbetande.

Innovation och reaktivitet är nyckelorden för såväl kontemporär kapitalism som det kontemporära konstfältet.

Behovet för kuratorskap kan alltså dels uppfattas som behovet att skapa nya och alternativa kanaler, kontexter, plattformar, forum, rum och möjligheter för konstnärlig och kulturell aktivitet. Det som kan tänkas vara uttryckande, essentiellt och inspirerande för den autonoma kontemporära kuratorn är att hen kan fungera i opposition till institutionerna, snarare än i symbios med dem. En ensam autonom motspelare på det fria fältet, som försöker skapa och utveckla nya kanaler och möjligheter för konstnärlig aktivitet och produktion, kanaler och möjligheter som de standardiserade och "tröga" institutionerna inte har möjlighet att erbjuda.

Då Bojana Kunst höll en föreläsning om den kontemporära dramaturgens arbetsbild på Teaterhögskolan i november 2016 varnade hon oss (i egenskap av representanter och framtida tronträdare av det kontemporära performativa konstfältet) för den kuratororienterade och -dominerade utvecklingen som börjat genomsyra det visuella konstfältet. Jag kan inte erinra Kunsts varning eller oro i sin helhet. Och kan alltså inte rikta en tydlig kommentar till denna varning eller kommentera vad hon sist och slutligen menade eller vändades. Men min uppfattning är att hon – på något sätt - ansåg att denna utveckling lett till att inramningen eller kontextualiserandet av konst blivit eller håller på att bli essentiellare än själva konsten. Och att detta – på något sätt – i grunden var en nyliberal, kapitalistisk tendens, som hade sina rötter i ett behov att rättfärdiga konstens nytthet i samhället (?). De som kunde motivera konstens funktion och plats i samhället började regera konstfältet. Och eftersom samhället är nyliberalt ses "funktionen" och "platsen" från en nyliberalistisk "nytto" synvinkel, som då knappast är positivt för konsten *per se*. Detta, anser jag, har till exempel fött konstnärlig aktivitet är lika med socialt arbete utvecklingen. En utveckling som jag personligen har väldigt svårt med. (Jag vet inte hur motiverad eller produktiv den här imaginära diskussionen emellan mig och min projicering av ett minne av Bojana Kunst är, men det får nu duga)

Kan vi se dessa tendenser i det performativa konstfältet? Figurerar kuratorn i det performativa konstfältet? Och hur skiljer sig kuratorn från festivalarrangören, producenten eller den konstnärliga ledaren? Eller är det samma till en och samma superdynamokonstnär utvecklade person?

I inhemska sammanhang har orden kurator och kuratera börjat figurera i terminologin åtminstone i huvudstadsregionens performativa konst sammanhang. Madhouse festivalen hade en grupp kuratorer som kuraterade festivalen, likaså använde Hangö Teaterträffs nya konstnärliga ledning detta ord i samband med sin första festivalarrangering 2017.

Dansteoretikern Gabriele Brandsteter säger följande i en intervju angående kuratorskap i performativ konst:

“I think it might be that curating in the performing arts brings in a way of choreographic thinking into the programming. This could mean to conceive the curating process as a form of research: as an endeavor that is exploratory, collaborative and dynamic. And it could mean that we rethink the strategies of curating in terms of choreography: in terms of composing space, objects and bodies, in opening paths and structures of participation and placement through movement. Since we do not have established criteria for these transformative processes, this could be the challenge for a process of exploration within or as curating.”⁸

Skulle detta innebära att kuratorskap och kuratering blivit präglande och ’trendigt’ på det performativa konstfältet uttryckligen eftersom det kopplas ihop med koreografi? Och således med kapabilitet till dynamiskhet, rörelse och rörlighet - i alla former. Rörelse och rörlighet av kommunikation, rörelse och rörlighet av konstnärlig kapacitet, rörelse och rörlighet av kontakter, människor (konstnärer, tekniska arbetare, publik), praktiker, metoder, plattformar, medier, kanaler, strukturer, kontexter. Om kuratorn skall ha två definierande nämnare är det väl att hen skall vara kapabel till dynamiskhet och rörlighet? Koreograf-kuratorn är alltså en idealisk hybrid av öppen, processuell dynamik och praktisk, konkret organisation. Dessutom är koreografi en konstnärlig praktik. Har kuratering alltså börjat uppfattas som en (mera) konstnärlig och ansedd praktik på det performativa konstfältet, eftersom det förknippas med koreografi? Är kuratering koreografin och koreograferande av kommunikation, kontexter, kontakter och konstnärlig kapacitet?

⁸ Gabriele Brandsteter, 2009

I en diskussion om Kiasma-muséets ars17 utställning, kommenterade jag till en bekant att jag inte kunnat koncentrera mig på utställningen, eftersom den var så rastlöst och mobilt organiserad i utrymmet. Till detta kommenterade min samtalspartner att han inte heller gillade hur utställningen var kuraterad. Jag nickade instämmande fast jag kände att jag ansåg att han använde begreppet kuratering tokigt. När jag berättade till en äldre kollega vad mitt examensarbete behandlade ("kuratering i relation till..."), kommenterade han något i stil med att jag säkert behandlar mycket rummet och relationen till rummet (*tila, space*) i så fall. Jag nickade instämmande fast jag kände att jag inte hade några som helst intentioner att behandla uttryckligen rummet.

Vad betyder denna min intuition? Att kuratering, så som jag uppfattar det, inte längre direkt har att göra med rum och utställning eller organisering i rum?

Terry Smith anser att postmodernitet som en kritisk kategori har föråldrats, men att ingenting egentligen ännu har ersatt den, och att det *kontemporära* har, i uteblivandet av ersättande paradig, blivit den kulturella periodiseringen för den samtida konsten/marknaden (typ 1990 framåt). Smith anser dock att det är väldigt svårt att definiera vad den kontemporära konsten exakt karaktäriseras av.⁹

Har det skett ett paradigmskifte från rummet - det vita galleriutrymmet - som det arketyppiska och kännetecknande för den postmoderna konsten, till något annat som kännetecknar den *kontemporära* konsten? Vad är den kontemporära konstens "vita galleriutrymme"? Det vita galleriutrymmet var enligt O' Doherty det arketyppiska för 1900-talets konst, men det är även det inramande och kontextualiserande elementet. Vad är alltså den kontemporära konstens inramande och kontextualiserande element?

Subjektet? (Eller de standardiserade subjektiviteterna?) Internet? Programmet som koncept och kategori?

Här kunde man, som följdfråga, ställa frågan: ifall 'utställningen' var en postmodern dramaturgi, vad är då en *kontemporär* dramaturgi? (Det generella splittrade kollageformatet börjar kännas passé och endast Status quo

⁹ Terry Smith, 2012

konstaterande/affirmerande). Nätverket? Reaktiviteten? Åter-kontextualiserandet? Plattformen? Programmet?

Istället för att tala om projekt, projektorientering och projektidentitet känner jag att det dels kanske vore mera uttryckande att tala om program: **programorientering** och **programidentitet**. Jag avser här program dels som en processuell och organiserad plattform med en infrastruktur och dels som en allslukande subjektivitetsproduktions-process. Program kan alltså uppfattas som:

1. En organiserad plattform där människor, möten, delande av kunskap och färdigheter, emotioner, material och information rör sig i en kontrollerad och avgränsad infrastruktur. Utbildning, institutioners och museers strategiska program och även långvariga strategiskt medvetna projekt och kollektivbildningar kan tänkas vara kategorier av program.

2. Den autonoma konstnärens/kreativa individens program. Enskilda projekt kommer och går, men programmet är ytan som vi fäster dessa flertal projekt och deadlines (identiteter) till. Det subjektiva programmet utgörs av individens all aktivitet i samhället och alla val i livet.

Den kontemporära kuratorn är även kanske mest engagerad i program. Kärnprogram för museers, galleriers, tillställningars, festivalers, kollektivs och projekts verksamhet. Även den autonoma kuratoriala praktiken har en etisk, konstnärlig, strategisk och politisk grund som manifesteras i (tanken om) ett eget "program".

Det finns något intressant i programmet som kategori och koncept, fast jag märker att jag inte helt får tag på det ännu. Något i de institutionella programmen; utbildning och institutioners program och hur verksamheten och infrastrukturen kring dem är organiserad och hur program resonerar i olika register och slukar alla val och all aktivitet till en koherent och strategisk helhet. Programmet är kanske även en imaginär tillhörighetskategori som ger social acceptans. Så länge man är (eller tror sig vara) med i programmet är man inte utstött från samhället.

Kuratering som en kontemporär livsstil

Från att kurator ämbetet förknippats med museum- och institutionsbundna förvaltare av konsartefakter har kuratering som aktiv handling blivit en uttryckande egenskap för den kontemporära människans livsstil. Kuratering har blivit ett kollektiverat livsstilskoncept, som sträcker sig till varje situation där en människa gör ett (kreativt) val. Google bjuder oss att kuratera våra egna profiler, restauranger presenterar menyer kuraterade av matexperter, DJ:s ombes att kuratera festivaler, musiklistor och radioprogram, business sammanhang omfamnar kuratering som ett värdefullt verktyg, Whitney-muséet uppmuntrade sina medlemmar att kuratera sina egna 2012 biennaler¹⁰. Individen kuraterar sin egen identitet igenom att konstant göra val i vardagen som reflekterar en viss typs livsstil och subjektivitet. Hans-Ulrich Orbist anser att ökningen och åter-produktion av idéer, data, behandlad information, bilder, kunskap och material produkter¹¹ under 2000-talet har lett till att *väljandet* av det redan existerande blivit en kreativ och strategisk handling. Om vi inte själv har kapacitet att kuratera kreativa helheter väljer vi ”proffs” som kuraterar de passliga helheterna för oss, tex. i form av de tidigare nämnda menyerna, musiklistorna mm.

Vad är då skillnaden emellan att ”kuratera sina val” och att helt enkelt ”göra val”?

Varför kuratera? vad tillför den här retoriken till den kontemporära individens subjektivitetsproduktion och identitetsuppfattning? Jag tror att detta har att göra med någon sorts uppfattning av en kontemporär kreativ hantering av livet (*creative management*) som den kontemporära individens livsstilsideal. En kontemporär livsstil där vi inte längre endast ’gör val’ när vi gör val, utan *kuraterar* vårt liv till en brandad subjektivitet som balanserar emellan en kreativ, öppen, processuell dynamiskhet och en praktisk, konkret organisering och marknadsanpassningsförmåga. Denna retorik betonar att vi har den kreativa friheten att välja *vad som helst just för mig*, samtidigt som den uppmuntrar oss att anpassa oss och våra val till hur den kontemporära marknaden och de kontemporära subjektiviteterna är organiserad(e). En skev

¹⁰ Hans-Ulrich Orbist 2014, Terry Smith 2012

¹¹ Hans-Ulrich Orbist 2014

dubbelretorik och maskin är i rörelse, vi har möjligheten att välja vad som helst, uppmuntras att göra det strategiskt och passligt för *just oss*: (vår subjektivitet och identitet), samtidigt som valen (hur oändligt många möjligheter det än verkar finnas) och subjektiviteterna är standardiserade och en del av den kontemporära marknadens program.

Dramaturgens arbete - Kort historia och utveckling

Ordet dramaturgi kommer från det latinska ordet *dramaturgia* och anspelar på strukturen, uppbyggnaden eller kompositionen av en pjäs. Till skillnad från kuratorns etymologiska ursprung, som är en aktiv handling, ett verb, *curare*, att sköta om något, har alltså dramaturgen i relation till sin arbetsuppgift, ingen aktiverande handling att ty sig till. Dramaturgens etymologiska utgångspunkt är organiseringen av (ett) material – men inte som en aktiv handling, utan som ett begrepp, ett fenomen, ett koncept. En intressant fråga är ifall de bägge ifrågavarande ordens ursprung har präglat de kontemporära arbetsidentiteterna? Är kuratorer aktivare och handlingskraftigare, eftersom deras yrkesbild historiskt definieras av aktivitet, handling, ett aktivt görande av något? Emedan dramaturgens etymologi inte egentligen aktiverar, utan presenteras snarare med ett konceptuellt arbetsidentitetsdilemma (mitt arbete är inte en aktivitet, utan ett begrepp), som gör henne perplex och instängt funderande på dramaturgin av sin egen dramaturgiska arbetsidentitet.

Vi måste även skilja på 1. dramaturgi och 2. dramaturgiskt/dramaturgens arbete.

Dramaturgi härstammar alltså från den grekiska uppfattningen och analysen av klassiska dramaideal/dramapjäser och är generellt uppfattat typ som: organiseringen av vad som helst för material (till en föreställning eller en pjäs). Men all temporal konst har automatiskt en dramaturgi. Det har aldrig i historien gjorts en föreställning som inte skulle ha en dramaturgi. Ifall dramaturgin är medveten, igenomtänkt, ändamålsenlig, dynamisk, organisk, sammanhållande, koherent, osv. är en annan sak. Men det behövs inte en

dramaturg för att skapa en dramaturgi, dramaturgi finns i allt som är ordnat i tid och rum.

Dramaturgiskt arbete, är, om möjligt, mycket mera invecklat än dramaturgi. Anser jag åtminstone. Att göra kurateringar är på något sätt en logisk autonom aktivitet som, fast den också är beroende av en kontext: (material/människor att arbeta med), förklarar sig själv och som kan vara en utgångspunkt för ett kreativt arbetande i sig. Däremot kan man inte "göra dramaturgier" som autonoma entiteter på samma sätt. Ett av detta arbetes teman kommer även att cirkulera kring hur man kunde utöva en autonom dramaturgisk praktik. Detta verkar dock svårt, inte minst för att Bojana Kunst karakteriserar dramaturgiskt arbete uttryckligen som flexibelt och skepnadsskiftande.

Det kontemporära dramaturgiska arbetet, så som vi idag uppfattar det, har inte en lika episk historia som kuratorns, värnande om de romerska akvedukterna (jag älskar den här tanken). Dramaturgen har egentligen största delen av den västerländska teaterhistorian uppfattats som och förväxlats med dramatikern dvs. pjäsförfattaren. Och under 1900-talet fram till 2000-talet, har, enligt min uppfattning, dramaturgen, i institutionsteater sammanhang förknippats med den institutionaliserade husdramaturgen, alltså den som är fastanställd på en teater och planerar teaterns repertoar. Än idag råder det en ambivalent osäkerhet kring denna terminologi till och med på tex. Teaterhögskolan. Är dramaturg och dramatiker/pjäsförfattare samma sak? Skriver en dramaturg pjäser? Vad är en dramaturg egentligen? Ingen vet vad de börjar studera när de börjar studera dramaturgi. Jag anser att åtminstone tre saker blandas omedelbart:

1. **Dramatikerskap/ Pjäsförfattarskap** (det här förstår alla genast; Tjechov till Beckett och Müller till Kane och Jelinek)

2. Det diffusa begreppet: **Dramaturgi** och

3. Det ännu diffusare ämbetet: **Dramaturgens arbete/Dramaturgiskt arbete**

I detta arbete behandlar jag inte pjäsförfattarskap och inte speciellt mycket dramaturgi som begrepp heller, utan snarast uttryckligen dramaturgiskt arbete och den autonoma dramaturgens arbetsidentitet och genealogi.

Den kontinentaleuropeiska kontemporära dramaturgens genealogi och myntandet av dramaturgiskt arbetande, brukar, enligt min uppfattning, härledas tillbaka till den tyska dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing. Innan Lessing användes ordet dramaturgi endast i relation till strukturen och kompositionen av pjäser (med Aristoteles *Om diktkonsten* som det mest klassiska exemplet). Lessing arbetade som teaterkritiker, dramatiker och husdramaturg på Hamburg National Theatre (1767-1769). Lessing skrev pjäser, men även kritiska och teoretiska texter om allt angående teater, från skådespelaruttryck, till scenografi och samhällelig kontext. Lessing var alltså den första som kritiskt började skriva omfattande teoretiska texter om teater i upplysningstidens anda och försöka forma en diskurs om hurudan teatern var och hurudan teater man borde göra. Hans texter behandlade inte bara pjäsen och dess form, utan hela iscensättningen av föreställningen och den kulturella kontexten. Lessings tid på Hamburgs teater var kort, två år, eftersom teatern stängde två år efter att den öppnat. Producenter lydte Lessings rekommendationer och Lessing hamnade i gräl med till exempel skådespelare som han kritiserade. På många sätt var Lessings projekt alltså inte speciellt lyckat, fast det ändå gett prägeln åt den kontemporära kontinentaleuropeiska (och nordiska) dramaturgen.

Från Lessing förflyttar sig dramaturgens utvecklings-genealogi 150 år framåt till en annan tysk teatergestalt, till dramatikern, teoretikern och regissören Bertolt Brecht. Gestalter som står vid Brechts sida på den här punkten, men kanske dels av olika orsaker hamnar i hans skugga, är tex. Vsevolod Meyerhold och Erwin Piscator. Ifall Lessings omfattande dramaturgiska projekt var genomsyrat av upplysningstidens anda, var Brechts teaterideal strakt präglad av marxism. I Marx anda, såg Brecht teater som ett samhälleligt fenomen, som skulle förändra samhället, inte beskriva det. Teater skulle vara en aktiv politisk handling, som direkt skulle påverka det samtida samhället. Den samhällelige kontexten kan alltså tänkas vara Brechts teaters stomme. Tanken om produktionsdramaturgen härleds tillbaka till Brecht och Brechts praktiserande av ett omfattande simultant skrivande, regisserande, kritiskt tänkande,

teoretisk kunskap och samhällelig contextualisering. Brechts (dramaturgiska) praktik var starkt präglad av att kombinera teori och praktik. Detta, kombinationen av teori och praktik, karaktäriserar även starkt den samtida dramaturgen.

I en essä om dramaturgi anser teaterteoretikerna Hans-Thies Lehmann och Patrick Primavesi att uppfattningen om dramaturgi, ända sedan Lessing, uttryckligen varit förknippat just med upplysningens ideal och i projektet att skola människor. De anser att den politiska teatern av Brecht, Piscator, Meyerhold och Eisenstein gjordes med denna tanke och att samma fenomen återkommer på 1960-70 talen med aktörer som Kantor, Weiss, Handke, Living Theatre och Augusto Boals Theatre of the Oppressed. Att den kontemporära dramaturgen känner att hen borde vara teoretiskt och filosofiskt 'upplyst', är alltså kanske inte så konstigt eller så långsökt när allt kommer omkring?

Patrice Pavis summerar dramaturgens uppgifter i sin *Dictionary of theater*, 1998.

1. Selecting plays for a program on the basis of a particular issue or objective.
2. Carrying out documentary research on and about the play.
3. Translating, adapting or modifying the text, alone or with the director.
4. Determining how meanings are linked and interpreting the play according to an overall social or political project.
5. Intervening from time to time in rehearsals as a critical observer with a fresher pair of eyes than the director.
6. Looking after relations with a potential audience.¹²

Pavis behandlar, tycker jag, relativt tydligt den institutionella (teater)husdramaturgens arbete. Denna lista har även på några plan roliga likheter med listan över kuratorns funktion, i till exempel *väljandet* och *dokumenterandet*. Denna institutionaliserade husdramaturg är ganska långt ifrån dramaturggestalten som började formas i kontinentala Europa (främst Belgien, Holland och Tyskland?) i den kontemporära dansscenen och den performativa scenen under 1970-1990 talen. Först med "koncept" dramaturger och sedan med processororienterade dramaturger med den holländska

¹² Patrice Pavis, 1998

dramaturgen Marianne Van Kerkhoven som en ledande gestalt. Känslan jag får är att dramaturg-genealogin från och med 1970-1990 talen och framåt är just väldigt olika ifall man jämför den kontemporära dansscenen/performativkonstscenen och institutionsteater sammanhang.

På institutionsteater sidan verkar den autonoma dramaturgen vara bunden till "husdramaturg" identiteten, den som planerar repertoaren, läser pjäser och är närvarande på repetitioner nu som då (den som Pavis beskriver). Detta har möjligen att göra med att teater ännu i början och i mitten av 1900-talet var så starkt textdominerat, att dramaturgidentiteten inte lyckades utvecklas som en autonom entitet fristående från textorienteringen och dramatikeridentiteten. Detta kan ha att göra med att dramaturgens arbetsidentitets historia och etymologi är så starkt anknutet till pjäsen och organiseringen av den. Det att dramaturgi och dramaturgens arbete började uppfattas och gestaltas som organiseringen av allt som berör teater och föreställning, tog en lång tid att utvecklas.

Den autonoma dramaturgen har ändå kunnat börja utvecklas som en autonom aktör och politisk agent på konstfältet, från och med mitten och slutet av 1900-talet, dels på grund av ett skifte på dansscenen och dels på teaterscenen. På den kontemporära dansscenen gäller det paradigmskiftet från "rörelse" till icke-rörelse och stagnation, då dans på den kontemporära sidan slutade karaktäriseras av harmonisk, kontinuerlig rörelse. Dansdramaturgen André Lepecki beskriver detta skifte väl i sin bok *Exhausting dance: Performance and the Politics of Movement* (2006). Detta tema är väldigt intressant, men jag går inte desto mera ingående in på det nu. Denna utveckling på den kontemporära dansscenen begärde så småningom en ny teoretisk diskurs och en ny metodologi för den "nya" koreografin och dansen, en teoretisk och filosofisk kontext och ett nytt ontologiskt gestaltande av koreografi och dans som fenomen i en förändringsfas. Dramaturgens inträdande till danskontexter kan ses som en fortsättning på den här utvecklingen. På teaterfältet gäller paradigmskiftet ifrågasättandet av textorientering och textdominansen under andra hälften av 1900-talet i och med postmodernismen. Alternativa tillvägagångssätt till att *sätta upp en pjäs*, började mera och mera prefereras. För tillfället, ifall jag förstått rätt, är uttryckligen *att sätta upp pjäser* (i formen

regissör regisserar pjäs) det minst trendiga och samarbetspartners-lockande man kan göra på Teaterhögskolan.

Den finska dramaturgens arbetsidentitet verkar under slutet av 1900-talet till den första dekaderna av 2000-talet, ha präglats starkt av denna, under den tiden inte speciellt populära, institutionaliserade husdramaturgs arbetsgestalt. Största delen av utexaminerade dramaturger från 1990 till början av 2000-talet, verkar, enligt min väldigt begränsade uppfattning/intuition, ha haft en dramatiker och/eller regissörs arbetsidentitet. Få har stolt titulerat sig själv uttryckligen som dramaturger. (Fast de som gjort det har givetvis också funnits!). Detta trots att dramaturgen levde i en oerhörd uppsvingfas just under 1990-talet i kontemporära danssammanhang i tex Belgien och Holland.

Den finska kulturdramaturg-gestalten Juha-Pekka Hotinen har i sitt, teater, drama, postdrama, pjäs och dramaturgi behandlande epos *Tekstuaalista häirintää* (även den kultförklarad) en artikel från 1998, som för en ung samtida dramaturg ter sig alldeles tokig och malplacerad. I denna artikel skriver Hotinen om hur dramaturgen är en "utdöende" art som har misslyckats skapa sin egen relevans i den nya, omformande samtida postmoderna teatern. Denna anmärkning måste behandla den institutionaliserande dramaturgen, som uppfattar sin praktiska arbetsidentitet så starkt bunden till pjäsen, att hen anser sig bli betydelslös ifall någon vill göra teater, som inte utgår från en pjäs. Visserligen är Hotinens text på flit provocerande och dess underliggande agenda ligger kanske snarare i att aktivera dramaturgen, få denne att sluta identifiera sig så starkt i relation till endast drama och pjäser och istället engagera sitt dramaturgiska kunnande på andra områden i teater och föreställning. Och detta är ju vad så småningom började hända, även i Finland.

Den kontemporära dramaturgen

Den kontemporära dramaturgen då? Vad är vi? Vad exakt gör vi? Vad kan vi? Vad tror man att vi är? Vad tror vi att vi är? Vad borde vi kunna? Vad förväntas det av oss?

Dramaturgen Myriam Van Imschoot anser i en essä från 2003¹³, att uppkommandet av dramaturgen och det maniska samarbetet och samarbetstvånget med dramaturger på dans- och teaterfältet är inblandat med en hel del existentialistisk ångest för alla delaktiga. Hon anser att den nya dramaturgen (i såväl teater som danssammanhang) strukturerar sig kring några, något hon kallar för, ”troper” eller ångest(er): Den generella ångesten (varifrån kommer dramaturgen?), definitionsångesten (vad är en dramaturg?), och en generell otillräcklighetsångest (vad är det som vi saknar som vi behöver en dramaturg att kompensera för?)¹⁴. Vidare anser Imschoot att istället för att svara på den generella ångesten, igenom att referera till dramaturgens genealogi från Lessing till Brecht och därifrån till koncept-dramaturgerna på 1970-talet, behöver vi en genealogi som forskar i den konstnärliga, kulturpolitiska och ekonomiska situationen och skiftet som tillät dramaturgen att framträda. Och att man istället för att tillägga klyftiga, i kreativ formulering tävlande, deskriptioner på vad dramaturgi är, borde forska i det underliggande paradigmskiftet som skett.

“Instead of adding more descriptions of dramaturgy, competing in insightfulness and creative phrasing, we need to find out more about the underlying aesthetic paradigm that instantiates the surface varieties. Instead of seeing the dramaturg as meeting a lack of an artist in want of dialogue, we might as well pay a little more attention to the way that lack is constructed and attributed to artists by those who say “what you need is a dramaturg.”¹⁵

Jag har under de senaste tre, fyra åren flera gånger hört någon säga detta, ”de skulle ha behövt en dramaturg”. Det känns som om, de som yttrar dessa ord, menar något i stil med att föreställning som kritiserar, är i allmänhet oigenomtänkt, inkonsekvent och icke-koherent i valet av sina material och i sitt uttryck (och förhållandena emellan dem) och i kompositionen av föreställningens olika komponenter, använder sig av felaktiga/malplacerade metoder och uttryck i relation till sin påstådda etiska och politiska position och inte begriper sin egen kontextuella placering. Det som man alltså, egentligen

¹³ Myriam Van Imschoot, artikeln *Anxious dramaturgy*. Artikeln verkar vara skriven 2003, men publicerad på nätet 2008

¹⁴ Myriam Van Imschoot, 2008

¹⁵ Myriam Van Imschoot, 2008

menar, tycker jag, är att föreställningen saknar ett analytiskt, kritiskt och medvetet förhållande till sig själv och sin egen kontext. Man kan säga att föreställningen i dessa fall saknar 'dramaturgiskt tänkande' (eller överhuvudtaget *tänkande*), inte en dramaturg *per se*. Att arbeta med en dramaturg är inte heller en given garanti för att föreställningen kommer att ha ett djupgående dramaturgiskt medvetande.

Dansdramaturgen Andre Lepecki har i slutet av 1990-talet sagt: att dramaturgi är ett imaginärt organiserande för att kommunicera; ett försäkrande att det efter en lång process finns ett synligt och sammanhängande 'något'¹⁶. (Lepecki använder orden *visible* och *cohesive* på engelska)

Med detta påstående, som jag tycker att beskriver dramaturgens produktionsbundna arbete väldigt träffande, väcks för mig frågan ifall dramaturgen kan riskera att bli en agent av generaliserande kommunikation och åskådar- och samhällsnärhetstvång. Dramaturgen kallas in för att kontrollera att kaoset konstnärerna skapar kommunicerar och resonerar med en publik och att föreställningen kontextualiseras ändamålsenligt till det samtida samhället. I vårt postprefix tid är det relativt allmänt uppfattat att strukturen av vår värld, vår identitet, våra begär och relationer och vår verklighetsuppfattning är: splittrad, fragmentarisk, ambivalent, hyperdimensionell och utmattad på deskriptioner, information, synvinklar och narrationer. Med denna splittrade och utmattade orientering kunde man säga, att det inte finns en föreställning som inte kunde uppfattas som ett *synligt* och *sammanhängande* 'något' - så länge detta 'något' kontextualiseras rätt. Det blir alltså dramaturgens uppgift att passa in produkten till den rådande konstnärliga paradigmen och marknaden; dvs. att göra den synlig och sammanhängande.

Den här frågan är för tillfället väldigt relevant för mig som föreställningsdramaturg. Var är det jag gör när jag är verksam som dramaturg i en enskild produktion? Försöker jag, som Lepecki föreslår, försäkra att det efter en lång process finns ett synligt och sammanhängande 'något'? I så fall,

¹⁶ Citatet är från Myriam Van Imschoot's essä *Anxious dramaturgy* (skriven 2003, publicerad på nätet 2008) där skriver hon att André Lepecki yttrade dessa ord under *Conversations on Choreography* konferensen i Amsterdam 1999.

synligt och sammanhängande för vem och i relation till vad? Synlig och sammanhängande med vilken etisk, estetisk, politisk och konstnärlig grund? Vilket redan existerande tänkande och vilken modell affirmerar jag? Till vad konxtetualiserar jag mitt kreativa tänkande? Kontextualiserar jag det till den samtida marknaden, konstfältet och den kontemporära kanonen? Det jag sett tidigare, det jag lever, ser, känner och upplever varje dag i mitt vardagliga liv? Definitivt. Finns risken i så fall att jag som dramaturg formar produktionerna jag arbetar i, med (den omedvetna) avsikten att ”passa in” i fältets redan etablerade paradigmm och uttryckssätt. Och att jag som dramaturg i så fall riskerar att bli en homogeniserande, normaliserande, standardsökande karaktär, som åter-etablerar och affirmerar redan existerande positioner?

För mig känns denna fråga relevant nu. Min egen positionering i relation till detta *synliga* och *sammanhängande* 'något'. Synligt till vem, på vilket sätt och i relation till vad? Sammanhängande för vem, på vilket sätt och i relation till vad? Vill jag verkligen som dramaturg sträva efter något 'sammanhängande' (i föreställnings inre värld och i kontextualiserandet av föreställningen) eller borde min praktik hitta sin ontologiska och organiserande grund i någon annan princip?

Dramaturgens ontologiska nomadism är alltså allmänt känd och skapar även frustration och ångest, som Imschoot beskriver i sin tidigare nämnda essä. Legend-dramaturgen Marianne Van Kerkhoven anser i en essä från 2009, att dramaturgens yrke först och främst karaktäriseras av *rörelse (movement)*¹⁷. Kerkhoven hänvisar till sin, i detta skede ca. 20-år långa, egna karriär som dramaturg och sitt eget skrivande och forskande i ämnet, och drar en personlig tes, att ifall dramaturgens arbete gjort något under hennes karriär, är det, att den har varit i konstant rörelse. Bojana Kunst anser däremot att den kontemporära dramaturgens arbetsbild främst karaktäriseras av *flexibilitet* (2009)¹⁸. Hennes tes bottenar i en analys som utgår ifrån att hela det samtida kreativa fältet utvecklas i relation till och närhet av det samtida post-fordistiska kapitalistiska samhället och dess egenskaper. Här svarar hon, tycker jag, dels,

¹⁷ Marianne Van Kerkhoven, 2009

¹⁸ Bojana Kunst, 2009

även på Imschoots tidigare fråga om dramaturgens politiska och konstnärliga genealogi och skiftet som skett i sättet fältet är organiserat.

“[T]he entry of the dramaturg into dance could be read as a consequence of the changes in the political economy of labor, where the production of language, contexts and human cognitive and affective abilities is pushed to the foreground. These changes not only are a consequence of artistic self-reflexivity, and cannot be considered as isolated events in the (supposedly autonomous) sphere of art, but are a reflection of the onset of cognitive capitalism and the altered modes of production associated with it. This is why the dramaturg’s work is strongly characterized by flexibility; as a participant in the process, the dramaturg can occupy a variety of roles – those of practical dramaturg, producer, festival director, stage manager, writer, journalist, teacher, workshop leader, coach, lecturer, academic, artist, dancer, production network member, cultural politics advisor, mentor, friend, compass, memory, fellow traveler, mediator, psychologist. The complexity of the dramaturg’s profession – the affective ability to move between theoretical reflection and practical knowledge, to be an external eye and an involved participant at the same time – is often too hastily reduced to a sort of ‘aesthetic’ elusiveness. On the contrary, the flexibility of the dramaturg’s work is connected to the contemporary production of events and relations, and the dramaturg often becomes a facilitator of the contemporary exchange of concepts, senses, attention, and perception. Flexibility, which is part of the political economy of the dramaturg’s work / labor, enables her to continuously deal with various possibilities of artistic production.”¹⁹

I samma essä summerar Bojana Kunst träffande den rådande doxan för den kontemporära dramaturgen (2009). Hon anser, att det antas, att dramaturgen är någon som är tränad i poststrukturalistiskt kritiskt tänkande och medveten om den postdramatiska expansionen av performativa praktiker; hon är alltså en garanti av inter-disciplinäritet. Samtidigt resonerar hennes arbete med festivalers och ökat kontext-orienterade produktionsramars, kuratoriala koncept. Det här uppfattandet av dramaturgen grundar sig på tanken av att dramaturgen fungerar som en garanti för kvalitet²⁰.

¹⁹ Bojana Kunst, 2009

²⁰ Kunst, 2009

Jag anser att Kunsts gestaltande av doxa stämmer och är väldigt intressant i relation till, till exempel poststrukturalistiskt kritiskt tänkande. Jag skulle påstå att 90% av dramaturger i inhemska sammanhang inte är mera insatta i poststrukturalistisk kritiskt tänkande (å andra sidan är vi kanske alla experter på just detta nu för tiden?) än vad som helst för annan gruppmedlem. Det ända som skiljer dramaturgen från de andra gruppmedlemmarna, är det, att dramaturgen inser att de andra antar att hon, som Kunst säger, är insatt i någon sorts poststrukturalistisk kritiskt tänkande och har således lärt sig att bete sig vant då denna dimension av diskussion och diskurs är närvarande.

Under den redan tidigare nämnda föreläsningen som Bojan Kunsta höll på Teaterhögskolan i november 2016, frågade en i början av studierna varande dramaturgstuderande en aning ångestfyllt och i panik Kunst, ifall alla dramaturger måste läsa sig in på filosofi. Kunst svarade givetvis, nej, så klart inte. Men svaret eller svaret som själva situationen föreslog, kändes ambivalent, och led snarare så här: nej en dramaturg behöver inte läsa sig in på filosofi, men.... ifall du vill bli lika framgångsrik, internationellt erkänd och banbrytande som Bojana Kunst, så, joo, du måste läsa dig in på filosofi.

Fast Lepecki's doxa, att dramaturgi är att kommunicera: att försäkra att det efter en lång process finns ett synligt och sammanhållande 'något', anser jag att nya dramaturgiska doxan eller troper placerats vid sidan om denna, för såväl det kontemporära dramaturgiska arbetet som de kontemporära kraven på föreställningen.

Dessa kunde till exempel tänkas vara:

- Att försäkra att det efter en lång process finns ett nytt förslag för organiseringen av en social situation (/struktur, hierarki).
- Att försäkra att det efter en lång process finns ett nytt förslag för organiseringen av en icke-standardiserande solidarisk kollektivism.
- Att försäkra att det efter en lång process finns ett nytt förslag för organiseringen av spatial demokrati.

- Att försäkra att det efter en lång process finns ett nytt förslag för (organiseringen av) en singular, icke-standardiserad subjektivitet.

- Att försäkra att det efter en lång process implementeras en marknadsstandardsrubbande temporalitet.

Profileringen av Teaterhögskolans utbildningsprogram för dramaturgi, dramatiker kontra dramaturg och dramaturgens arbetsidentitet

Vidare kan man fråga sig var de finländska dramaturg-kuratorerna och dansdramaturgerna befinner sig? Är dramaturg-kuratoren - eller överhuvudtaget den från Brechts produktionsdramaturg och Marianne Van Kerkhoven härstammande teoretiskt kontextualiserande, performativkonst/dansdramaturg - en gestalt som har haft möjlighet att utvecklas i Finland, på utbildningsprogrammet i dramaturgi i Teaterhögskolan? Hur förhåller sig utbildningsprogrammet i dramaturgi till dramaturgens historia, genealogi, utveckling och kontemporära situation?

Under Laura Ruohonens (08-13) professur upplevde jag att utbildningsprogrammet för dramaturgi var profilerat som en dramatikerutbildning. Jag studerade under Ruuhonen 2010-2013. Under Katariina Numminens professur (13-->) känns det som att utbildningsprogrammet förflyttat sig till att se dramaturgi och dramaturgiskt arbete som ett mera omfattande koncept än endast berörande pjäser. Och emot en förflyttning från dramatikern till den autonoma dramaturgen som föreställningsgörare och en interdisciplinär och teoretisk aktör i teater och performativ konst. Numminen ser själv inte att hon reformerat programmets profil eller identitet speciellt mycket och att utbildningen ännu har sin huvudtyngpunkt på att skriva pjäser (hon medger dock att vissa små betoningarförflyttningar mot teori och dramaturgi skett). Samtidigt finns det, anser jag, en underliggande känsla av att utbildningsprogrammet eller kanske överhuvudtaget mainstream uppfattningen av *dramaturg*-identiteten

förflyttats från en dramatiker/skrivande auteur-konstnär utbildning/identitet till en dramaturg/teoretiker/kollektivmedlem utbildning/identitet. Detta påverkas knappast endast av vad som sker inne i utbildningsprogrammet och hur studierna egentligen ser ut, utan är även starkt relation till marknadens och teaterfältets krav, trender och förhållande till dramaturgi, dramaturger, pjäser och dramatiker. Förflyttningen, dramatiker → dramaturg på utbildningsprogrammet och på fältet, har säkert att göra med flera saker, som till exempel:

1. **Den allmänna motreaktionen till att skriva och sätta upp pjäser.** Detta bottnar, tycker jag, i en ignorant och reaktionär tanke av att pjäs skulle vara lika med drama. Och då människor anser att drama är konventionellt och reaktionärt, kategoriserar de lätt samtidigt pjäser som konventionella och reaktionära. Jag tror även att det anses att pjäser inte lyckas fånga föreställningens nu-stund (*eventness*) och sociala situation, på ett sätt som det kontemporära teaterfältet för tillfället maniskt vill göra. *Verkliga i nu-stunden skeende handlingar och presentation* framom symboliskt uttryck och representation föredras. Pjäser förknippas, tror jag, med såväl symboliskt uttryck som med representation (även detta är dels förankrat till en föråldrad tanke om att pjäs är lika med drama). Vi borde fundera på *hur* vi läser pjäser, *hur* och på vilka olika sätt man kunde använda pjäser, *hur* man kunde sätta upp pjäser och framför allt (!) *hur* man kunde skriva **hurudana** pjäser. (Man kunde också tänka sig att pjäser inte uppfyller vissa av de tidigare nämnda postfordistiska idealegenskaperna, som för tillfället krävs på teaterfältet, som: (re)aktivitet, kommunikation, flexibilitet, socialhet, dynamiskhet, rörlighet, tillgänglighet, smidighet och koreografi.)

Pjäsförfattare måste också skapa sin egen relevans och uppdatera/kontextualisera pjäsens form och gest till en samtida kontext, på samma sätt som Hotinen 20-år sedan uppmuntrade dramaturger att skapa sin egen relevans och uppdatera/kontextualisera sin yrkeskunskap till en samtida kontext – eller alternativt dö ut ☺.

- 2. Fältets genomsyrande av dramaturgi och dramaturg orientering.** Alla har talat om dramaturgi de senaste åren. Dramaturgens uppgift och expertisområde har kollektiviserats de senaste åren. Alla har blivit dramaturger. Utomstående ögon tituleras dramaturger eller 'dramaturgiskt stöd/konsultation' i programblad för tillfället. Upptädarens dramaturgi, upptädaren som sin egen dramaturg, scenografins dramaturgi osv. Ordet används också för tillfället ofta malplacerat eller helt enkelt fel, vilket säkert ofta är fallet när ett ord blir mainstream, håller på att etableras och söker sina egna gränser och möjligheter.

- 3. Fältets genomsyrande av öppna, demokratiska, och kollektiva samarbetsformer.** Dramaturgen är allmänt uppfattad som en kommunikativ och dynamisk gruppmedlem, emedan pjäsen ses som en dominerande och auktoritär ledargestalt.

- 4. Ruohonens och Numminens respektive konstnärsp profiler och yrkesidentiteter.** Ruuhonen var/är en av landets mest erkända dramatiker och profilerade sig uttryckligen som dramatiker/ (regissör) och satte upp sina egna pjäser. Numminen är en av landets ledande förnyare av det performativa konstfältet, skriver inte pjäser, har arbetat mera "koncept betonat" med tex. klassiker och samlat textmaterial, betonar kombinationen av teori och praktik.

Fast Numminen personligen inte ser att hon reformerat utbildningsprogrammet avsevärt, ser jag att utbildningsprogrammets profil och identitet för tillfället mera passar in i Brechts uppfattning om dramaturgi som kombinationen av teori och praktik, än till en dramatiker identitet. För mig har detta, potentiellt främst subjektiva, paradigmskifte, förflyttningen från dramatiker till dramaturgen, lett till att jag som dramaturg känner mig förpliktad till en bred omfattning av kunskande och kunskap: att kunna skriva pjäser och interdisciplinära textformer, att vara beläst i historiska till samtida pjäser såväl som teater teori och filosofi och insatt i poststrukturalistiskt kritiskt tänkande på sättet Kunst doxa dikterade, att kunna fungera som en interdisciplinär autonom dramaturg för såväl regissörer som koreografer,

designers och autonoma uppträdare och att kunna fungera som en hanterare av kontexter och en garanti för kvalité.

Man kunde tänka sig att denna omfattning av utbildning blandat med ambivalensen av dramaturgens arbetsidentitet och den ekonomiska och konstnärliga osäkerheten på det performativa konstfältet skulle producera schizofrena nyutexaminerade dramaturger.?

Men att vara existentialistisk schizofren är väl snarare ett positivt karaktärsdrag i det samtida samhället?

*A schizophrenic out for a walk is a better model than a neurotic lying on the analyst's couch.*²¹

Skriver Deleuze och Guattari i Anti-Oidipus.

Personligen ser jag utvecklingen på utbildningsprogrammet för dramaturgi som positiv. Vi studerar dramaturgi och arbetar som dramaturger i en tid då det dels känns relevant att vara dramaturg och dels känns att dramaturgens roll och arbetsbild konstant om-reformeras, ändras, flyter in i andra arbetsbilder och flyr slutgiltiga, uttömmande definitioner. Och utbildningsprogrammet för dramaturgi har dels följt (och kanske även varit med om att skapa) den här relevansen och dels hållit utbildningens karaktär flytande, förändrande och odefinierbar. Numminen skriver i sin reviderade professurprolog på utbildningsprogrammets blogg att utbildningens mål ”är någonstans som inte finns ännu, något som ingen vet”. Och så måste det väl vara på ett utbildningsprogram som är i konstant förändring, som flyter in i andra och som flyr slutgiltiga definitioner?

På tal om dramaturg-kuratorerna är de kanske en generation som ännu är på kommande? Det är inte omöjligt att tänka sig dramaturg alumner som Heidi Väätänen, Ami Karvonen eller Sinna Virtanen i dylika positioner (utan att desto mera känna till deras personliga passioner till den typens uppdrag). Men de har

²¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, 1983

alla på sina egna håll arbetat interdisciplinärt på det performativa konstfältet dels med kontemporär dans och dels med visuell konst.

Jag vet inte om jag skall omfamna eller avsky dramaturg-kuratoren, kuratorskap och kuratering som praktik och som en potentiellt växande trend eller tendens inom det performativa konstfältet. Jag förhåller mig för tillfället till kuratorskapet med samma fruktbara, ambivalenta hat-kärlek avsky som jag gör till överhuvudtaget teater och performativ konst. Men Bojana Kunsts varning, att "akta sig för utvecklingen mot det kuratoriala inom performativ konst" gjorde mig nog snarare nyfiken och intresserad av att utforska möjligheterna i det, än att akta mig.

PRODUKTION

Kontexten, kontexterna, ramarna och modellerna, för vårt arbetande och våra produkter.

Konstfältet och det egna arbetet i relation till fältets krav, tendenser, trender, produktionsmodeller och konventioner.

“The curatorial set that we are concerned with here must therefore be understood as a spatial and temporal structure of processed relations.”²²

Det hör inte till dramaturgens traditionella uppgift att skapa de yttre produktionsbundna ramarna för verket, föreställningen eller utställningen, som hen arbetar i. Detta är producentens, institutionens, festivalarrangörens, galleristens eller den autonoma kuratorns uppgift. Dramaturgen ställs traditionellt in i varierande kontexter och situationer och måste varje gång, i varje specifik ram och produktionsmönster utföra sitt autonoma jobb i de givna ramarna. På detta sätt är dramaturgen kanske mera ”hjälplos” och beroende av standardiserade kontexter än kuratorn? Kuratorn skapar ramarna, dramaturgen jobbar inom ramarna. Å andra sidan påverkas kuratorns (likväl som producentens, osv.) autonoma arbete av ett annat set/serie standardiserade ramar: de som dikterats av den kontemporära marknaden, det ekonomiska systemet, den rådande konstpolitiken, institutionerna osv.

Även om dramaturgen skulle jobba som en autonom entitet på det fria konstfältet är kontexterna och modellerna för praktiserandet av det autonoma arbetet ofta begränsade till redan (åtminstone socialt) standardiserade och institutionaliserade modeller, som den enskilda arbetaren mera sällan har möjlighet eller kapacitet till att ifrågasätta, ännu mindre ha förmågan att ge förändringsförslag på eller (allra minst) påverka. Dramaturgen har inte (automatiskt) medlen för att påverka själva produktionsprocessen, utan är snarare uttryckligen domesticerad till att vara kapabel till att jobba i varierande,

²² Beatrice Von Bismarck, 2010

flytande och till och med öppet usla eller idiotiska sammanhang och produktionsmodeller – i, i princip vad som helst för sammanhang. Det är ju det som kontemporära kreativa arbetare, speciellt dramaturger, älskar att påpeka och till och med berömma sig själv för: ”Jag gillar att göra allt”, ”Jag jobbar i alla möjliga sammanhang”. ”Varje projekt är totalt annorlunda”, ”Det finns så många olika arbetsfunktioner och bilder”, ”Jag jobbar i alla kontexter”. Och detta stämmer. Vem som helst, vad som helst för material, kan behöva en dramaturg (eller en kreativ, fräsch, analytisk, kontextualiserande synvinkel). Men istället för att fundera på *hur* och i vilka kontexter vi vill arbeta och väljer att arbeta; böjer vi på oss, flyter, passar in, går med på allt, är konstant klara att förändras och reagera i nya kontexter och situationer och tänker att det är det här som är min yrkeskunskap, min talang, den konstanta flexibiliteten, mobiliteten och mobiliserandet av mina kreativa, verbala, analytiska och sociala egenskaper. Vi tänker att det är det här som jag skall vara suverän på och det här som jag vill göra, när det snarare är den samtida marknaden som kräver och förutsätter dessa egenskaper av oss.

Den enskilda dramaturgen eller dramaturgen som en del av den konstnärliga arbetsgruppen söker efter projekt- eller arbetsstipendier från fonder och erbjuder sina projekt till festivaler eller institutioner (oftast dans- och teaterhus och -centrar). Ifall man får ett stipendium (och ofta även ifall man inte skulle få det) och en produktionsplats på en festival eller en institution är praxisen alltid mer eller mindre den samma. Man skapar eller samlar in material eller information under en oaktiv arbetsperiod av 9-24 månader och en aktiv repetitionsperiod av 2-3 månader och realiserar, implementerar eller presenterar materialet eller informationen i någon form på festivalen eller institutionen 1-20 gånger på en period av en kväll till några veckor (till några månader). Efter att projektet är över hungrar man efter nästa projekt eller än mera sannolikt har man haft 2-8 projekt på gång simultant. Och på detta sätt lever man projektorienterat med stipendieansökningsdeadlines, produktionsplatsansökningsdeadlines, workshopansökningsdeadlines, vidare skolningsansökningsdeadlines, projektpresentationstextdeadlines och presentationsdeadlines (dvs. premiärer, vernissager, öppningar, presentationer av ”arbeten i process”).

Koreografen Mårte Spångberg skriver:

“In our current economic flow, as Boris Groys recently argued, it doesn’t really matter if one is in the program or not, what matters is to have a project, in particular to have a project that can attach to many enough surfaces and connect to many enough other projects. In fact, it doesn’t matter what the project is, as long as it promotes a specific identity. What the artist today is busy with is not primarily to make pieces or to articulate concepts but to produce identities that are at the same time specific enough to make a difference and conventional enough to maintain a rather romantic image of what the artist should be occupied with”²³

Så enligt Spångberg/Groys producerar vi inte egentligen projekt eller konstnärliga produkter utan snarare ’konstnärliga’ eller ’kreativa’ identiteter. Eller för att vända på det; Vår identitet har blivit en trendföljande samling kreativa och politiska projekt som deluppdaterar sig med tre månaders mellanrum.

Judith Butler argumenterar i *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* att jaget är flytande, konstant förändrande och inte kan fixeras. Detta var och är en emanciperande insikt som tex. friar oss från institutionaliserade könsmodeller, men exploaterar den nyliberalistiska marknadskraften konceptet med det ständigt förändrade och flytande subjektet och identitetsuppfattningen? Är vårt identitetsbygge och vår identitetsuppfattning kapat av och utnyttjat för, befrämjandet av den nyliberalistiska marknadskraften?

Bojana Kunst säger i ett presentationstillfälle²⁴ av sin redan flera gånger nämnda generationsroman, att vi måste vara medvetna om hur vissa emancipatoriska praktiker borde bli omkontextualiserade i nyliberalismen och hur vissa tankar kanske inte längre fungerar och borde återpolitiseras.

Vad skall vi göra för att vårt identitetsbygge och vår identitetsuppfattning inte skulle vara i relation till och affirmera nyliberalistiska ideal?

²³ Mårten Spångberg, 2010

²⁴ Bojana Kunst, (2016), under Konfrontacje festivalen i Lubljana, Polen <https://www.youtube.com/watch?v=DH48zX31GXo>

Är nyckeln till en 'revolutionerande' konstnärlig/kreativ praktik att sluta producera (projektbaserade) identiteter? Hur gör man det?

Dramaturgen är alltså mera ett offer för de (oftast på förhand dikterade) produktionsramarna som hon ställs in i. Givetvis kunde den autonoma dramaturgen skapa sina egna ramar, åtminstone för produktionen för och modellen av sitt eget arbete. Dramaturgen kunde skapa en egen dramaturgisk praktik eller metodologi, som i sin diskursivitet skulle vara "kuratorial", d.v.s. forma dramaturgens autonoma arbetes produktionsmodeller, kontexter, ramar, kommunikationsmodeller, kanaler, osv. Men den autonoma, projektorienterade dramaturgen kan även lätt vara relativt försvarslös mot de socialt standardiserade och institutionaliserade produktionsmodellerna. En fri grupp, teater eller autonom konstnär eller en institution ber om dramaturgens tjänster, men en standardiserad modell för arbetet och produktionen finns redan (eller åtminstone ett starkt antagande av att ett mönster av en viss typs praxis följs) och dramaturgens jobb blir att utföra sin arbetsuppgift så gott den kan inom dessa på förhand definierade ramar. Att arbeta med fria grupper och autonoma konstnärer kan vara relativt fritt och mobilt och man kan tänka sig, att nya modeller för en dramaturgisk praktik lätt kunde och kan skapas, ifall det skulle finnas ett genuint intresse eller ett behov av – ens en tillfällig - standardisering eller reflektion kring ens egna metoder och utvecklingen av en autonom dramaturgisk praktik. Men att skapa en egen, autonom icke-marknadsaffirmerande praktik tar tid att formulera och implementera. Och pga. den autonoma konstnärens ekonomiska osäkerhet och temporalitets krav, kan det vara svårt att helt enkelt hitta 'tid' och 'pengar' för ett detta typs projekt.

*Att välja, samla och ställa ut eller presentera
kontra att skapa material – Kreativitet kontra
konstnärlighet / Kuratorn och dramaturgen*

Kuratorn skapar inte material. Kuratorn skapar ramarna, kontexten, kanalen eller plattformen för materialet. Eller möjliggör materialets tillkomst. Eller väljer materialet eller personen eller entiteten som kommer att stå för materialet. För dramaturgen är skapandet av material alternativt. Kanske man

kan tänka sig att dramaturgen skapar och kristalliserar innehåll, form och betydelser, men nödvändigtvis inte direkt material. Både kuratorn och (speciellt) den läsande dramaturgen och produktionsdramaturgen ställs frågan: är de konstnärer? Är kuratorn en konstnär eller en organisatör? Är den läsande dramaturgen och produktionsdramaturgen en kreativ hantverkare eller en konstnär?

Att välja, samla och ställa ut, är, skulle jag påstå, en konstnärlig eller åtminstone en kreativ aktivitet. Kan man då säga, att kuratorn inte är en skapande konstnär, men däremot en organiserande konstnär? Eller är kuratorn en kreativ arbetare men inte en konstnär?

Är organiserande och skapande (av konstnärligt material) lika kreativt? Jag skulle se att det är det. Men är organiserande och skapande lika konstnärligt? Kanske inte..? Kanske ligger "kärnan" av frågan i (den kontemporära?) polemiken emellan orden:

Konstnärlig och Kreativ.

Utmärkande för vår samtid är, skulle jag säga, att föredra ordvalet "kreativ" framom "konstnärlig". Det talas om kreativt arbete, kreativt tänkande, kreativa lösningar, kreativ planering, kreativa sammanhang. I den graden konstfältets terminologi infiltrerat den nyliberalistiska terminologin, känns det som att det är ordet "kreativ" som dyker upp i såväl konst-, som business, livsstils och vardagslivs sammanhang. Människor uppmuntras dagligen att vara kreativa, att tänka utanför boxen. Men mera sällan att vara konstnärliga. Då man är "kreativ" tänker man utanför boxen, men på ett sätt som resonerar och kommunicerar med samhället. "Konstnärligt tänkande" ställer sig däremot utanför samhället och i opposition till det (eller har åtminstone möjligheten till det/risken att göra det).

Ifall detta är fallet, är det väl (från en institutionell synvinkel) bra att kuratorn inte betraktas som en konstnär? Kuratorn skall inte ställa sig utanför samhället eller i opposition till det. Kuratorn skall "resonera" och "kommunicera" med samhället. Jag avser inte här någon positiv "resonans" och "kommunikation", utan snarare en sig själv fogande och lydande resonans och kommunikation,

som inte vågar ställa sig själv till ett autentiskt antagonistiskt förhållande till samhället. Men är det kuratorns uppgift att vara antagonistisk? Eller är det konstnärens? Måste kuratorn "foga sig" och vara kommunikativ och resonerande, uttryckligen för att konstnären skulle kunna vara autentiskt antagonistisk? (De här sakerna är givetvis inte så svartvita, som jag här formulerar dem, med avsikt att generera argument och väcka inre diskussion)

Är det en negativ utveckling att konstnärer har börjat betrakta sig som "kreativa arbetare"? Vad är egentligen kreativitet? Är kreativitet alltid kommunikativt? Måste kreativitet alltid resonera? Är kreativitet det som balanserar och söker kompromisser emellan det trygga och igenkännbara och det nya och omvälvande? Att "tänka utanför boxen" är alltid att tänka i relation till boxen. Alltså i relation till den rådande ordningen. Den som tänker utanför boxen, ställer alltså sitt tänkande i en kommunikativ och resonerande relation till den rådande ordningen. All retorik som tar "boxer" som sin retoriska och metodologiska utgångspunkt borde antagligen klassas som normfrämjande och idiotiska.

I det nyliberalistiska samtida samhället känns det som att kreativitet fått platsen av den värdefullaste och viktigaste av alla mänskliga egenskaper. (Vid sidan om innovationsförmåga, kommunikation, tillgänglighet, (re)aktivitet, verbal talang, kontextualiseringsförmåga och icke-antagonistisk oppositionsförmåga).

Borde vi alltså ställa oss kritiskt till retoriken och värdeladdningarna bakom ordvalet "kreativ". På samma sätt som Kunst rådde oss tidigare, att återpolitiserar begrepp och termer till den nyliberalistiska kontexten? Ifall kreativitet är det samtida konstfältets rådande paradigm och bränsle, borde vi ifrågasätta kreativitet som metod och ideal? I så fall, vad borde kreativitet ersättas av eller vilka egenskaper borde man göra likvärdiga?

Hur mycket hänger populariseringen av ordvalet 'kreativ' på konstfältet ihop med att den 'klassiska ursprungliga konstnärliga aktiviteten' (dvs skapandet) dels har ersatts av kreativ (och konstnärlig) aktivitet just i form av: väljande, sorterande, organiserande, inramande, åter-presenterande,

kontextualiserande, återanvändande och åter-kontextualiserande av det redan använda?

Och ifall detta är en samtida etablerad tendens, borde vi acceptera den och deklarerera konstnärlig och kreativ aktivitet som likvärdiga? Och som olika sidor av samma fenomen. Eller olika ingångar till producerandet och/eller arrangerandet av samma sak; dvs. en konstnärlig produkt ?

SAMMANDRAG OCH SLUTORD

När jag bestämde mig för mitt ämnesval, kuratering i relation till dramaturgiskt /dramaturgens arbete, påpekade jag till min handledare dramaturgilektor Tuomas Timonen, att det kanske skulle vara fiffigt att skriva sitt examensarbete om ett ämnesområde som man skulle veta något om. Timonen kommenterade något i stil med att det verkligen skulle vara skönt ifall man i det här arbetsfältet någon gång skulle kunna påstå att man *visste något*, men att han var rädd att detta inte verkade vara fallet.

I ett senare skede kommenterade Timonen att ”skrivande är ångestfyllt, eftersom man låser saker som är i rörelse”. Dessa ord och denna känsla är nära till hands när jag försöker börja summera de ”insikter” som jag gjort under skrivprocessen av mitt examensarbete. Å andra sidan känner jag att man antagligen måste just ”låsa” saker, åsikter, positioner, ställningstaganden och påståenden, åtminstone för en stund (ens för ett år, en månad, en vecka) för att kunna gå vidare i sitt tänkande och i sin utveckling. Att ens för en stund ställa sig i en formulerad relation till något för att sedan igen så småningom omdefiniera sin relation till det.

Jag har i detta arbete juxtapositionerat kuratering och dramaturgiskt/dramaturgens arbete. Det att kuratering, utställningsformen och det visuella konstfältet har blivit ett område av intresse för mig, hade starkt att göra med min slutarbetstext *Celeste*, dess form och uppsättandet av den. Studerandet i och funderandet på kuratering som metod och praktik har för mig huvudsakligen skett på två nivåer: som en föreställningsgörare (regissör, dramaturg) inne i konstnärliga processer och som en politisk aktör överblickande produktionsmodellerna, ramarna och kontexterna i vår kontemporära nyliberalistiska konstmarknad och egenskaperna och kraven som denna marknad kräver och förutsätter av den autonoma arbetaren. Jag har gått igenom den historiska uppfattningen av kuratorn och dramaturgen och funderat på den kontemporära arbetsbilden. På denna punkt anser jag att jag inte utvecklade mitt spekulerande kring den kontemporära kuratorn lika långt, som funderandet kring den kontemporära dramaturgen. Detta eftersom jag tydligare identifierar med dramaturgidentiteten och helt enkelt är mera insatt i gestaltandet av dramaturgens position och kontemporära dilemman. Där till

har jag funderat på konstfältets produktionsmodeller och de gemensamma nämnarna och egenskaperna för kuratorn och dramaturgen. Efteråt känns det som om att dessa gemensamma egenskaper och nämnare snarare definieras av det kontemporära nyliberalistiska konstfältet och inte berör endast kuratorn och dramaturgen, utan likväl koreografen, den autonoma uppträdaren, föreställningsgöraren och vem-som-helst som är verksam i konstfältet (eller i samhället). Men kanske utmärks dessa egenskaper speciellt i kuratorn och dramaturgen, eftersom deras bägge arbeten är väldigt kontextcentrerade och eftersom deras arbete mera än största delen av de kreativa arbetares arbete präglas av det som till exempel sociologen och filosofen Maurizio Lazzaratto kallade ”immateriellt arbete” i slutet av 90-talet. Lazzaratto har senare sagt att han nästan genast övergav konceptet ”immateriellt arbete”, eftersom han ansåg det vara missledande och att han nu för tiden (2010) snarare föredrar koncept som ”*exhausted labor*” (utmattat arbete) och ”*subjectivity production*” (subjektivitets produktion)²⁵... Detta eftersom termen immateriellt arbete polariserade materiellt och immateriellt på ett icke-önskvärt och missledande sätt och för att konceptet immateriellt tillämpades till, till exempel internet, något Lazzaratto och hans kolleger inte alls menat. Men Lazzaratto har säkert förflyttat sig till någon ännu klyftigare term nu när vi närmar oss år 2018.

Lazzaratto påstår i samma essä att den nyliberalistiska konstmarknadens terminologi överflödats av ordet kreativitet, vilket han anser paradoxalt, eftersom konstfältet enligt honom håller på att gå igenom en total homogeniseringsperiod. Detta påstående är av stort intresse i relation till spekulativa kring: kreativitet, affirmationen av den existerande marknaden, kontextualiseringen till det rådande systemet, den nyliberalistiska approprieringen av konstfältets terminologi och emancipatoriska praktiker, återpolitiserandet av koncept i nyliberalismen och dramaturgens funktion som den som försöker försäkra att det efter en lång process finns ett synligt och sammanhållande ’något’.

Kanske inte problemet är ordvalet kreativ, som jag tidigare tänkte, utan snarare, att vi egentligen inte längre är kreativa när vi försöker vara kreativa.

²⁵ Maurizio Lazzaratto, 2010

Kanske har vi tappat kontakten till det autentiskt kreativa i oss? Det som kunde vara antagonistiskt, emancipatoriskt och frigörande.

Kanske är den samtida (omedvetna) kreativiteten det som kreativt affirmerar den redan existerande nyliberalistiska paradigmen och marknaden, utan att vi (som påstår att vi vill frigöra oss från detta system), inser att den gör det. På detta sätt tolkar vi felaktigt dessa "kreativa" praktiker som frigörande, revolutionära och emanciperande, då de, de facto är homogeniserande och affirmerar endast den redan existerande marknaden.

Under skrivprocessen för detta arbete anser jag mig hur som helst ha fått verktyg för att formulera en egen praktik, ett eget praktiserande och ett eget positionerande i konstfältet. Vidare är jag rädd att jag även måste fortsätta vara opportunistisk, projektorienterad, flexibel i mitt konkreta arbetande och utnyttja post-fordistiska egenskaper.

Jag känner även av många motstridigheter i fältets krav, positionerandet av mig själv i fältet och gestaltandet av den egna verksamheten. Jag känner att ett av fältets (positiva) behov är: att hitta former för autentisk solidaritet och autentisk kollektivt varande och kollektivism. Och att ett annat (positivt) behov är: att producera singularitet/ singulära subjektiviteter. För mig är dessa två behov för tillfället, i ett, en aning varandra motsägande förhållande. Andra behovet uppmuntrar mig till acceptans och kollektivism och andra behovet till att inte bry mig om andra och "gå min egen väg". Det bästa skulle ju vara ifall dessa två behov inte skulle stänga ut varandra. Jag känner även av en annan polarisering: att dels motarbeta auterskap och att dels motarbeta pseudo-kollektivism (alla vill binda kollektiv för tillfället, detta känns inte (längre) som ett autentiskt behov utan snarare en trendföljande marknadsaffirmerade strategi. SÅ KLART skall man bilda ett kollektiv ifall man vill bilda ett kollektiv, men att bilda ett kollektiv bara för att alla andra gör det är idiotiskt). Hur arbeta då auterskap känns individcentrerat och patriarkalt och kollektivism trendigt och dels approprierat av nyliberalism?

Kanhända att två saker blandas i den här diskussionen:

1. Fältets och marknadens (och samhällets?) saknad av solidaritet och social gemenskap och
2. Fältets konstnärliga homogenisering och saknad av mångfald och singularitet.

Jag tror även att punkt 1. kan leda till punkt 2. Vi lever dels starkt i ett tillhörighetssamhälle. Alla vill bli socialt accepterade och höra till. Då det inte finns en social solidaritet i fältet kan det leda till att icke-etablerade konstnärer producerar konst för att bli socialt accepterade av sina etablerade kolleger, vinna deras solidaritet och få höra till "gruppen". Grunden för den konstnärliga verksamheten är alltså inte konstnärlig utan social. Ifall de (yngre) icke-etablerade konstnärerna skulle känna sig automatiskt *socialt* accepterade och att det finns en social solidaritet, skulle de kunna sluta producera konst för att bli socialt accepterade och istället börja fundera på sina singulara *konstnärliga* grunder och producera singularitet till fältet. Det behöver inte finnas konstnärlig solidaritet (man behöver inte tycka om andras konst), men ifall det skulle finnas social solidaritet skulle vi kunna sluta fundera på den sociala tillhörigheten (systemet som lever på att exkludera och inkludera) och istället fokusera på hurudan konst vi själv verkligen vill göra.

KÄLLOR

Gabriele Brandsteter, *Performing Arts Journal, Frakcija, No, 55.*, 2010, *Curating Performing Arts, This curator-producer-dramaturge-whatever figure - A conversation with Gabriele Brandsteter*, Hannah Hurtzig, Virve Sutinen & Hilde Teuchies, 22-30

Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*
New York, London: Routledge, 2006.

Scott DeLahunta, Discussion with Scott deLahunta (editor), Heidi Gilpin, Isabelle Ginot, Myriam van Imschoot, André Lepecki, Diana Theodores and Hildegard de Vuyst, *Dance Theatre Journal*, vol. 16 no. 1, 2000, *Dance Dramaturgy: speculations and reflections*, 20-25

Gillez Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, Translated from the French by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane

Juha-Pekka Hotinen, *Tekstuaalista häirintää: kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta, (Dramaturgi)*, 303-309

Helsinki: Like, 2002.

Bojana Kunst, *Artist at work: Proximity of art and capitalism*

Winchester: Zero, 2015.

Bojana Kunst, *Performance Research: A journal of the performing arts*, volume 14, 2009, *On dramaturgy, The economy of proximity*, 81-88

Maurizio Lazzaratto, Conversation with Maurizio Lazzarato, *Exhausting Immaterial Labour in Performance, Joint issue of Le Journal des Laboratoires and TkH Journal for Performing Arts Theory*, No. 17, October 2010, 12-17

Hans-Thies Lehmann & Patrick Primavesi, *Performance Research: A journal of the performing arts*, volume 14, 2009, On dramaturgy, *Dramaturgy on Shifting Grounds*, 3-6

André Lepecki, *Exhausting dance: performance and the politics of movement*
New York: Routledge, 2006.

Katariina Numminen, *Dramaturgian koulutusohjelman blogikirjoitus, Dramaturgiasta – vihasta, rakkaudesta, ajasta*, 17.08.2015 | blogi

Katariina Numminen, *Nykyesityksen prosesseja: tekijähaastattelukirja/ toim. Aune Kallinen ja Eero-Tapio Vuori.*, 52-65
Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2016.

Brian O' Doherty, *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*
CA: University of California Press, 1999.

Hans-Ulrich Orbist, *Ways of Curating*
New York: Faber and Faber, Inc., an affiliate of Farrar, Straus and Giroux, 2014

Patrice Pavis, *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*; translated by Christine Shantz; preface by Marvin Carlson. [Dictionnaire du théâtre]
Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1998.

Otto Sandqvist, *Celeste*, 2017

Terry Smith, *Thinking contemporary curating*
New York, NY: Independent Curators International, 2012

Mårten Spångberg, *Performing Arts Journal, Frakcija*, No. 55, 2010, *Curating Performing Arts, Motivation at the end of times*, 70-79,

Cathy Turner & Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*
New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Myriam Van Imschoot, *Anxious Dramaturgy, Women & Performance: a journal of feminist theory*, 2008, 57-68

Marianne Van Kerkhoven, *Performance Research: A journal of the performing arts*, volume 14, 2009, *On dramaturgy, European Dramaturgy in the 21st Century*, 7-11

Beatrice Von Bismarck, *Performing Arts Journal* No. 55, *Frakcija*, 2010, *Curating Performing Arts, Relations in motion*, 50-57

Paolo Virno, *A grammar of the Multitude, For an Analysis of Contemporary forms of Life*
New York: Semiotexte, 2004

Slavoj Žižek, *Violence: Six sideways reflections*
London, Profile Books, 2009, 183

CELESTE

Ville du låna en spade Vanessa

VANESSA

En spade

CELESTE

Jaa. En spade. Så att du äntligen kan gräva den där swimmingpoolen som du alltid drömt om

En Triptyk för

Mörker

Begär

Svett

strömmande rinnande galopperande

längs med er

Förspel för vita mörka tomma väggar

Ett arbete med en deadline vita mörka tomma väggar

Ingenting händer vita mörka tomma väggar

Score för

den här leken:

Blanda dig

Distribuera dig själv till olika

konstellationer, variationer

Kollaborera, var åter-kombinerbar

Konstant Klar Reaktiv Simultan Social

Producera, kommunicera, artikulera

och avnjut dig själv

Slurp! 😊

Och vi leker

Vi leker

mörka lekar

i ett vitt

tomt rum

Kanon-Filippa med "dåliga tankar"

Samtidigt på andra sidan stallet:

(Dream Love knullar förvillat

men maniskt

en tungt pustande engelsk

tävlingshäst

från båset bredvid)

" My eyes don't shed tears, but, boy they pour

when I'm thinking 'bout you"

Swimmingpoolens lust och förväntan svävar i luften

Barndomshemmet upphör att finnas

///

DET ÄR MIN FUCKING VERNISSAGE

I ETT

VITT

GALLERIUTRYMME

STÅR VI STILLA

MED VITVINSGLASEN

SOM VIKTER

I DEN LÄTT PORLANDE

LUFTEN

NATURLIGA

OCH

SUPERSTATISK HYPERAKTIV MATERIAL

Självkomponerade i utrymmet

med en konstant mobilisering

av våra dynamiska egenskaper

blir upphetsad

av hetta

av svett

av alkohol av strömmande vatten av droger

av svett rinnande längs med er

av morgonen av bakfylla av svettiga vaknande

lakan vakande varma kroppar vaknande

skratt av citronsaft

på tänderna

av

de

förbjudna drömmarna av främlingar av handflator och tänder när det sedan

händer

av allt vi rör i våra svek

Celeste fungerar som curator för utställningen

Celeste fungerar som curator för sig själv

Rummet fungerar som curator för Celeste

Rummet vibrerar i Celeste en stund och drar sig sedan undan

Vår uppmärksamhet dras
så småningom till

Publiken

Drömmar
om ett förhållande
som konstant börjar och är över

Vi skålar
Celeste

Vi skålar
Celeste

i mitten av ett vitt
galleriutrymme

///

CELESTE

Jaa. En spade. Så att du äntligen kan gräva den där swimmingpoolen som du alltid drömt om

VANESSA

Ja. Visst. Den drömmen. Den kändes så stor och ogripbar att jag inte tänkte att den kunde bli verklig. Nu erbjuder du mig verktyg att göra min dröm verklig. Tänk att jag skulle hitta en sådan vän i dig. Tänk att min dröm blir verklig. Ändå

CELESTE

Jaa. Nu blir din dröm verklig. Ändå

/// En triptyk för Nathan och Connor, Det extatiska & främmande

Nathan arbetar i galleriet

Hänger vid

Mojito-ingredienserna

Connor kommer förbi

Connor Concorde

Hela festens kollektiva kokain

Hej Hej Hej främling

stanna en stund

Jag har lekt med

en dröm

som såg ut just

så här

Har du sett

min lilla mojito-bar
Hej Hej Hej
ta en drink
ta en paus
ge mig en kväll
Du kommer inte att
känna igen dig själv
imorgon

Connor och Nathan

Arbetar och Festar

Connor och Nathan

sover bara för att drömma
om lösningar
på sina
kreativetsblockeringar

Connor och Nathan

Främlingar i paradiset

///

Score för MOJITO

EXEMPEL: MOJITO

URSPRUNGLAND: KUBA

EXPLOATERING I SAMMANHANGET: 100%

FUNKTION:

(FÖRSLAG:) MOJITON ANVÄNDS HÄR SOM EN SYMBOL FÖR SEXUELL VILSENHET/ VILSEN SJÄLVKLARHET/ POSTSEXUALITET

PARENTES: Alkohol har en avslappnande och beteenderubbande påverkan. Att dricka alkohol kan leda till normbrytningar från det kontrollerade jaget, som till exempel ett direktare och öppnare förhållande till personer i din näromgivning och ett ökat fysiskt behov av närhet. Det anses enklare att överskrida och bryta sina egna gränser i ett tillstånd av alkoholrus.

INGREDIENSER (får variera enligt behov/smak.):

Sex centiliter LJUS ROM

En halv LIME

Två teskedar SOCKER

Sex stycken blad av MYNTA

SODAVATTEN

INSTRUKTION:

Blanda två teskedar SOCKER och juicen från en halv färsk LIME

Krossa sex MYNTABLAD

Blanda IS och sex centiliter LJUS ROM

Tillsätt SODAVATTEN

Blanda, krossa, blanda, tillsätt, avnjut, slurp! 😊

///

Om jag inte får mig själv exploderar jag

Det finns något inuti dig

som jag vill smaka på

som jag måste ha

Det är något i dig min vän

Du är något

Jag definitivt vill vara

Och hej hej hej här är refrängen

som är komponerad av

Helt helvetes våta-hårda

stämningar i underkläderna

Bitande Läppar Händer som dras

Igenom svettig Hårväxt

Slickade bara armar fasta fingrar

varmt in i mig

Det finns något inuti mig

som jag vill smaka på

som jag måste ha

Jag är något

Som jag definitivt vill vara

Om jag inte får mig själv

exploderar jag

/// Uppgift-triptyk för det sociala & främmande

DET ÄR MIN FUCKING VERNISSAGE

I ETT

VITT

GALLERIUTRYMME

STÅR VI STILLA

MED VITVINSGLASEN

SOM ACCESSOARER

I DEN ANINGEN TVÄRA

ATMOSFÄREN

NATURLIGA

OCH

SUPERSTATISK HYPERAKTIV MATERIAL

Självkomponerade i utrymmet

med en konstant mobilisering

av våra sociala egenskaper

Celeste fungerar som curator för utställningen

Celeste fungerar som curator för Nathan, för Vanessa och för Connor och blundar

Det fungerar. Celeste fungerar

Celeste fungerar i sociala strömmande öppna dynamiska sammanhang

Känner något bulta, strömma kring dig

tätt intill huden, längs främmande ytor

Var

dynamiska

Ta varandra i beaktande

Ta alkoholen i beaktande

Ta arbetet i beaktande

Ta de immateriella dynamiska tankarna som strömmar i rummet i beaktande

Behärska klassiska situationer där människor och hästar är i växelverkan

Var en Stund i En Mörk Klubb i triptyk

Flörta med publiken

signalera samtidigt att

det bara är på lek

Var En tropisk klubb i triptyk

En tropisk klubb i din mun

Behärska klassiska situationer där människor är i växelverkan

Behärska dig själv

Behärska dig själv fast du inte längre vet om det är på lek

Fråga ifall det finns alkohol eller mörka rum med danser någonstans

Men bli inte sårad om du blir

lämnad ensam efter föreställningen

Bli inte lämnad ensam efter föreställningen

Tacka sakligt och nervöst för senast

Skratta åt hur din röst bröts

varje gång du försökte tala med mig

Att svetten i lokalen är det ända du känner

Men att du inte drömde

Att du inte sov

Den natten

Att det var kallt och att vi tvättade tänderna i ett litet kök och var alldeles galna i varandra

Och att det var en grund att börja en familj

Och att det kommer att vara över snart

///

VANESSA

Så här känns det alltså

CELESTE

Vilket då

VANESSA

När ens drömmar äntligen går i uppfyllelse. När man äntligen är. Lycklig. Så här. Känns det. Det visste jag.

Det visste jag inte. Så här. Hade jag inte förr. Känt

///

Ett tonårs-rum

Det luktar

Lust förväntan svett i luften

Ihärdig episk masturbation under täcket

Ihärdig episk masturbation vid skrivbordet

Ihärdig episk masturbation genast när hemmet tystnat för natten

Ihärdig episk masturbation hela fucking-tiden

Ihärdiga episka orgasmer utan ett knyst

bara tänder käkben som spänns i en flämtning

Nersmetade Pappershanddukar och

Underkläder

Parfym eller luftrengörare

Alla är helt "Ööö varför har du sprayat så mycket av..." när de kommer hem

Smink puder

Lådbotten-kondomer

Någonstans ett instrument man lärde

sig att inte spela

Underkläder

Helt helvetes sexiga underkläder

Som yngre tänkte vi att våra

liv skulle bestämmas

enligt de underkläder

vi valde att erövra nätterna med

När jag har sex första gången

tänker jag ha helt helvetes sexiga

underkläder

och sen är det mina helvetes heta sex-underkläder

dom som man "får med"

O-yeah

///

Det objektifierande sexuella uppvaknandet:

Stallpojken NATHAN går förbi i slow-motion

///

CELESTE

Kanon-Filippa

jag heter Celeste

Ce-Les-Te

C.E.L.E.S.T.E.

Hör du Kanon-Filippa

Hör du

Du är jätte vacker

Du är världens bästa vackraste fiffigaste snällaste bästa häst

Jag älskar dig

I Love you

Ti amo

Te quiero

Jag och du skall alltid vara så här

och...

och..

och

Du är min allra, allra, allra, bästa vän

Du förstår mig

///

BARNDOMEN

Jag var RÄDD Jag var ett Barn Jag längtade alltid Hem

Ett barndomshem

Ett Rum fullt med Leksaker

Det leks och leks och leks

Det leks leks leks leks leks och leks

Syskon Vänner Leksaker Huller Om Buller

Barn som är Lejon Barn som är hjärtskärande koncentrerade i sina lekar

Det leks leks leks leks leks och leks

Jag var RÄDD Jag var ett Barn Jag längtade alltid Hem

Min Mamma Sade Att Hon Alltid Alltid Alltid Kommer Att Finnas För Mig - I Mitt Hjärta Fast Hon Kanske
Inte Alltid Skulle Vara Närvarande Konkret.

Hon Menade: Jag Kommer Att Dö.

Jag Älskar Dig Och Jag Kommer Att Dö. Vänta Bara.

RUMMET försvinner mitt i den här meningen

Senare och samtidigt på

en mörk klubb i triptyk

Där panikslagna stroboljus gör oss glada

tänkte på dig och klarade knappt av det

Släppte loss och blev

så sårbar

så självklar

så ingenting alls att man blir galen

///

CELESTE och VANESSA LEKER "STALL"

CELESTE

Kanon-Filippa

jag heter Celeste

Ce-Les-Te

C.E.L.E.S.T.E.

Hör du Kanon-Filippa

Hör du

Du är jätte vacker

Du är världens bästa vackraste fiffigaste snällaste bästa häst

Jag älskar dig

I Love you

Ti amo

Te quiero

Jag och du skall alltid vara så här

och...

och..

och OKEJ JAG VET INTE EXAKT VAD ANNAT

Du är min allra, allra, allra, bästa vän

Du förstår mig

VANESSA

Ååh ja älskar doften av stall efter skolan

CELESTE

Hej

VANESSA

Hej. Vacker häst. Vad heter den

CELESTE

Kanon-Filippa

VANESSA

Filippa

CELESTE

Kanon-Filippa. Din häst är också helt vacker. Vad heter den?

VANESSA

Isabella-Isadora. Eller Ängeln Isabella-Isadora. Eller Ängeln Isabella. Eller Ängeln Isadora. Eller bara Ängeln.
Eller DREAM LOVE.

CELESTE

Har den många namn

VANESSA

Kär häst har många namn. Har din häst bara ett namn

CELESTE

...Nä

VANESSA

-

CELESTE

Den heter också.. Prinsessa Victoria-Madeleine. Och Bruklin. Och annat som jag nu int orkar berätta

VANESSA

Vad heter du

CELESTE

Celeste.

-

Du?

VANESSA

Vanessa

CELESTE

Har du int massor namn också

VANESSA

Bara Vanessa är okej.

///

Stallpojken NATHAN går förbi i slow-motion

/// En triptyk för Connor och Nathan, Kärleken & Sveket, Främlingen & Paradiset

Connor och Nathan arbetar & festar

Connor och Nathan alldeles loco i varandra inne i varandra inne

i de mörka nätterna

i de mörka klubbarnas mörka

rum 'STRANGER IN PARADISE'

NATHAN PEGASOS'

plötsliga

oväntade

explosiva

genombrott

"I'm sorry, gonna say this in English, because there's Dutch or Slovenian (?) people or something, some-international people here.. Thank you everybody.. Thank you so-much, Thank you so-so-much. It's about time.. Been working for ever.. Been working since.. Fuck.. Dream come through for real. Your time will come Connor. I will make your time come. After I made you come hahaha"

Connor öppnar vitvinet/skumvinet. Kysser munnen. Nathan hela festens kollektiva kokain.

Connor med vit-/skumvinsglaset som vikt, som mittpunkt i det tätande rummet, skärande in i fingrarna, sväljande ord på tungan

Connor och Nathan aldeles loco inne i de mörka dagarna inne i främlingar inne i främlingars kyliga kök

Stranger in Love

Stranger than Love

Nej

så här skulle det inte kännas

sade mamma

Jag har hört mörker

har hört hans skratt

///

DET ÄR MIN FUCKING VERNISSAGE

I ETT

VITT

GALLERIUTRYMME

STÅR VI STILLA

MED VITVINSGLASEN

SOM SAMTALSKAMRATER

I DEN LÄTT TRYCKANDE

SOCIALA SITAUTIONEN

NATURLIGA

OCH

SUPERSTATISK HYPERAKTIV MATERIAL

Självkomponerade i utrymmet

med en konstant mobilisering

av våra sexuella egenskaper

Celeste fungerar som curator för utställningen

Celeste fungerar som curator för leken

Celeste fungerar som curator på lek

Celeste gratulerar. Celeste gratulerar sig själv. Grattis du tack gjorde det. Du tack gjorde det grattis hurra.

Du har äntligen kommit till den punkten

att du älskar dig själv/henne tillräcklig mycket

Ett Hem med Lekar

Det finns något i dig som jag

vill smaka

på

Det leks

Som jag måste ha

Det leks och leks

Om jag inte

får mig själv

Lekar som är hjärtskärande

Exploderar jag

Lekar med lite oklara regler

Så det här ingick inte

i din framtidsplan

i din sociala repertoar

Vad skall jag säga

Det var min fucking lek

från början

och

Jag är inte längre med

okej *Var bara*

Upphetsad

en stund

Vi skojade

Vi flörtade

Vi öste på

Det var roligt

Det var mörkt

Det var hett

Det blev sent

Det gick snabbt

var snabbt förbi

Vi var barn

Vi var sociala

Vi var bra för oss själv

/// Celeste och Vanessa leker STALL

Stallpojken Nathan går förbi i slow-motion

VANESSA

Ååh. Tycker du att Nathan är söt?

CELESTE

Är det din pappa?

VANESSA

Va. Nej. Han. Nathan. Stallpojken. Han som bär hö och lyssnar på musik och stänger stallet efter att vi gått hem

CELESTE

Han med små byxor

VANESSA

Spända byxor. Det var han som fick mig att förstå att pojkar också har rumpor. Han är en riktig godis. Jag menar att man skulle kunna äta upp honom när han är naken. Man säger så... du kanske vet.

CELESTE

Jag är faktiskt inte här för att titta på pojkar, utan för att sköta om Kanon-Filippa

VANESSA

Okej, okej, sorry, sorry, ja tänkte bara att vi kunde vara bästa vänner, men helt samma

CELESTE

Helt samma om stallpojken är söt helt samma om din häst har många namn helt samma om min häst heter bara Kanon-Filippa inte är det en dålig häst för det, det är världens bästa häst det är helt okej att bara ha ett namn alla hästar har inte många namn det är helt okej i mitt förra stall så där hade alla hästar bara ett namn och ingen var elak för det

/// Triptyk för Nathan & Connor

DET ÄR MITT FUCKING ARBETE

Ett

Arbete

av

Svett Hett

ett

Strömmande skratt

Mörka tänder

En våt varm

man

En strålande stund för

drömmar

Nathan arbetar. Connor någonstans i bakgrunden. Connor någonstans bland andra snabba arbetsmöten. Connor någonstans bland andra missade samtal. Connor någonstans vid kaffemaskinen lunchkaféet snabbköpet nattklubbskön. Connor någonstans inne i de mörka dagarna inne i främlingar inne i främlingars kyliga kök. Nej så här skulle det inte kännas sade. Nathan. arbetar. Nathan arbetar. Nathan arbetar med arbetet. arbetet arbetar med Nathan. Nathan arbetar i arbetet. Arbetet arbetar i Nathan arbetet arbetar Nathan arbetet arbetar arbetet. arbetet arbetar arbetet och Något bryter igenom Något bryter igenom. Arbetet Nathan.

ARBETET NATHAN

Ta det lugnt Andas Öppna dig totalt var Allt Alla simultant Att Inte ha hemligheter Inte ha identitet Allt är möjligt Alla dimensioner Av lust ångest konstighet ursinne trötthet leda Alla intuitiva ovidkommande infall Jag artikulerar det till en del av En systematiskt komponerad levnads- och marknadsföringsstrategi Ett lättillgängligt intelligent koncept En självklar produkt av kreativ kapitalism Öppna dig för mig Jag skall befrukta dig Ignorera inte dig själv Nathan Du kan vara en elementär del av mig, även du kan vara jag, även du kan förverkliga dig själv

///

CONNOR

Vanessa

VANESSA

Vad är det Connor

CONNOR

Vi har fått ett barn

VANESSA

Tack. Nu kan jag äntligen gräva den där swimmingpoolen som jag alltid drömt om

CELESTE

Vi kommer på poolparty sen. Det skall bli fantastiskt

VANESSA

Jag ser framemot det

NATHAN

Det gör vi säkert alla

CELESTE

Så här känns det alltså

CONNOR

Vilket då

NATHAN

När ens drömmar äntligen går i uppfyllelse. När man äntligen är. Lycklig. Så här. Känns det. Det visste jag.
Det visste jag inte. Så här. Hade jag förr. Inte känt.

///

DET ÄR MIN FUCKING LEK

CELESTE LEKER STALL SOM OCH MED CELESTE OCH VANESSA

CELESTE SOM VANESSA

Hej Celeste, du ser bra ut. Hur mår Kanon-Filippa idag?

CELESTE SOM CELESTE

Hej Vanessa, du ser också helt okej ut, helt godis byxor. Kanon Filippa mår bra idag, tack för frågan. Hur mår Ängeln Isabella-Isadora idag då?

CELESTE SOM VANESSA

Dream Love mår bra, bara bra. Är du säker att Kanon-Filippa mår bra?

CELESTE SOM CELESTE

Joo. Hur så?

CELESET SOM VANESSA

Den ha ba verka lite ledsen, när du int har vari här på hela veckan. Kanske den tänkte att du övergav den.

CELESTE SOM CELESTE

Nä. Jag skulle aldrig lämna den Vanessa. Är du tokig????

Stallpojken Nathan går förbi i slow-motion

CELESTE SOM VANESSA

Celeste.. Har du nånsin rört nån... där nere

-

CELESTE SOM CELESTE

På kuken..?

CELESTE SOM VANESSA

Jaa

CELESTE SOM CELESTE

Nä.. eller min brors när vi va helt små men de räknas int

CELESTE SOM VANESSA

Har du nånsin rört dig själv

CELESTE SOM CELESTE

Nä. Joo kanske ibland lite

CELESTE SOM VANESSA

Har du. Har nån annan nånsin gjort de ti dig

CELESTE SOM CELESTE

Va. Va menar du

CELESTE SOM VANESSA

Så att du stänger ögonen o sen gör nån annan ti dig me handen

CELESTE SOM CELESTE

Varför sku man gö så?

CELESTE SOM VANESSA

Nå idiot för att...

CELESTE SOM CELESTE

För att...?

VANESSA

Nå idiot för att då kan du leka att de e va som helst för söt flicka eller pojke som gör de, du bara stänger ögonen o leker att min hand e Nathans hand

CELESTE

Att din hand e Nathans hand

///

Det Sexuella Uppvaknandet:

Celeste och Vanessa leker en av sina nyare lekar. Den heter "SEX MED STALLPOJKEN NATHAN"

///

DET ÄR MIN FUCKING VERNISSAGE

I ETT

VITT

GALLERIUTRYMME

STÅR VI STILLA

MED VITVINSGLASEN

SOM SKYDD

MOT DEN SKÄRANDE

ATMOSFÄREN

NATURLIGA

OCH

SUPERSTATISK HYPERAKTIV MATERIAL

Självkomponerade i utrymmet

med en konstant mobilisering

av ingenting

Rummet. fungerar.

Rummet fungerar som moderator för den pinsamma tystnaden

Rummet fungerar som moderator för våra tvekande harklanden

Rummet fungerar som moderator för Celeste

Celeste i våra vaksamma ögonkast

Celeste vaken igen vaknande i ett kök vad i helvete har vi vad i helvete har ni gjort

Celeste en mörk stund i en mörk klubb en mörk mun med spända tänder när det händer när det vi rör i våra svek leker sig själv i mörkret leker lekar med min lilla vän min lilla häst min lilla dotter borta bland främlingar i paradiset efter min älskade min älskare min framtid mitt mörka strömmande skratt mitt efterfestsvett tätt intill Vanessa Vanessa, Vanessa och Nathan Connor Nathan det är min fucking vernissage mitt fucking hem mitt Fuck me I'm falling in love Så här känns självsäkerhet Så här känns arbete Så här känns framgång Så här känns svett strömmande rinnande galopperande Så här känns

Celeste Celeste

Celeste i vårt svett

Celeste sväljer het luft

med oss

med dig

och

Den här

stunden

skulle inte vara likadan utan dig

Det här arbetet skulle inte vara likadant utan dig

Ingenting - utan dig

Håll varandra i händerna, håll andan och släpp taget

När den vilda glittrande drömmen blev sann

Den leken hade slutat vara en lek

Gör vad du vill

med mig

Gör vad du vill
om och om igen
om och om
igen
Tack
jag behövde det där

Den här stunden skulle inte vara likadan utan dig

Jag ser bilder av dig
Jag ser dig och mig i mörker och
du har inkorporerats i det här är jag ledsen

Tänk på oss och gör
vad du vill med mig
gör vad vi vill

Men den vilda leken blev verklig
Den drömmen hade oklara regler

I ett vitt galleriutrymme
står vi stilla

om och om igen

////

VANESSA

Vad om vi skulle göra en helt helvetes störande kammardramascen

CONNOR

mm

VANESSA

vad om vi skulle göra en helt helvetes störande kammardramascen. Med en tredje part som är inblandad.
Där typ

CONNOR

där typ du har varit otrogen mot mig och nu sitter vi hemma i vårt kök och du har inte ännu berättat att du har älskat med en annan

VANESSA

men du vet det, du vet det mycket väl

CONNOR

för jag luktar det på dig

VANESSA

nej du luktar det inte på mig, det där är löjligt

CONNOR

jag vet det för att

VANESSA

för att den där mannen plötsligt uppenbarar sig här

CONNOR

Det där är löjligt, varför skulle han komma hit

Nathan kommer

NATHAN

Hej?

VANESSA

Här. Här är han som jag är otrogen med

CONNOR

Nathan? Vad gör du här

NATHAN

Jag har fått tydliga instruktioner

VANESSA

och vi har en dotter

NATHAN

Det sade du ingenting om

CONNOR

mycket riktigt har vi en dotter

VANESSA

Vi har en dotter som heter

CONNOR

Celeste

NATHAN

Är Celeste er dotter?

VANESSA

vi har en dotter som heter Celeste och det finns något oerhört tragiskt i henne. Och hon har någon okontrollerbar addiktion som definierar och förklarar detta tragiska i hennes karaktär. Hon är. Beroende av. Kokain.

NATHAN

Kokain? Oj nej Celeste, sextigt men ohälsosamt. Men var inte rädd älskade, jag skall rädda dig från dom här ostabila människorna och sen skall vi ha helt helvetes episkt sex.. åtminstone tre gånger

CONNOR

Vår dotter är fem år gammal. Hon är inte. Beroende av. Kokain.

NATHAN

Hon är fem? Okej.. jag.. ursäkta..

VANESSA

Hon är inte beroende av kokain. Just nu är hennes grundläggande problematik, den som definierar och förklarar det tragiska i hennes karaktär, typ det, att hon tror sig vara ett lejon

CONNOR

joo just det, bra, hon är fem år gammal och just nu är hennes grundläggande problematik, nästan addiktion, inte kokain, utan det att hon typ tror sig vara ett lejon, det definierar och förklarar det tragiska i hennes karaktär för tillfället

VANESSA

och just nu. Just nu tror vi att Celeste sover, men i själva verket

NATHAN

Vad?

CONNOR

i själva verket har hon smugit till dörren

NATHAN

Vilken dörr?

VANESSA

hon har smugit till dörren i sitt rum och hon står där med sitt lilla öra tryckt mot dörren för hon inser, att fast hennes föräldrars stämmor är väldigt lugna, är något nu på tok

NATHAN

Oj nej

CONNOR

något är på tok, Celeste känner det på sig. Barn har ett sjätte sinne för sådant. Våra stämmor kan vara hur behärskade som helst, men om vi inte tittar varandra i ögonen så som vi normalt gör, så..

VANESSA

..märker Celeste det. Hon har ett sjätte sinne för sådant. Hon tänker. Hon tänker att Connor, så heter hennes pappa, hon tänker att Connor har luktat på en annan dams underkläder. Så tänker Celeste. Hon vet inte helt vad det innebär, men hon tänker att det inte är bra. Och hon tänker vidare att Vanessa, så heter hennes mamma, har orsak att bli sur om Connor har luktat på en annan dams underkläder

NATHAN

Connor, du din räv

CONNOR

så tänker Celeste. Å andra sidan har hon tagit fel nu. Hon antar att det är hennes pappa som har gjort fel, helt bara för att hon tycker om sin mamma mera

VANESSA

de är närmare varandra

CONNOR

de står aningen närmare varandra, det är inget konstigt med det, de är ju fysiskt sammanbundna, mamman och dottern. Och Celeste tänker, att inte kan hon som jag är fysiskt sammanbunden med, hon som bar mig i magen i nio månader, ha gjort fel

NATHAN

Fast det är ju just så det ligger till. Jag och Vanessa här. Lyssnar du Connor? Vi hade helt helvetes episkt sex, en och en halv gång. Och emedan vi hade sex, Connor, lyssnar du, tänkte jag på dig. Hela tiden.

CONNOR

Fast det är just så ligger det till, men det inser inte Celeste. Inte ens när hon hör sina föräldrar tala kryptiskt men öppet om saken – så här – Inte ens då, inser Celeste, hur saken egentligen ligger till

VANESSA

Nej det gör hon inte.

Så.

Så händer något.

CONNOR

Vad?

VANESSA

Någon flyttar. till New York

NATHAN

Någon flyttar till New York?

VANESSA

I det här skedet flyttar någon. Till New York

CONNOR

Vem flyttar till New York?

VANESSA

Vanessa. Vanessa flyttar till New York

CONNOR

Nej. Det där är otrovärdigt. Hon älskar Celeste för mycket. Celeste är för ung. För att Vanessa plötsligt bara skulle flytta till New York. Connor. Connor flyttar till New York

VANESSA

Nej. Connor är inte så svag att han skulle flytta till New York bara för ett snedsteg som Vanessa gjort. Dessutom älskar han också Celeste för mycket. Connor älskar Celeste helt lika mycket

CONNOR

Vem flyttar till New York

NATHAN

Nathan. Nathan flyttar till New York. Farväl mina älskade, säg farväl till er pegasos i stormen, jaa, kanske är vi människor inte annat än dimmiga valar under åskväder på oceaner

VANESSA

Celeste

CONNOR

Celeste flyttar inte till New York. Celeste är fem år gammal.

VANESSA

Celeste flyttar till New York. När hon är 20

CONNOR

...Femton år senare?

VANESSA

Femton år senare flyttar hon till New York

CONNOR

i femton år har hon planerat det. Enda sedan den här stunden. Just nu

VANESSA

i femton år har hon stått med sitt lilla öra tryckt mot dörren för att hon har insett, att fast hennes föräldrars stämmor är väldigt lugna, är något nu på tok..

NATHAN

Och vem tillhör den där tredje mystiska, sexiga rösten, så tänker hon kanske också

CONNOR

..något är på tok, Celeste har känt det på sig. Barn har ett sjätte sinne för sådant. Våra stämmor kan vara hur behärskade som helst, men om vi inte tittar varandra i ögonen så som vi normalt gör, så..

VANESSA

..vet hon att något är på tok

CONNOR

så efter femton år av att "något är på tok"

VANESSA

flyttar hon till New York som "au pair"

CONNOR

och hon trivs riktigt bra. Hon älskar staden

VANESSA

hon verkligen älskar New York. Fast det hade hon redan bestämt i förväg

CONNOR

femton år tidigare

VANESSA

nej inte helt, men typ sedan de i lågstadiet gick igenom Amerikas historia och hon såg en bild av vattnet intill Brooklyn bridge. Då bestämde hon. Att hon älskar New York

NATHAN

Men nu

VANESSA

Nu... vad?

NATHAN

Nu har hon kommit tillbaka.

VANESSA

Celeste?

NATHAN

Celeste.

CONNOR

Från New York?

NATHAN

Nu har Celeste kommit tillbaka från New York. Hon har varit där i fem år och nu har hon kommit tillbaka och hon står bakom sina föräldrars dörr med sitt fortfarande ganska lilla öra tryckt mot dörren och vågar inte knacka ännu

VANESSA

Hon står utanför dörren och vågar inte knacka. Ännu.

CONNOR

Och när hon sedan knackar

Någon knackar på dörren.

CONNOR

säger hennes mamma

VANESSA

stig på

CONNOR

och hon öppnar dörren. Blir en stund stående vid ingången. Och stiger sedan in.

Celeste stiger in. Hon är ett lejon.

NATHAN

Connor och Vanessa inser genast.. att något är på tok (kokain?).. det är nästan som om de inte skulle känna igen sin dotter... men Vanessa håller sitt lugn

VANESSA

stig på, stig på, herre Gud, min älskade, älskade Celeste, Herre Gud, det var en evighet sen

NATHAN

säger hon och försöker le. Celeste tar några försiktiga steg in mot vardagsrummet i sina föräldrars hem, och hon är inte, hon är inte sig själv

VANESSA

oj älskling är du trött du har väl vakat hela natten, jetlag, kaffe, jag skall duka fram kaffe

NATHAN

säger Vanessa en aning hysteriskt, de inser båda..

VANESSA

Är allt okej?

NATHAN

..de inser båda att allting inte är okej

VANESSA

Kaffe jag skall duka fram kaffe, vad ljuvligt att äntligen, vad ljuvligt att äntligen se dig, Celeste?

NATHAN

men de kan inte sätta fingret på det. Celeste är tyst, hon betraktar sitt barndomshem, dörren hon stod bakom och lyssnade på sina föräldrars samtal för tjugo år sedan. "Tiden går snabbt" tänker hon och kastar en förstulen blick på sin pappa som plötsligt väldigt ingående börjar studera de arkitektoniska nyanserna i taket, Vanessa har fullt upp i köket

NATHAN SOM VANESSA

Kaffe kaffe och så har vi kex, skulle du ha velat ha något att äta, är du hungrig nej? Kom och sätt dig, kom Connor, kom Nathan, kom Celeste, vi har så mycket att tala om New York herre Gud vilken ljuvlig stad inte sant, opretentiös trots sin oerhördhet

VANESSA SOM NATHAN

Vanessa betar sig en aning maniskt och nervöst men Connor uppskattar att hon håller situationen igång, Connor själv har knappt kunnat säga ett ord sedan Celeste kom in, det är något, något är på tok, tänker han när han förstulet stirrar på sin dotter då hon inte märker. Vanessa och Celeste och den oerhört sensuella Nathan sätter sig ner emedan Connor bara står tyst, nu med blicken fäst vid dörren, vid dörren som dottern tjugo år sedan tryckte sitt lilla öra mot, "tiden går snabbt" tänker han

NATHAN SOM VANESSA

Nathan

VANESSA SOM NATHAN

"tiden går snabbt" tänker han och känner sig en aning nostalgisk och banal

VANESSA & NATHAN SOM VANESSA

Nathan. Connor kom och sätt dig

Connor går och sätter sig

NATHAN

så går tiden plötsligt väldigt långsamt

De försöker dricka kaffe.

Celeste stiger upp och går tillbaka till sitt rum. Stänger dörren efter sig.

CONNOR

Vad om

VANESSA

Vad om vad

Berusade vita mörka tomma väggar

Slocknade mörka tomma vita väggar

Ingenting händer tomma vita mörka väggar

Vakna

På galleriutrymmets
golv.

Känn huvudvärken.

Somna om.

Vakna.

Känn huvudvärken.

Spy på golvet.

Somna om.

Hitta dina lustnersmetade
underkläder alldeles våta efter
översvämningen.

Känn huvudvärken.

Spy.

Var vilsen bland väggarna.

Läs situationer. (Vilka situationer? Inse att du har tappat din förmåga att läsa situationer)

Förstå inte

Försök ändå le eller något

Vandra igenom miner som
inte längre leder dig
någonstans

Lat Långsam

Asocial Instängd

Trög Enfaldig

Producerar ingenting

Artikulerar inte dig själv

Kommunicerar fucking ingenting

Använder inte dig själv längre

Brusten röst av kreativitet

Hela festens kollektiva
misslyckande

Borttappad i
din sociala närkrets

Ytan försvunnen

Tills du

Känner något bulka

strömma kring dig

Igenom rummet

Längs främmande ytor

ovanför golvet

Vanessa sprutar Celeste med en vit sexig

Vattenpistol från andra sidan galleriutrymmet

Celestes t-skjorta blir våt och hon är
jätte het

Vacker

Vackrare

Vackrast

Celeste

Vaken

Igen

Alla är förstelnade

Alla är underbara

Alla är naglade fast som nakenhet

I den här vitheten

Vibrerande

Fritt kapitaliserade

Sociala underbarn

Andas in varandra

En ensam champagneflaska kastar

sin kork mot taket och

skummar sig på din t-skjorta

behärskade applåder

Vidöppna ögon

uppmuntrande leenden

några korta vänliga ord som inte uttalas

Herre Gud du är het

Jag måste

Herre Gud jag älskade dig

Dina fingrar inne i mig

Mina underkläder inne i mig

We're gonna fuck this night alive

Ett avbrott i dina andetag, mina

Jag tänker på mamma

På barnet

Vilka fritidsaktiviteter vi valde

Jag ser ännu helt olidligt bra ut naken

Jag måste göra något åt

hans skratt och tänder, skägg, i mig,

han skrattar hela tiden, han säger att

han är en man, som är sådan,

skrattande, skratt och tänder, skägg i mig

Jag tänker läser talar allt konstant

Deltar i dina projekt distraherat

Deltar i dig konstant

Det här är kinestetisk

kapitalism

som skörast

Jag var en riktig virtuos på
Arbetet, på Projektet

Alltid tillgänglig
Alltid vaken
Alltid klar

Jag har inte avstannat
inte stannat

Connor har en vit sexig
vattenpistol
Han håller gin tonic in i behållaren
Klämmer några citroner
eller bär in

Connor går fram till
Nathan
som sitter på knä någonstans
med ett förlamat uttryck över sig

Öppna munnen.
Säger Connor.
Öppna. Munnen.

Grattis på årsdagen.

Nathan öppnar munnen.
Connor sätter vattenpistolen i
Nathans öppna mun.

Nathan. Älskling. Vi kom ju överens.
att vi skulle fira vår årsdag.
att vi skulle fira vår/din framgång.
att vi skulle fira framtiden.
att vi skulle fira.

Nathan öppnar munnen.
Connor sprutar gin tonic in i
Nathans öppna mun.

Gin tonicen rinner ner ur hans slappa
mun, ner med hans slappa läppar, ner med
hans kinder, ner med väggarna av det här
vita galleriutrymmet

Svälj. Nathan sväljer.

Tack. Grattis. Hurra.
Vi gjorde det.

Vanessa sprutar Celeste med en vit sexig
Vattenpistol från andra sidan galleriutrymmet
Celestes t-skjorta blir våt och hon är så
Bra
Bättre
Bäst
Celeste-
s läppar hänger ner med ansiktet

Gin tonicen rinner ner med väggarna
rinner ner med er

Hurra. Vi. Grattis. Gjorde. Det. Tack.

Vi gjorde det.

Äntligen.

Vi har kommit till den
punkten
att det är totalt likgiltigt
att vi älskar varandra så
mycket

Vi behöver något annat

Vanessa sprutar gin tonic in i
Nathans öppna mun.
Connor sväljer.
Celeste sväljer het luft
med oss
med dig
och

Jag måste

Herre Gud jag älskade
dig
inne i mig

Dina med åren
vaknande aningar
om
vår familj

vägarna vi

valde

Vi ser ännu smärtsamt bra ut nakna

Jag måste göra något åt

hans skratt och tänder, skägg, i mig,

han skrattar hela tiden, han säger att

han är en man, som är sådan,

skrattande, skratt och tänder, skägg i mig

///

Score för gin tonic

EXEMPEL: GIN TONIC

URSPRUNGLAND: Ursprunget till drinken sägs vara att brittiska soldater i Indien fick idén att ta den mycket beskt smakande malariamedicinen kinin utspädd med sockervatten och gin i syfte att göra intaget mer njutbart

EXPLOATERING I SAMMANHANGET: 100%

FUNKTION: JAG VET INTE ÄNNU.

Något om att kreativt arbetande för tillfället är en manisk livsstil. Ett maniskt producerande av sig själv och socialhet . Ett gränslöst kreativt projekt. En utmattande överlevnadsstrategi.

INGREDIENSER (får variera enligt behov/ smak):

Sex centiliter GIN

Två gånger sex stycken TRANBÄR

Sex stycken ROSMARIN kvistar

TONICVATTEN

IS

INSTRUKTION:

Blanda INGREDIENSERNA

Blanda, Blanda dig, Distribuera dig själv till olika Konstellationer, Variationer, Kollaborera, var Åter-

Kombinerbar, Konstant Tillgänglig, Vaken, Klar, Reaktiv, Simultan, Social, AVJNUT DIG SJÄLV, SLURP ☺

/// Uppgifter/ Utför 1 till alla av dessa, eller utför ingen av dem (gör det som situationen föreslår)

Låt en isbit smälta på din kropp eller i din mun

Ät myntblad från en mynta eller rosmarin från en rosmarin

Tugga eller sug på något

Laga en drink

Tillfredsställ någons behov

Drick en mojito eller en gin tonic

Fyll en vattenpistol med något som är eller inte är menat för det

Bit någon/något

Signalera med bitandet att

du tycker om den/det

Låt någon bita dig

Låt någon piska dig

(" Oh please mister/ missis, don't spank me. Please don't spank me mister/missis, please don't")

Lansera befriande energi

Masturbera kreativt

Håll ett konceptuellt masturbationssymposium för någon

Lås dig fast i ett värme-element och

önska kärlek/önska något annat, till exempel att någon skulle hjälpa dig med något (ett korsord?)

Ordna konceptuella tema-orgier

Grunda kreativa kollektiv

Generera nya idéer

Bli berusad av

ambition

Bli berusad av

någon

Men bli inte sårad

Bli inte sårad om du blir lämnad ensam efter föreställningen

////// En oändlig Konstellation i Multidimensionell-Diptyk

*** en gränslös kombination **en gränslös kollaboration***

DET ÄR MIN FUCKING PREMIÄR

VANESSA sitter vid sitt ARBETE:

ARBETET sitter vid VANESSA:

"DRÖMMEN om SWIMMINGPOOLEN"

VANESSA är manisk och panisk och lugn och het och kontemplativ och effektiv och koncentrerad och frustrerad och har totalt slutat vara något annat än det här

CONNOR SOM SWIMMINGPOOLANLÄGGAREN/ "THE POOLBOY" kommer in. Vill installera swimmingpoolen.

ROSMARINEN rör sig igenom rummet med mörkrets hastighet

CONNOR SOM SWIMMINGPOOLANLÄGGAREN/ "THE POOLBOY" frågar om han skall installera swimmingpoolen

Ohörbar tvekan stammande dialog, ord på tungan

EN MYNTA INNE I EN VATTENPISTOL

CELESTE utklädd till lejon kommer in

Celestes BARNDOMSHEM gör sig själv närvarande

NÅGON runkar av en krukväxt/något annat?

CELESTE försöker dricka kaffe i sitt BARNDOMSHEM

CELESTE leker att hon har det trevligt med sina föräldrar/sin familj

Stallpojken NATHAN springer förbi i slow-motion

NÅGON runkar av en krukväxt, krukväxten når inte orgasm, någon tröstar krukväxten efteråt

ROSMARINEN rör sig igenom mörkret med rummets hastighet

CONNOR SOM SWIMMINGPOOLANLÄGGAREN/ "THE POOLBOY" Vill fråga om han skall installera swimmingpoolen

Ohörbar, tvekande, stammande dialog, sväljande ord på tungan

MOJITO-INGREDIENSER fördelas in i en vattenpistol

DREAM LOVE och Kanon-Filippa galopperar förbi i slow-motion?

CONNOR SOM SWIMMINGPOOLANLÄGGAREN/ THE "POOLBOY" går bort

ROSMARINEN rör sig igenom väggarna

CELESTE går tillbaka in på sitt rum, gestikulerar: "gonatt gonatt, i natt skall jag drömma trevliga drömmar, puss puss"

VANESSA ...

...jag vet inte vad Vanessa gör...

VANESSA ÄR PARTIKLARN I RUMMET

VANESSA ÄR ALLT MATERIAL

VANESSA ÄR INTE BARA

VANESSA LÄNGRE

Känn något bulta

Strömma kring dig

Igenom rummet Längs

främmande ytor ovanför

golvet VANESSA. ÄR. HÄR.

VANESSA ÄR I ERA ANDETAG

VANESSA ÄR ERA ANDETAG

OCH DE HAR EN FUCKING

DEADLINE

VANESSA STRÖMMAR IGENOM VÄGGARNA IGENOM CELESTE IGENOM MIG IGENOM ER IGENOM ALLT

VANESSA VANESSA VANESSA VAD I HELVETE SKALL VI TA OSS TILL

Vanessa masturberar

(någon annan än Vanessa replikerar monologen?)

Vanessa arbetar hennes arbete är ett projekt som är hennes liv som är hennes personliga tid som är hennes sociala personlighet som är hennes privata känslor som är hennes dynamiska kapacitet som är en essentiell del av ett kreativt projekt som just nu konstant är i framtiden som hon bearbetar simultant med sin processbaserade praktik som hon kombinerar med sin levnadsstrategi som kombineras med hennes sociala marknadsföring som hon kombinerar med sin privata ekonomi som åter-kombineras bland hennes nära bekantskapskrets som hon kombinerar med sitt kreativa sexliv som är en del av ett projekt som hon lanserar på ett öppet arbetsrum som åter-kombineras med hennes privata impulser i sociala rum och sociala impulser på privata rum som hon åter-kombinerar med sitt förträngda begär som kombineras med flexibel kapitalism som hon kombinerar med sin personliga kollektiva ångest som är ett nytt kreativt kollektiv som hon kombinerar med hennes kinestetiska diskurs som kombineras med kombinationer av kombinationer av produktionen av ett subjekt ett icke subjekt en icke-kollaborativ kollaboration som kollaborerar med strömmar av kommunikation som åter-kombineras med det sociala livet i hennes personliga själ som hon kombinerar med de tidigare nämnda åter-kombinationerna med ungefär samma

logik som 2+2=röd och det är ett koncept som hon arbetar med som hon är just nu som konstant är i framtiden Vanessa är ett projekt som arbetar just nu konstant i framtiden

Celeste kommer med Connor.

Vanessa når/ når inte klimax.

CELESTE

knock knock.. ursäkta älskling, vi ville bara...

VANESSA

Mamma jag arbetar!

CELESTE

Jaa, jag ville inte störa.. Jag kom bara förbi med Connor

VANESSA

Hej älskling

CONNOR

Hej mamma

VANESSA

Mamma har premiär. Mamma undersöker den kapitalistiska kroppen. Mormor är med dig ikväll.

CONNOR

Jøø

CELESTE

Jaa ursäkta jag.. vi skulle bara gratulera men.. vi ska inte störa. förlåt.. hejdå...

Celeste och Connor ut.

ÖVERSTRÄCKNING (~~så här~~) BETYDER ATT DEN HÄR SEKVENSEN ABSOLUT INTE FÅR GÖRAS SÅ SOM DEN HAR SKRIVITS OVAN. Men på något sätt måste den göras. My eyes don't shed tears, but, boy they pour

////

DET HÄR ÄR MIN FUCKING PREMIÄR CONT'D

I ETT VITT GALLERIUTRYMME

På Vanessas POOLPARTY

VANESSA

Trivs du på mitt poolparty?

NATHAN

Ja.. för att vara helt ärlig, har jag inte helt förstått det här konceptet ännu

VANESSA

Det finns en MOJITO-bar vid ingången

NATHAN

Okej, kul. Nathan, heter jag

VANESSA

Vanessa

NATHAN

Jaa, jag vet, min vän sade att det är okej att jag...

VANESSA

Jag skrev i inbjudan att snygga avecs är välkomna

NATHAN

Just

///

På Vanessas poolparty

Celeste kommer

CELESTE

Världen är alldeles fantastisk. Att resa har verkligen utvidgat min uppfattning om både mig själv och världen runt omkring mig. Min syn på komplexiteten i att lansera en strömmande subjektsexualitet i den konceptuella kapitalismens sociala mekanismfälnätverk har verkligen fördjupats, vill ni diskutera mina nya synpunkter med mig?

CONNOR

Du kommer lite sent, vi vill bara dricka, dansa och beröra varandra i mörkret

NATHAN

Marco?

VANESSA

Polo!

NATHAN

Ååh, Vanessa jag älskar dig, skall vi skaffa barn?

VANESSA

Nathan jag älskar dig också, mera än hållbar utveckling, mera än meditation och musik, okej vi skaffar barn, bara min premiär är över

CONNOR

De är så söta. Så där ser alltså lycka ut. Jag själv har varit borttappad i ett hem för gamla och borttappade. Jag grät och var sjuk, tills jag blev bättre. Men jag tror att det var det jag behövde. Hej jag är Connor och är en människa.

///

På Vanessas poolparty

VANESSA

...Och du heter?

CELESTE

Celeste

VANESSA

Vad heter du?

CELESTE

Celeste

VANESSA

Ditt namn...?

CELESTE

Celeste

VANESSA

Vi kan kalla dig till Filippa, okej?

CONNOR OCH NATHAN HAR NÅTT PERSONLIG RÖRELSEFRIHET:

CONNOR

Endast när jag dansar känner jag mig fri

NATHAN

Jaså 😊

CONNOR

Djupt innerst inne är jag en ganska strålande människa

NATHAN

Vill du suga av min penis i swimmingpoolen?

CONNOR

Okej 😊

NATHAN

Jag och du kan ha en sista romans

CONNOR

Jee 😊

CELESTE

Vad i helvete tänker ni? Vad i helvete tänker ni att ni skulle vara utan mig?

Utan mig skulle ni inte vara någonting, så vad i helvete väntar ni på, håll era episka tacktal till mig!

CELESTE! CELESTE!

NATHAN

Det här köttet är fantastiskt gott, vad är det Vanessa

VANESSA

Aaw, tack 😊

Det var en häst, som blev övergiven av sin skötare och då dog den av sorg.

Jag är ju vegan, men i den situationen var det mest etiska att helt enkelt tillreda den

CONNOR

Skål för Kanon-Filippa!

CELESTE

Utan mig skulle ni inte vara någonting! så vad i helvete väntar ni på, håll era episka tacktal till mig!

CONNOR

Filippa, kan du vara tyst, Celeste har något att säga

VANESSA

Tack.

Filippa-Isadora, var är du, det här är till dig.

kommer du ihåg den där bilden av Brooklyn bridge, har jag någonsin berättat att min familj band fast sina händer och ben och dränkte sig själv alldeles intill ditt barndomshem

det mörkaste paradiset strömmar

du kommer att vistas i eufori och mörker

och det kommer att börja om

du kommer att dö

vilsen skör

Du skall inte tänka på henne

Det finns ingenting som familj

eller genealogi

Bara improviserade konstellationer

av trygghet och kärlek

Just nu

Och jag skall dansa med dig hela natten

////

I ETT

VITT

GALLERIUTRYMME

STRÖMMAR VI STILLA

I

IMPROVISERADE

KONSTELLATIONER

börjar vi konstant om

och är över

Den

här

föreställningen

skulle inte ha varit möjlig utan

dig

Blanda, Blanda mig, Distribuera mig till olika Konstellationer, Kombinationer, Kollaborationer, Åter-
Kombinera mig, Gör mig Konstant Tillgänglig, Vaken, Klar, Reaktiv, Simultan, Social

Avnjut mig, slurp

Tack

jag behövde det där

du

som når mig i tankarna just nu

Tänk på mig

Tänk på oss

vad allt vi kunde ha varit

Vad allt vi kan vara

Men den vilda glittrande visionen försvann

Den leken hade slutat producera sig själv

Gör vad du vill

med mig

Gör vad du vill

om och om igen

Jag har hört

har hört mörker

Den här stunden skulle inte vara likadan utan mig

och

du

har inkorporerats i det här är jag ledsen

Håller händer, håller andan och håller om varandra bara för att börja om med någon annan

Gör vad jag vill

med dig

Gör vad jag vill

om och om igen

Drömmar i en swimmingpool

Ta en Ta en Gin Tonic Ta det lugnt
Du har inkorporerats i det här är jag ledsen

Berörde varandra under ytan

Lekte med det

Men den vilda glittrande svetten försvann
Den känslan hade slutat vara på lek

Jag köpte en cowboyhatt
och var nära att explodera i terminalen när jag insåg att det skulle ta tre nätter i köket
tills vi sågs igen
Den här föreställningen är ett
recept för förspel med mig

Tvätta tänderna, gräla och sakna varandra konstant

Du som når mig i tankarna just nu

Tänk på mig

Tänk på oss

Gör vad du vill med mig

Gör vad vi vill

Alldeles fantastiskt

Att arbeta

Att inte finnas

Främlingar knullar främlingar i min kropp

Har brutit mig ut ur det mörkaste

paradiset, började ruttna, blev oklart

vem jag lekte med, vem som var vem,
Det vilda glittrande försvann rann bort
Det hade slutat artikulera sig själv

Tänkte på arbetet och klarade knappt
av det

Han bar den på sitt bröst

Som en accessoar

och skrattande tänder bar mörka tankar bar vilsna drömmar bar skrattande män med barn

Du vilda glittrande
Du vilda glittrande försvinnande

Gör vad du vill

Jag har skrattat åt det
Jag har skrattat åt oss
Jag har skrattat gott ensam

Återgå till något vant nu

Börja bära det där som är lätt

Ingen orsak att leva Jag har hört hennes tänder har sett hennes svett

så Ingenting alls
att man blir galen
att man inte vill bli påmind om

hur din
röst
bröts
varje gång du försökte säga

att du inte drömde
att du inte sov
den natten
att svetten i lokalen var det enda

Och att det kommer att vara över snart

Swimmingpoolens lust och förväntan svävar i luften

Kanon-Filippa begår självmord

(eller Ängeln Isabella-Isadora?)

Connors arbete

(blandat med Nathans
sädesvätska)

i den tätande munnen

skärande in i tänderna

sväljande ord på tungan

Barndomshemmet etableras

Swimmingpoolen har sex med sig själv

2+2=röd

Någonting händer vita mörka tomma väggar

Ljust

nu

Alldeles

Ljust

Vitvinsglas försvinner

Arbete under konstruktion

Jag skall hänga mina barn på

väggarna när de är

tillräckligt gamla

och

De leker

De leker

De leker

CELESTE

av Otto Sandqvist

Textdramaturg: Sofia Aminoff