

Var god stör – omförhandling pågår

Anders Jacobson

Ambitionen med denna text är att resonera kring förändrade förhållningssätt inom den samtida konstproduktionen – mer specifikt dans och koreografi – samt konstens relation till de angränsande fälten kulturpolitik, ekonomi och organisering. Med utgångspunkt i den samtida dansens förändrade produktionsformer och en parallell expanderande av koreografibegreppet, kommer jag att diskutera hur ett antal begrepp just nu genomgår en tämligen radikal förändring i sin tillämpning, framför allt begreppen autonomi och ”konstens frihet”.

I dagens kulturdebatt används dessa begrepp av tongivande aktörer på sätt som jag i denna text önskar problematisera. Många talar fortfarande om konst och kulturpolitik som om inget hade hänt sedan 70-talet och baserar sina argument på föreställningar som inte längre är användbara. Jag menar att konstaktörerna just nu har en stor möjlighet att – istället för att marginalisera sig själva i jakten på ”frihet” och sentimentalt dröja sig kvar i en tid som flytt – kliva in i förändringens centrum och omdefiniera konstens samtida relevans och sociala verkningar.

Texten är ett nedtecknat kollage av filtrerade tankar lånade av vänner, tänkare och människor i min omgivning. Jag kommer att knyta an till resonemang som lyfts fram i den samtida kulturdebatten, till resonemang som inte hörs tillräckligt, samt till mina egna erfarenheter som dansare och kulturproducent under de senaste tio åren. För att ge en bild av det landskap som texten utgår ifrån, vill jag börja med att i korta drag beskriva hur jag förstår dansfältets förutsättningar och utveckling under dess moderna historia.

Dans och koreografi: ett rollspel och en spelplan

Traditionellt sett inom den västerländska sceniska danskonsten finns en begreppslig uppdelning mellan ”utförare” (dansaren) och ”skapare/instruktör” (koreografen). Dansaren har betraktats som både ”material”, ”verktyg” och uttolkare (interpret) åt koreografen, som i sin tur tillskrivits rollen som Konstnär.

Inom dansfältet, precis som i samhället i övrigt, genomgår vi nu en omvälvande individualiserings-process, vilket i en positiv läsning handlar om *empowerment* av individen, vilket leder till högre krav på deltagande och ansvarstagande i beslutsprocesser. Detta har inom dansen bland annat tagit sig uttryck genom en ökande mängd utövar drivna kollektiv och nätverk, ofta i tvärdisciplinära och föränderliga konstellationer där titlar som dansare och koreograf förlorar betydelse. Förhållningssättet skulle kunna beskrivas enligt en DIYT-ideologi (Do It Yourself Together) med influenser från till exempel queerfeminism, direktdemokratiska rörelser, postmodernistisk teori och populärkultur. I det nya millenniet tar sig dessa kooperativa arbetssätt nya former och får nya betydelser jämfört med de ”fria grupper” som bildades på 60- och 70-talen.

I grova drag skulle man kunna säga att den västerländska sceniska danskonstens utveckling har gått från institutionella modeller med stora kompanier, balettmästare och konstnärliga ledare, till tillkomsten av fria grupper. Dessa fria grupper hade ofta ambitionen att omförhandla maktstrukturer och relationer på ett sätt som var uttalat socialistiskt och institutionskritiskt¹.

¹ Se t.ex. Danscentrums stadgar från 1974.

När det gäller de fria dansgruppernas produktionsformer och organisering i relation till den framväxande svenska kulturpolitiken, påpekar vissa danshistoriker betydelsen av att teaterns formering av fria grupper (oftast i formen av ideella föreningar) importerades eller t.o.m "påtvungades" dansgrupperingar och koreografer av kulturpolitiska och/eller "kulturhegemoniska" skäl, trots att det inte alltid var mest ändamålsenligt för dansens sammanhang och ambitioner. 2010 är de flesta enskilda koreografer fortfarande organiserade som föreningar, trots att en sådan organisations-struktur egentligen inte är förenlig med praktiken.

En parallell reflektion kring dansens organisering har att göra med att dansen är ett kvinnodominerat konstfält och yrkesområde. Fältets relativa resursbrist och därmed lösare och rörligare strukturella konfigureringar relativt teaterområdet kan ha kopplingar till dess specifika genusordning. Den feministiska forskargruppen Fosfor har visat hur kvinnor har något bättre möjligheter till etablering och inflytande i nätverksbaserade organisationsmodaliteter än i traditionellt "maskulint" hierarkiska formeringar², vilket skulle kunna vara en av flera förklaringar till att dansen oftare än teatern samproducerar, bygger nätverk, delar lokaler och rör sig mer på en internationell spelplan.

Sedan 80- och 90-talen har den dominerande produktionsformen inom den utominstitutionella dansen varit att enskilda koreografer samlar dansare kring sig i projektform. Som jag ser det, har de fria grupperna på både dans- och teater scenen, allt eftersom denna produktionsform etablerats, antagit formen av mini-institutioner, med tydliga hierarkier och fabriksliknande produktions sätt. Verksamheterna är tydligt påverkade av både kulturpolitiska och marknads-ekonomiska diskurser.

Yrkesutbildningarna å sin sida, har på klassiskt manér naturligtvis strävat efter att tillfredsställa den existerande – minimala men ändock – arbetsmarknaden, vilket innebär att ett fåtal dominerande estetiska uttryck och produktions-ideologier haft företräde och därmed reproducerats. Fältet har, vilket numera påpekas ofta, inte främst utbildat danskonstnärer som har verktygen att skapa sin egen arbetsmarknad, anta olika typer av roller och vidga förståelsen för vad dans och koreografi skulle kunna vara i *framtiden*.

Det rör på sig, så klart

Förändringar sker naturligtvis även på dansens, koreografins och den konstnärliga utbildningens område. Dansare siktar idag inte längre i lika hög grad på att få jobb på den existerande arbetsmarknaden, utan vill, enligt till exempel Dans och Cirkushögskolans rektor Efva Lilja, istället "göra sin egen grej".

Från det mer eller mindre pubertala och anti-auktoritära upproret mot koreografen som "diktator", som jag själv var en del av i slutet av 90-talet, upplever jag att nyutbildade dansare idag rör sig mer obehindrat mellan olika produktionsformer, hittar egna sätt att förverkliga sina drömmar och på ett mer självklart sätt rör sig på en global marknad. Många tar hellre andra typer av jobb för att försörja sig än att göra konstnärliga uppdrag som inte överensstämmer med hur en vill arbeta. Som en enkel sammanfattning skulle man kunna säga att den "fria gruppen" inte längre är dansfältets minsta (kulturpolitiska) enhet. Snarare är det individer som samverkar och söker efter nya former för organisering, communitybyggande och nya typer av relationer. Personligen är jag starkt övertygad om att dessa förändringar i produktions sätt är tätt sammankopplade med äldre dansaktörers återkommande klagomål kring "brist på återväxt" bland koreograferna; de känns helt enkelt inte längre igen som koreografer.

Dessa nya produktionsformer är i hög grad påverkade av nya kommunikationsteknologier och den användarbaserade webbens "peer-to-peer"-ideologi³ och "människodrivna" produktion⁴. Frågan om Öppen Källkod har snabbt blivit ett

² *Det ordnar sig - teorier om organisation och kön*, Fosfor: S. Linghag, P. Höök, A. Wahl, C. Holgersson, Studentlitteratur, 2001, sid 90-91

³ "Ett P2P-nätverk, från en peer-to-peer network, icke-hierarkiskt nät, är ett datornätverk av sammankopplade noder som inte kommunicerar enligt klient-server-modellen. Detta innebär att man inte tilldelar olika datorer specifika roller i kommunikationen och att inga noder har några speciella privilegier gentemot de övriga, utan att alla noder i nätverket kan agera i alla roller." Wikipedia

⁴ Det engelska begreppet "people powered" uttrycker tydligare vad det handlar om.

verktyg för en expansion av koreografibegreppet och dess möjliga tillämpningar⁵. Så här skriver numera Dans- och Cirkushögskolan i sin beskrivning av ämnet koreografi:

Koreografi utgör en proaktiv, konstnärlig dimension i samhället. Ämnet koreografi erbjuder och utforskar verktyg för rörelseproduktion, för process och analys av förutsättningar för konst och kulturskapande i olika sammanhang.

Koreografi synliggör alternativa former, uttryck och rumsliga såväl som konceptuella platser i dialog med både samtid och tradition. Begreppet koreografi är en öppen och inkluderande ordning som omfattar ett brett verksamhetsfält. Det opererar flermedialt och flerspråkligt; interdisciplinärt, dialektiskt och diskursivt; det förändrar, förvaltar och förvandlar. De koreografiska praktikerna verkar därmed som rörelse i ordets verkliga mening.⁶

Denna beskrivning ger en bra bild av den tämligen radikala förändring som vi just nu är en del av. Den utveckling som jag försöker beskriva ovan, där dansaren - som yrkeskategori och symbol - gör större anspråk på att ses som konstnär och samhällsaktör genom kooperativ aktion, löper alltså parallellt med en fundamental omdefiniering av koreografi som begrepp. Eller snarare, ett flerfaldigande av detta begrepps möjliga förståelser. Den formella eller klassiska förståelsen, som ibland används som politisk metafor men också i den fysiska verkligheten, handlar om att en koreograf/ledare bestämmer eller manipulerar hur en grupp dansare/arbetare/kroppar ska röra sig, företrädesvis unisont. Tänk här till exempel på OS-invigningen i Peking 2008⁷ och hur imponerade vi ofta blir av "mäktigheten" i många kroppars simultana handling.

En förändring i denna förståelse skedde bland annat tack vara den postmoderna dansen på 60-talet, där estetiska konventioner utmanades genom att vardagsrörelser och stillhet hävdades vara dans. Detta är i sin tur kopplat till en diskussion om vad som är skillnaden mellan dans och *rörelse* - och följaktligen till en diskussion om huruvida koreografi kan ses som ett verktyg för att producera, organisera eller möjliggöra *rörelse* och som inte nödvändigtvis behöver resultera i något som vi känner igen som *dans*. När begreppet *rörelse*, med utgångspunkt i danskonst, används som något generellt tillämpbart, det vill säga både fysiskt och i sin sociala och politiska bemärkelse, ökar även de möjliga tillämpningarna av koreografisk praktik.

Vi kan se en parallell utveckling när det gäller hur användningen av begreppet "performance" har utvecklats sedan 90-talet, det vill säga både "som en metafor och ett analytiskt verktyg som således tillhandahåller perspektiv för att rama in och analysera sociala, kulturella och politiska fenomen"⁸. Kopplingen till dagens diskussioner om öppen källkod och (fil)delning har lett oss vidare till en situation där vi kan tala om koreografi inte bara som ett sätt att skapa danskonst, utan även som ett verktyg för att producera och analysera rörelse av flera slag. Samtida koreografiska praktiker handlar mer om att producera möjligheter till *annorlundahet* och *olika riktningar* snarare än unison rörelse eller samstämmig harmoni.

Jag ser dessa parallella händelseförlopp – nya former av kollektiv handling samt expansionen av begrepp – som tydliga exempel på hur konsten omöjligt går att skilja från sättet som den produceras på; hur arbetssätt och samarbets-former inte bara är avgörande för estetiken "på scen", utan i sig utgör arenor för aktiv ideologisk produktion. Denna "insikt" och utveckling är naturligtvis inget specifikt för dansen som område, utan en generellt genomgripande samhällsförändring. De allra flesta idag vet om att en kopp kaffe på det lokala kafét innebär en påverkan av människor på andra sidan jorden. Som en förlängning av detta hör vi idag fler och fler konstaktörer som funderar på vad konsten *gör*, *hur den produceras* samt *av och för vem* snarare än *hur den tar sig uttryck* eller vad den *är*. Dessa faktorer sammantaget tror jag att vi utan att överdriva skulle kunna kalla för ett paradigmskifte i hur vi ser på och praktiserar konst, men även hur vi ser på arbete,

⁵ Se t.ex. webbplatsformen Everybodys toolbox (www.everybodystoolbox.net), som verkar för artikulering och öppen källkod inom scenkonsten. På Everybodys kan vem som helst lägga upp verktyg och koreografiska partiturer som är fria att användas och utvecklas.

⁶ www.doch.se, april 2010

⁷ Sök på YouTube efter "Opening ceremony Beijing 2008"

⁸ Egen översättning från Wikipedia-artikeln "Performative turn"

samhällsgemenskap, pluralism, ekonomi och politik. Vi kan tydligt se och känna hur en mängd dikotomier som vi brukar basera våra resonemang på håller på att lösas upp eller anta nya former.

Frihet, autonomi och integritet

Kulturutövare hävdar gärna konsten som en plats där man tillåts tänka och handla fritt, det vill säga utan krav på anpassning från marknad, politik eller korrekthet, men även att konstnären essentiellt är fri. I kontrast till detta förhållningssätt finner jag det mycket problematiskt att ens försöka lokalisera "den fria tanken" till ett visst yrkesfält, i det här fallet kultursektorn och de "människotyper" som arbetar där, det vill säga konstnärerna. Om vi drar resonemanget till sin spets påstås alltså att människor inom andra områden är mer ofria, fångade, inkapabla att tänka själva. Det visar på en romantisk konstsyn som ignorerar att konstsektorn tilldelats – och givit sig själv – en roll som en starkt *beroende* sektor i den typ av samhällsstruktur vi har idag, inte bara ekonomiskt men även när det gäller att få bekräftelse från etablissemang och att passa in i estetiska konventioner. Jag har till exempel talat med personer som har suttit i Kulturrådets referensgrupp, som alltså föreslår vilka som ska få anslag, och de är ofta häpna över konstnärernas brist på integritet i relation till kulturpolitiska riktlinjer, marknadsekonomiska trender och tillfälliga modebegrepp. Det verkar som att de flesta vänder ut-och-in på sig själva för att få projekten att passa in i den offentligt formulerade mallen. Det viktigaste är helt enkelt att "få loss" pengarna för att senare kunna praktisera sin "frihet" på scen. Jag stödjer och förstår tanken bakom de kulturpolitiska målen, men jag efterlyser ett större mått av problematisering, artikulering, risktagande och integritet från konstnärernas sida.

Frihet är ett komplicerat begrepp, vissa skulle påstå att hela idén är en myt. Visst är det viktigt att alltid sträva efter största möjliga *självbestämmande*, men min poäng kvarstår: fritt tänkande individer och miljöer (vad nu det är), precis som engagerade, trötta eller rigida individer och miljöer, finns överallt, i alla fält. Och enligt mitt synsätt är "de fria" inte fler inom konstfältet än någon annanstans, snarare kanske tvärtom. Det är till exempel inte särskilt högt i tak inom svenskt kulturliv när man talar om jämställdhet eller kulturell pluralism, ifrågasätter användningen av kvalitets-, kulturarvs- och kanonbegrepp, använder sig av teoretiskt komplicerade resonemang eller för den delen har idéer som inte på ett enkelt sätt kan klassas som konventionell mainstream-vänster. Tilltron till "nivån över oss" och den snälla, starka staten är slående inom kultursektorn, och när Kulturutredningen presenterade sitt betänkande ryckte många konstaktörer högljutt ut i motstånd till i stort sett varenda förslag till förändring. Förr i tiden var ju allt (helt plötsligt) så himla bra! Aningen tillspetsat skulle man kunna säga att många konstnärer, i den inlärda tron om att de är samhällets "förtrupp", är systemets mest okritiska försvarare. Detta tror jag bland annat har att göra med att den dominanta konstnärliga och kulturpolitiska diskursen fortfarande vilar tryggt i en modernistisk förståelse av samhället och konstens funktion däri, som på många sätt inte längre står i samklang med hur samhället faktiskt ser ut idag. Bland en av de starkaste idéerna inom denna modernistiska tradition står vid sidan av avantgardet idén om konstens autonomi, t.ex. i formen av "konstnärlig frihet".

Ett tydligt exempel som varit på tapeten de senaste åren när det gäller strävandet efter "konstnärlig frihet" – ett exempel på konstnärers behov av att försöka vara subversiva gentemot "makten" och på fullkomligt missriktade sätt hävda sin "frihet" – handlar om jämställdhet. Frågan om jämställdhet i förhållande till konstnärlig gestaltning och "konstnärlig frihet" har blivit en stötesten i jämställdhetsdebatten inom konstvärlden. Vissa menar att krav på jämställdhet begränsar de konstnärliga uttrycksmöjligheterna och att det närmast är en slags censur att med riktlinjer om jämställdhet försöka påverka hur ett konstnärligt projekt bedrivs. Andra påpekar istället att talet om "konstnärlig frihet" i mångt och mycket handlar om en manlig mytbildning och ett manligt privilegium, och att man just genom jämställdhetsarbete kan vidga frihetsbegreppet till att omfatta grupper som i nuläget diskrimineras. Flera stora aktörer inom scenkonstområdet tycks se det som hedervärt att motarbeta jämställdhetskrav med motiveringen att en konstnär bör göra uppror mot allt sådant som påbjuds "upifrån". Därför kan det vara värt att påminna sig om att kampen för jämställdhet under större delen av dess historia faktiskt drivits underifrån av aktivister med minimalt politiskt inflytande – att det nu sent om sider nått en

offentligt sanktionerad nivå innebär inte att det per automatik är subversivt att vilja göra tvärtom. Däremot verkar det, som journalisten och genusvetaren Vanja Hermele effektivt påvisat, inte vara särskilt problematiskt för t.ex. institutionschefer att enligt statliga riktlinjer "förvalta" ett (manligt, västerländskt medel- och överklasskodat) "kulturarv", samt att genom aktiva icke-val osynliggöra resten.

Det finns många anledningar för konstaktörerna att själva problematisera användningen av konstnärliga frihetsbegrepp på flera nivåer. Inte minst tror jag att vi måste sluta se konstens estetiska aspekter som tydligt avskilda från dess politiska verkningar.

Autonomi och marginalisering

Enligt litteraturvetaren Andrew Hewitt, i boken *Social Choreography*, beviljades konsten under 1700-talet en viss autonomi, i utbyte mot ett begränsat inflytande i direkt mening:

As the bourgeoisie sought ideological and political liberty from the tutelage of absolutist states in the eighteenth century, art was guaranteed a degree of freedom at the cost of its disempowerment as a social force. Within limits one could reason freely in art because it was agreed that art was without direct social consequence. Obviously, the emerging class utilized this freedom to rehearse ideas that would only subsequently be set free into a truly political bourgeois public realm.⁹

Det är naturligtvis diskuterbart vad vi menar med "politiskt inflytande" när det gäller konst, beroende på vilket sätt vi vill tillämpa begreppet "politisk". Men Hewitts resonemang kring konstens autonomi – frihet på bekostnad av inflytande och konsten som plats för att "repetera" idéer – är produktivt som tankemodell när vi försöker förstå de förändringar som nu sker. Från perioden som Hewitt beskriver, via tids-skuttet till 1974 då Sverige fick sin första samlade kulturpolitik, till 2010 års kulturpolitiska retorik, har naturligtvis mycket hänt. Många ekonomer och kulturteoretiker talar idag om kulturens ekonomisering och ekonomins estetisering. David Karlsson, avhoppad sekreterare i 2009 års kulturutredning, beskriver i sin bok *En kulturutredning - pengar, konst och politik* hur den tidigare marginaliserade kulturpolitiken i denna utveckling gradvis närmar sig politikens centrum (ekonomin), inte minst sedan "upptäckten" att den fria, icke-instrumentaliserade konsten (ni vet den där som inte klarar sig på marknadens villkor) utgör en fundamental kärna i det växande ekonomiska system som kallas kulturekonomi, kulturella eller kreativa näringar, upplevseindustri eller kreativa industrier. Karlsson hävdar, vilket även Kulturutredningen gjorde i sitt betänkande, att konsten naturligtvis *både* har ett "egenvärde" och en fundamental ekonomisk betydelse. Utan att förirra mig i de aktuella kulturpolitiska diskussionerna kring aspektpolitik och regionalisering skulle jag vilja påstå att den tid som är just nu innebär en extremt spännande möjlighet för konstens aktörer att lämna sin försvarsställning och fatta rodret i dessa diskussioner, formulera problemställningar och möjliga lösningar. Alltför många tongivande kulturaktörer uttrycker i dagsläget "djup oro" över alla typer av förändringar, på ett sätt som mest framkallar sentimental passivitet och hopplöshet.

Ju förr desto bättre

Jag hör ibland nostalgiska berättelser om ett 70-tal då konsten fortfarande var fullkomligt fri och icke-instrumentaliserad, då konsten var för konstens egen skull men samtidigt gick utmärkt att inlemma i folkhemsbygget, tillgänglighetsidealet och som vapen mot kommersialismens fördumning av folket. Det var en tid då principen om armlängds avstånd fortfarande var på riktigt men då det samtidigt fanns direkta kommunikationskanaler in på Kulturdepartementet. På den här tiden ställdes inga politiska krav på omvärlds-analys, internationalisering, entreprenörskap, ökade egenintäkter, jämställdhet, mångfald eller tillgänglighet för personer med funktionsnedsättning men konsten som producerades var

⁹ *Social choreography*, A. Hewitt, Duke University Press, 2005, sid 16.

ändå på något magiskt sätt mer delaktig i samhällsdebatten. På den här tiden fanns det dessutom mer utrymme på konstens arena – det var ju inte lika många som höll på då.

Enligt detta synsätt råder idag trängsel, snål konkurrens och opportunist. Egoismen och osthyvels-principen regerar. Utbildade entusiaster kan gratis ladda ned "crackad" programvara och via MySpace bli uppskattade artister över en natt. En lång högskoleutbildning är inte på något sätt en garanti för sysselsättning och den konstnärliga kvaliteten kippar efter luft. Den samtida konsten har blivit fullkomligt instrumentaliserad och framstår som navelskådande, kommersialiserat postmodernistiskt dravel och har tappat både sitt egenvärde och sin samhällsrelevans. De samtida konstnärerna sysselsätter sig med frågor om ekonomi och organisation på sätt som bara kan betyda att konsten har blivit fullkomligt ekonomiserad, gått i den nyliberala fällan om "vidgad arbetsmarknad och breddad finansiering" och således förlorat "det stora slaget".

Det här låter ju onekligen som en beklaglig utveckling, men för mig som är född på 80-talet, en tvättäkta homo zap-piens, så är det lite svårt att på allvar relatera till den här paradisiska eran som gått förlorad. Det kan nog få mig att framstå som cyniskt oidealistisk och opportunistiskt pragmatisk i den ganska enkelspåriga "kulturdebatten". Men om vi kan ponera att autonomi- och frihetsbegreppens funktion genomgår en förändring - och samtidigt tro på konstens olika funktioner - vilka värden och strategier praktiserar vi då i samtiden? Är "gamla värden" som autonomi, kvalitet, ansvar och solidaritet helt döda? Har vi blivit *värde-lösa*?

"Post-autonom" praktik och ömsesidigt beroende

Jag har på senare tid lekt med det påhittade begreppet "post-autonom". Begreppet fanns visserligen en kort stund som artikel på Wikipedia, men togs nyligen bort på grund av brist på referenser och relevans. Men ändå. Vad skulle en "post-autonom" praktik kunna innebära?

I sin traditionella förståelse har autonomi för mig en konnotation till ett självvalt "utanför". Utanför systemet, samhället, institutionen, marknaden, kapitalismen, utanför rigida tankesystem. Idag, när dessa gränser är i princip omöjliga att urskilja, när det inte längre är ett dugg provocerande att staten och kapitalet sitter i samma båt, när nyckeln till kommersiell framgång ligger i att tänka "outside the box", måste vi rimligtvis omformulera våra strategier. En slutsats skulle kunna vara att vi bör överge tankemodeller som är baserade på ett innanför och ett utanför, ett antingen eller. Vi måste överge tankemodeller som påstår att självbestämmande och ömsesidigt beroende står i motsats till varandra. Här någonstans kanske en "post-autonom" praktik kan uppstå - i en situation där vi, övertygade om våra möjligheter att förändra, med integritet beger oss raka vägen *in i* politikens, organisationens, policyproduktionens, lobbyismens, ekonomins och administrationens centrum, ideologins vardagliga praktik "backstage". Med andra (gamla?) ord; en frihetssträvan efter handlingsutrymme "inuti systemet", i en kontinuerlig process där vi ständigt omvärderar vår samtida relevans som konstaktörer i ett föränderligt samhälle. I denna process bygger konstnären, tjänstepersonen, handläggaren, ministern, producenten, ekonomen, programmeraren, forskaren, studenten, den engagerade åskådaren, amatören, den semi-professionella och den professionella fler och nya typer av relationer till varandra; som kollegor, kamrater, mentorer och konsulter, ideologiska motståndare och kritiker. Här uppstår möjligheter till nya former för samverkan, kunskapsproduktion, påverkan och produktiv konflikt. Nya allianser, tillfälliga affinitetsgrupper och lösa nätverk formeras, som inte längre är primärt baserade på branschtilhörighet, konstform, akademisk status eller geografi, utan på möjliggörande värdegrunder och samverkansformernas aktivistiska potential. Jag är övertygad om att det är just här, sammanbundna genom mängder av relationer som inte tar hänsyn till maktstrukturer i termer av politisk nivå eller konstnärlig och akademisk prestige, som vi kan vara som mest fria att handla. Här har vi både råd med integritet, konflikter och "mobil lojalitet"¹⁰. Här kan vi äga våra egna frågor och agera

¹⁰ Med "mobil lojalitet" menar jag att det idag finns en tendens att identifiera och vara lojal mot sakfrågor, faktiska och föränderliga omständigheter, gemensamma värderingar och intressen snarare än med statiska åsiktspaket, ett politiskt parti, en nationalstat, etc.

för den förändring vi vill se genom nya allianser. Men för att nå hit måste vi ta risken att ompröva och omformulera de motsatsförhållanden som vi bygger upp vår världsbild kring.

Förvisso är jag fortfarande övertygad om att vi som människor behöver producera definitioner, skiljelinjer, kontraster och ett visst mått av motstånd för att i förlängningen producera engagemang och möjlighet till kartläggning och aktion. Jag menar alltså inte att allt kan vara vad som helst, i en enda stor sörja av *whatever*.¹¹

En annan tankemodell kring autonomi lyfts fram av Fredric Jameson i *The Cultural Logic of Late Capitalism*, nämligen att konstens "semi-autonoma" position inte har försvunnit, utan snarare "exploderat" i och med samhällets estetisering och de kulturella bildernas massifiering. Det autonoma rummet finns således potentiellt överallt, på sätt som vi ännu kanske inte har kapaciteten att artikulera:

What we must now ask ourselves is whether it is not precisely this semiautonomy of the cultural sphere which has been destroyed by the logic of late capitalism. Yet to argue that culture is today no longer endowed with the relative autonomy it once enjoyed as one level among others in earlier moments of capitalism (let alone in pre-capitalist societies) is not necessarily to imply its disappearance or extinction. Quite the contrary; we must go on to affirm that the dissolution of an autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become "cultural" in some original and yet untheorized sense.¹²

Jameson är också, med hänvisning till Marx, inne på idén om ett nödvändigt både-och-tänkande, något som går att koppla till frågan om konst och ekonomi:

In a well-known passage Marx powerfully urges us to do the impossible, namely, to think this development positively and negatively all at once; to achieve, in other words, a type of thinking that would be capable of grasping the demonstrably baleful features of capitalism along with its extraordinary and liberating dynamism simultaneously within a single thought, and without attenuating any of the force of either judgment. We are somehow to lift our minds to a point at which it is possible to understand that capitalism is at one and the same time the best thing that has ever happened to the human race, and the worst. The lapse from this austere dialectical imperative into the more comfortable stance of the taking of moral positions is inveterate and all too human: still, the urgency of the subject demands that we make at least some effort to think the cultural evolution of late capitalism dialectically, as catastrophe and progress all together.¹³

Just detta, att tillskansa oss kapaciteten att tänka utveckling, förändring och i detta fall samhällets ekonomisering som det bästa och det värsta *samtidigt*, är onekligen en spännande och inte helt enkel tankeövning.

Om relationerna mellan konst, organisering och politik

Enligt de resonemang som jag fört fram hittills, är det omöjligt att dra tydliga gränser mellan det konstnärliga uttrycket och sättet som verksamheten och produktionen organiseras. Jag vill alltså påstå att administration, ekonomi och organi-

¹¹ Som Chantal Mouffe effektivt argumenterar för i sin bok *Om det politiska*, måste samhället tillhandahålla mekanismer för legitimt politiskt motstånd med gemensamt överenskomna spelregler, formulerade utifrån kollektiva identiteter. Hon menar att politiken måste bygga på tanken om en politisk *motståndare*, för att inte hamna i en förment "neutral" och ofta moraliskt definierad kamp mot *fiender*. Hon menar att dagens konsensus- och dialogbetonade politik omöjliggör detta och därmed gradvis underminerar demokratin genom att underskatta behovet av kollektiva identiteter och lämna spelplanen öppen för populistiska krafter som utnyttjar politikens affektiva dimensioner och gör anspråk på att representera "folket", med fiender som t.ex. "etablisemanget", "invandrarna" osv. Utmaningen, menar jag, ligger således i att hitta sätt att fördjupa demokratin som både kan samspela med fundamentala förändringsprocesser och samtidigt insistera på att utgöra tydliga ideologiska alternativ.

¹² *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, F. Jameson, Duke University Press, 1991, sid 48. Ursprungligen publicerad i *New Left Review*, nr 146, 1984.

¹³ *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, F. Jameson, Duke University Press, 1991, sid 47. Ursprungligen publicerad i *New Left Review*, nr 146, 1984.

sationsstruktur är fundamentalt för de rörelser som genereras, på till exempel ett ideologiskt plan, parallellt och i samklang med den konstnärliga processen och "själva verket". När börjar en koreografi och när slutar den?

Konstnärliga intentioner och framföranden motsäger inte sällan sin egen produktionsprocess och försvagar därmed sin politiska potential genom att fler aspekter av produktionskedjan inte medvetandegörs och tillgängliggörs. Ekonomisk och politisk positionering i den organisatoriska vardagen kan alltså sägas stå i direkt relation till konstens förmåga till samhällelig intervention. I den dominerande samtals- och arbetskulturen kring konst och kultur finns dock från många konstaktörers sida tendenser att i det rutinmässiga försvarandet av "konstens egenvärde" separera konsten från sitt sociala sammanhang.

De tydliga – och ofta förenklade – separationer mellan olika samhälls- och verksamhetsområden som vi ofta bygger vår världsbild kring är under omförhandling. En angränsande diskussion som sätter fingret på problemet, denna gång inom ramen för offentlig politik, förs fram i den statsvetenskapliga antologin *Politik som organisation - Förvaltningspolitikens grundproblem*:

I den moderna välfärdsstaten blir politik till stor del en fråga om organisation. Förvaltningens organisationsform spelar en betydelsefull roll. Det är en gammal myt att det finns en åtskillnad mellan politik och organisation. Tvärtom går gränserna mellan politiska och administrativa överväganden oftast inte att hålla isär.¹⁴

Så hur organiserar sig konstlivet idag? Hur handhas administration och ekonomi? Vilka långsiktiga ideologiska konsekvenser har våra organisatoriska praktiker? Används organisationen som den hävstång och mobiliserande kraft den kan vara, eller är den mest ett nödvändigt ont för konstnärer som helst vill tänka på annat än administration?

Jag tror att en viktigt startpunkt är att uppmuntra konstaktörer att i större utsträckning utnyttja organisationens *potential*. De flesta danskonstnärer startar sina organisationer för att kunna söka produktionsmedel och tar sig inte riktigt tiden att fundera över vilka organisatoriska och administrativa val som skulle vara mest ändamålsenliga för just deras specifika verksamhet. Valet av organisationsform är i många fall mer ett resultat av en allmän uppfattning eller organisationskultur, snarare än ett aktivt val. Styrelsens sammansättning är ofta mer ett resultat av gällande akasse-regler än en tydlig vision. Det mesta är mer eller mindre rörligt, få har koll på regelverk och bokföring. Organisationen blir i första hand en börda som släpas – hatade hatade administration.

Det behövs helt enkelt insatser för att uppmärksamma att organisationen tvärtom kan stärka individer genom samverkan, inte minst ekonomiskt, genom ökad kunskap, omfördelad tid och kooperativa lösningar. Vi behöver även uppmärksamma nya former av organisering, där samtidens ofta informella och rhizomatiska nätverksstrukturer utgör nya former för politisk, ekonomisk och kulturell samverkan, snarare än de traditionella strategierna med tydliga, starka organisationer, varumärkesfokusering och så vidare. På detta område behövs både teoretiska och politiska ansträngningar för att åstadkomma ändamålsenliga, möjliggörande och föränderliga strukturer och strategier.

För att lyfta fram ett spännande och, tror jag, ganska ovanligt exempel på medvetna organisatoriska förhållningssätt och "struktur-strategiskt" konstskapande, vill jag kort lyfta fram ett "konstnärskluster" vid namn Inpex (International Performance Exchange). Inpex har under åren 2006-2009 haft i uppdrag av Konstnärsnämnden att verka för dans- och performancefältets internationalisering:

Inpex växte fram ur ett behov att *tänka om* kring etablerade internationaliseringsstrategier och försäljningsmodeller (såsom mässor, showcases, nationella lobbyorganisationer och försäljningsagenturer) då dessa under 90-talet tenderat att ha mättat marknaden och därmed förlorat i bärkraft. Med detta i åtanke valdes en strategi för att bygga kontaktnät baserade på specifika gemensamma intressen och engagemang snarare än utifrån nationell eller professionell tillhörighet.

I och med att Konstnärsnämnden agerade huvudman föreföll det självklart att etablera en vag organisation som fungerade som språngbräda för *individer*. Med andra ord formar varje enskild deltagare organisationen snarare än organisationen

¹⁴ *Politik som organisation - Förvaltningspolitikens grundproblem*, Red. B. Rothstein (1991), SNS Förlag, 2008, bokens baksida.

deltagaren. Inpex inspirerades av samtida organisationsmodeller vilka framhåller individens rörlighet i en dynamisk organisation som reagerar på föränderliga strömningar och intressen.

Utöver en utpräglat internationell verksamhet har Inpex fungerat som ett forum för diskussion och strategiutveckling samt bidragit till kunskapsproduktion angående nya förhållningssätt till koreografi och dans. Inpex är visserligen inget slott men som "tält" har det gett konstnärer värdefullt stöd och fungerat som en utvecklande plats. Inpex förordnande och utövarbasis innebär att verksamheten inte behöver vara föreskrivande, vilket i sin tur betyder att varje enskild deltagare nyttjar organisationens aktiviteter utifrån sina specifika villkor.¹⁵

Naturligtvis är organisationen en politisk arena. Man skulle kunna säga att Inpex utgör ett ganska typiskt exempel på anarkisk nätverksstruktur¹⁶, där fria förhandlingar mellan individer utgör basen för samverkan. Det uttryck som mest fångar mitt intresse i ovanstående verksamhetsbeskrivning är framför allt ordvalet "vag". Poängen är här alltså det motsatta till vad de allra flesta organisationer uttrycker, det vill säga viljan att bygga en "stark och tydlig" organisationsidentitet och ett lättkommunicerat varumärke. Min tolkning är att det för Inpex alltså är ett mål att själva organisationen ska vara så pass luddig att det blir tydligt att det handlar om en heterogen samling individer i fri samverkan. Följaktligen uppstår helt nya möjligheter, utmaningar och problem, både internt och externt. Luddigheten gör att Inpex verksamhet är tämligen svår att förstå, men troligtvis är detta en av poängerna, en del av strategin till aktivistiskt manöverutrymme. Det är bara det att det som är otydligt ofta blandas ihop med något som inte är genomtänkt. Detta kan leda till både diskursiva, interna och strukturella komplikationer, vilket såklart också kan ses som en del av poängen, eftersom vi behöver komplikationer och konfrontationer för att artikulera oss. Rent organisatoriskt har relationen till Konstnärsnämnden inte heller varit helt enkel, inte minst eftersom Konstnärsnämnden inte får dela ut medel till organisationer, utan bara till individer. Så hur göra med ett "kluster av individer"? Även Kulturutredningen, i sitt avsnitt om civilsamhällets aktörer, konstaterar att de kulturpolitiska systemen inte är utvecklade nog att hantera de nya sätt som människor samverkar på. Byråkratins former försvårar således organisatorisk förnyelse och därmed i mångt och mycket konstnärlig pluralism.¹⁷

Kulturella möjlighetsstrukturer?

Organisationsforskaren Rosabeth Moss Kanter introducerade i slutet av 70-talet begreppet "möjlighetsstruktur". Kanter talar om möjlighetsstrukturer i relation till jämställdhet, där män i organisationer vet om att de har större möjligheter än kvinnor, och därmed beter sig som att de har större möjligheter¹⁸. Detta beteende leder till gott självförtroende, positivt och engagerat beteende, via gott bemötande och, javisst, större reella möjligheter. På motsvarande sätt fungerar negativa spiraler för den som är eller upplever sig som diskriminerad. Jag tror att tankemodeller om dessa typer av spiralmekanismer kan vara relevanta att applicera även utanför jämställdhetsområdet. Vad händer om vi diskuterar möjlighetsstrukturer inom kulturfältet?

Kanske är kopplingen lite krystad, men jag tror att många konstutövare upplever sig, ibland med rätta och ofta inte, som marginaliserade i samhället. Oavsett om den är reell eller inte, så bidrar känslan av att det är omöjligt att ta sig in i

¹⁵ Ur Inpex verksamhetsbeskrivning 2009

¹⁶ "I motsats till en förening är ett nätverk ingen sammanslutning, utan en arena för samverkan och förhandlingar. Det är en anarkisk organisationsform där man bara ingår frivilliga överenskommelser, inte fattar bindande beslut. Frihet är det grundläggande värdet: ingen är bunden att vara med på några gemensamma aktioner eller projekt mot sin vilja. Ett nätverk är ingen juridisk person, det kan inte underteckna några bindande kontrakt, det kan inte representera någon utom de nätverkande själva och inte göra några uttalanden å andras vägnar. Nätverket kan inte heller hållas ansvarigt för de samverkandes handlingar." Ur *Demokratiska utmaningar*, från DemokratiAkademin. Man bör dock påpeka att Inpex av kulturpolitisk "nödvändighet" är en juridisk person i formen ideell förening.

¹⁷ Här borde kulturpolitiken t.ex. kunna inspireras av andra sektors tillämpning av tillfälliga samverkanskonstellationer, såsom företagsformen "Enkla bolag", som ofta används vid offentliga upphandlingar. Det vore minst sagt spännande att fundera på liknande former för olika typer av tillfälliga juridiska konstruktioner på det kulturella organisationsområdet, där individer och små grupperingar kan ingå och där ansvarsfördelningen fortfarande är tydlig och demokratiskt legitim utan att riskera enskilda individers privatekonomi.

¹⁸ *Men and women of the corporation*, R. Moss Kanter (1977), BasicBooks, 1993, sid 158-161

de kulturpolitiska finansieringssystemen, likväl som den homogena och ofta exkluderande konstvärlden som sådan, till ett "möjlighetslöst" beteende hos många konstnärer som kanske är unga, sysslar med utomeuropeiska konstuttryck, saknar rätt kontakter, rätt utbildning eller bara är på tok för kunniga och välartikulerade för att bli förstådda i det svenska kulturlivets tämligen anti-intellektuella miljöer. Detta möjlighetslösa beteende är en mycket större fråga i samhällelig och demokratisk mening att sätta tänderna i, än till exempel frågan om huruvida en konstnär är en entreprenör eller inte. Så hur skapar vi positiva möjlighetsstrukturer?

Här vill jag knyta an till begreppen "kultur", "organisation" och "entreprenörskap". I min förståelse är en möjlighetsstruktur inte i första hand en struktur, utan en fråga om *kultur*. Det vi behöver göra är således att kontinuerligt odla och nära en kultur inom kulturfältet. Jag kan ibland uppleva att vi har ett väldigt kulturfattigt konstliv. Som tur är händer det mycket på den här fronten: allt fler pratar om vikten av empowerment, samtalskultur, kritisk solidaritet och politiskt engagemang. Nätverk som WISP och Plural, vars primära syfte är empowerment, coachning, möjliggörande och "ryggdunk" gör stora insatser. Samtalet "kring" konsten verkar vara på väg att äntligen bli en *central del av konsten* på ett seriöst sätt.

När det gäller dagens entreprenörskapsdiskurs skulle jag önska mig att man i vissa fall bytte ut ordet "företagande" mot "organisering". Naturligtvis är de flesta konstproducerande organisationer att betrakta som företag. Naturligtvis behöver många småskaliga konstaktörer bli väldigt mycket bättre på att sköta ekonomi och juridiska frågor på ett korrekt och effektivt sätt. Naturligtvis kan många konstnärer bli bättre på att, med integriteten i behåll, skapa en större efterfrågan och bredda sina finansieringsmöjligheter. Men jag vill påstå att kunskapen om just organisering är snäppet viktigare. Egentligen är det kanske bara ett annat ord för en liknande process, men det klingar väldigt annorlunda och är mer anspråksfullt. För mig är det långt mer inspirerande att ställa frågorna från en annan vinkel: Hur kan vi stärka den mångfald av småskaliga konstnärliga verksamheter på sätt som gör det möjligt för dessa organisationer att bygga upp och hantera större resurser och politiskt ansvar? Hur kan ekonomin struktureras så att även en liten dansgrupp kan hantera att vara en samarbetspart i ett stort EU-samarbete, utan att behöva "beskydd" eller lånad legitimitet från någon stor Riksdagsorganisation? Hur kan våra organisatoriska praktiker möjliggöra en mer omfattande och djupgående politisk delaktighet och främja en större kulturell pluralism?

Jag har hört exempel på mindre grupper som fått erbjudanden att ingå i stora samarbeten eller projekt med mycket större ekonomier än vad de handhar i normala fall, där man varit tvungen att tacka nej på grund av outvecklade administrativa och ekonomiska rutiner inom organisationen. Många tolkar detta som ekonomisk resursbrist, men jag tror att det ofta snarare handlar om organisatorisk resursbrist. Dessa organisatoriska brister kan naturligtvis hänvisas tillbaka till en generell resursbrist men kanske lika mycket till brist på kompetens och engagemang i administrativa frågor. Väldigt många grupper och konstnärer skulle kunna bli väldigt mycket bättre på att sköta sin ekonomi smart, t.ex. genom att outsource den, och därmed kanske "på köpet" åtnjuta ett lite större förtroende hos anslagsgivare och myndigheter. Jag kan verkligen förstå att man som anslagsgivare inte vill ge stora summor till någon som samlar sina kvitton i en skokartong och betalar sina "anställda" genom att byta in kvitton på kläder osv. Jag är övertygad om att de flesta gör sitt allra bästa vad gäller till exempel korrekt bokföring och lönehantering – och menar inte på något sätt att det skulle fuskas mer inom kultursektorn än någon annanstans – men jag tror inte att det är "se-mellan-fingrarna-frihet" vi ska slåss för kulturpolitiskt. Jag tror snarare tvärtom att vi ska ta det aktuella politiska läget i handen och formulera vilka typer av insatser som bäst kan stärka fältet och dess myller av aktörer på sätt som långsiktigt skapar möjligheter och, inte minst, en kulturell möjlighetsstruktur.

Försök till att tänka/göra om och tänka/göra vidare

Den senaste tiden har jag kommit i kontakt med två olika tankespår som jag tycker utgör de mest tilltalande, ambitiösa och radikala förslagen till strukturell förändring i samklang med samtiden; organisationsneutralitet och crowd funding.

Det första kommer från David Karlsson i den ovan nämnda boken *En kulturutredning: pengar, konst och politik*. Karlsson föreslår att hela, eller större delar av det kulturpolitiska området, bör vara strukturerat så som litteraturens titelstöd:

Det finns en aspekt av titelstödet som ofta förbises. Sverige har idag en vital bokmarknad med många små och unga förlag. Dessa spelar en allt viktigare roll för utgivningen av kvalitetslitteratur. Två faktorer har varit avgörande för dessa förlags framväxt. Den ena är den digitala tekniken som från och med 1980-talets *Desk Top Publishing*-revolution drastiskt sänkte kostnaderna för bokproduktion. Den andra faktorn är titelstödet. Titelstödet har nämligen gjort det möjligt för små aktörer att på jämlika villkor konkurrera med större aktörer om kulturpolitiska medel. Det finns inom kulturpolitiken få motsvarande exempel. Tänk om Teater Bhopa tillåts konkurrera med Dramaten om medel enbart utifrån kvalitetskriterier. Om ingen hänsyn tagits till de båda organisationernas ålder, anseende, lokalrenoveringsbehov, fasta kostnader och pensionsåtaganden, utan enbart till vad som utpelar sig på scenen. Skulle skillnaden i tilldelning vara lika stort då? Titelstödet fungerar på just ett sådant sätt. Resultatet har blivit att nya aktörer haft rimliga förutsättningar att komma fram och etablera sig. Vinnare är vi alla som fått en dynamisk förlagsvärld och tillgång till litteratur av hög kvalitet.

Ett problem med många av dagens kulturpolitiska ordningar är att de tenderar att konservera befintliga strukturer. Förnyelsen är liten. Litteraturpolitikens titelstöd är ett exempel på en stödform som stimulerar förändring och utveckling. Det är ett exempel på vad Nicholas Garnham och andra i *Greater London Council* i början av 1980-talet beskrev som en kulturpolitik som verkar genom och inte mot marknaden.

Detta leder Karlsson fram till den både radikala och eleganta formuleringen:

Det spelar ur statens och medborgarnas perspektiv ingen roll om Bonniers eller Anthropos ger ut lyriksamlingen. En kulturpolitisk princip om organisationsneutralitet bör tillämpas.¹⁹

Förslaget om organisationsneutralitet skulle om det realiserades nödvändigtvis orsaka turbulens till en början. Troligtvis är principen inte lika väl tillämpbar inom alla konstområden och dess lika organisationskulturer, men i mina öron är detta till synes enkla förslag kanske den mest spännande, inspirerande och välformulerade kulturpolitiska idé jag har hört under de senaste årens debatt.

Tre andra aktuella exempel som är värda uppmärksamhet på området om finansiering och organisering av denna är initiativen *Flattr*, *Crowd culture* och *Fundme*. Alla tre är just nu under utveckling och alla är privata initiativ som på olika sätt har tagit sig an uppgiften att hitta former för deltagarstyrd mikrofinansiering.

Flattr är en ordlek med de engelska orden "flatter" och "flat rate". Varje användare betalar en fast avgift till Flattr varje månad. Kulturproducenter med material som finns tillgängligt på nätet kan lägga in en "Flattr-knapp" på sin sida. Medlemsavgifterna fördelas sedan direkt till producenterna i förhållande till hur många som har klickat på din knapp.

Crowd culture och *Fundme* bygger å andra sidan på idén om *crowd funding* eller *micropatronage* såsom det används inom till exempel medborgarjournalistik. I det fallet handlar det om att en journalist kan säga att hon vill göra ett visst reportage, och att det kostar X antal kronor att göra. Läsarna kan sedan "chippa in" pengar i reportaget, och när summan är uppnådd anses reportaget vara beställt av läsarna, och de har solidariskt delat på ansvaret att betala journalistens arvode. Ju fler som stödjer ett visst reportage, desto mindre summa per person. *Crowd culture* bygger på samma logik, men handlar om finansiering av kulturprojekt. Tanken är att medlemmar, som kan vara både individer i form av producenter och åskådare, organisationer, institutioner och företag både kan lägga upp och stötta olika projekt. Om dansgrupp X behöver 50 000 kr för att utveckla ett nytt koncept, så kommer pengarna att "trilla ut" när tillräckligt mycket pengar "runnit in" i projektet. Tanken liknar Flattr, men bygger på förhandsfinansiering samt att medlems-avgifterna är uppdelade i tid istället för antal klick. En medlemsavgift per månad blir någon tiondels öre per minut. Som användare styr du ditt flöde genom att prioritera de projekt som du just nu vill se realiserade. Tanken är att *Crowd culture* så småningom ska kopplas till Stockholm Stads kulturförvaltning, och där ut-göra en kompletterande stödform.

¹⁹ *En kulturutredning: pengar, konst och politik*, D. Karlsson, Glänta, 2010, sid 134-135.

På vissa sätt kan man ju påstå att det inte finns något nytt i någon av dessa finansieringsmodeller. Är egentligen inte både Flattr, Fundme och Crowd culture simuleringar av den kommersiella marknaden? Ju fler som gillar, desto mer pengar? Kanske, men i sina nya sammanhang tror jag att dessa initiativ faktiskt betyder någonting radikalt annorlunda.

Kombinationen av marknadstänk, DIYT, decentraliserad och individualiserad användarstyrning och solidaritet – ett slags socialt engagemang som verkar *genom* kapitalismen istället för emot den – i ytterligare kombination med tekniken som möjliggör detta, är minst sagt spännande och kommer utan tvekan att spela en stor roll i hur det kulturpolitiska fältet utvecklas den närmaste tiden. Dessa initiativ, precis som David Karlssons förslag om organisationsneutralitet, kommer förhoppningsvis även ha mycket hälsosamma effekter på diskussionerna kring konstnärlig kvalitet och den allvarliga brist på en *mångfald av kvaliteter* som råder inom svenskt kulturliv idag.

Avslutning

Troligtvis har vi i alla tider ansett oss befinna oss mitt i den radikalaste av förändringsprocesser. Utan att göra anspråk på att samtidens omvälvningar, upplösanden, rörelser och förskjutningar skulle vara historiskt kvantitativt och kvalitativt "störst", så är de i alla fall stora, specifika och nödvändiga att ta i beaktande. Många av dem beror som sagt på informations- och kommunikationsteknologiernas inverkan i våra liv och beteenden, andra beror på diskursiv utveckling som i allt större utsträckning underkänner traditionella dikotomier och kategorier till förmån för mer komplexa, dialogiska, föränderliga, interagerande, "både-och"-tankemodeller.

Mitt i denna process befinner sig konsten och därmed kulturpolitiken och konstens organisering. Det är min absoluta uppfattning att akörerna på konstens arena i denna omtumlande och otroligt spännande omförhandlingsprocess måste delta aktivt i samhällsutvecklingen generellt och kulturpolitiken specifikt. Detta kan låta självklart, men i mina ögon har just dessa aktörer skolats in i ett sätt att främst *re*-agera på förändringar, inte att *pro*-agera. Om det nu är så att kulturen som fält både flyttar närmare politikens centrum vore det himla kul om konstens aktörer följde med, tog sig själva på allvar och tog på sig ansvaret att själva vara med för att formulera problem och lösningar. Jag vågar även påstå att detta arbete måste utföras med en mycket högre ambitionsnivå och insats än vad de flesta idag är beredda att satsa; det framtida politiska arbetet handlar inte främst om att försvara strukturer, arbetstillfällen och ekonomier som ackumulerats över tid, utan om att hitta fördjupat demokratiska, öppna och solidariska mekanismer för distribution, produktion och organisering. I det stora perspektivet handlar det alltså inte ens om konst eller kultur, utan om att leta efter sätt som kan skapa ett rättvist och demokratiskt globalt samhälle. Det handlar om nödvändigheten i att kunna avsäga sig och omfördela privilegier, om att tillgängliggöra möjligheter och inflytande – och i grunden omformulera människans behov och begär. För att åstadkomma detta är det nödvändigt att vi kritiskt granskar oss själva, vår självbild och vår världsbild, vår omgivning och inte minst samhällets rörelser, det vill säga frågor som är "större" än vårt eget verksamhetsfält och våra konstnärliga behov.

Konsten har kanske inte längre mandat, eller ens anledning att agera avantgarde eller låtsas vara autonom i sin traditionella bemärkelse, men vi som agerar inom och i närheten av konstfältet bör aldrig släppa ambitionen att vara ett fält där vi testar det ännu ej tänkta, där vi ställer på tok för svåra och ambitiösa frågor, där vi insisterar på att inte förstå – där vi funderar, experimenterar, artikulerar, föreslår, förkastar, agerar, släpper in och delar med oss i en och samma praktik. Jag tror inte att vi behöver – vilket just nu görs mycket inom till exempel det företagsekonomiska fältet – söka efter formuleringar om på vilka sätt "konstens väsen" skiljer sig från andra samhälls/kunskaps/politik/verksamhetsområden, eftersom dessa försök oftast resulterar i ett befastande av gamla, romantiserande, kategoriserande, generaliserande, förminskande och exkluderande föreställningar; fastlåsande bilder som tvärt emot ambitionen försvårar möjligheterna till

öppna förhållningssätt och praktiker. Befästheten av kopplingen mellan konst och kreativitet är bara ett sådant exempel²⁰.

Konsten är, precis som alla andra praktiker och paradig, unik och samtidigt fullkomligt omöjlig att enhetliggöra. Gemensamt med andra praktiker och paradig är dessutom faktumet att vi har mer gemensamt än vad som skiljer oss åt, precis på samma sätt som att olikheterna *inom* ett kön är större än *mellan* könen som biologiska kategorier. Skillnaden mellan dans och teater kan så att säga vara större än skillnaderna mellan dans och, säg, jordbruk. För att inte tala om de kulturella, ideologiska, estetiska och ekonomiska skillnaderna mellan dans och dans.

Under denna process av omförhandling vore det olyckligt om vi inom konstfältet på nytt hävdar exkluderande och självmarginiserande former av pseudo-autonomi, går i försvarsläge om våra resurser med argument som förlorat i relevans och legitimitet. Det vore synd om vi stänger ute eller förnekar kritiska röster som gör livet komplicerat för oss.

Anders Jacobson är verksamhetsledare för Hybris Konstproduktion som arbetar med organisering inom konst- och kultursektorn. Han är medlem i Livekonstkollektivet MELO, styrelseledamot i D.A.N.S. - Dance Action Node Sweden och gör musik under namnen eatmyfriends och LÅGA. Han är utbildad på bl.a. Kungliga Svenska Balettskolan i Stockholm och har frilansat som dansare, musiker och projektledare sedan 1998.

Texten är licensierad under Creative Commons Licens Erkännande-Dela Lika 2.5 Sverige, vilket innebär att du fritt får kopiera, sprida och bearbeta materialet, att du berättar varifrån du hämtat det, samt att du delar med dig av det nya materialet på samma villkor.



TACK

Arbetet med denna text påbörjades med anledning av 10-årsjubileet av programmet för Konst, kultur och ekonomi på Södertörns högskola, med stöd och uppmuntran av utbildningens initiativtagare, Ann-Sofie Köping. Tiden har bekostats av Hybris Konstproduktions projekt *Prototyp*, som finansierats av Stiftelsen framtidens kultur och Fonden Innovativ Kultur.

Texten är nedtecknad av mig men tankarna är kollektivt skrivna och artikulerade genom diskussioner mellan en stor mängd människor, texter och miljöer. Jag vill tacka några av dem som på olika sätt varit närvarande i denna process:

Johan Thelander, Ingrid Cogne, Cecilia Olsson, Mattias Strand, Louise Höjer, Märten Spångberg, Maline Casta, Sara Soumah, Olle Svensson, Christina Degerström, Max Valentin, Lena Jacobson, Tor Lindstrand, Moa Hanssen, Anna Koch, Jessykah Watson Galbraith, Malin Elgan, Josefine Wikström, Marcus Doverud, Emma Kim-Hagdahl, Tove Sahlin, Vanja Hermele, Emelie Jonsson, Elizaveta Penkova, Efva Lilja, Linnea Lindqvist, Love Källman, Alice Chauchat, Virginie Bobin, Elisabet Widlund och Ann-Sofie Köping.

²⁰ En annan idé som lyfts fram i den senaste tidens debatter är idén om *konsten som gåva*. Jag menar att även detta är ett exempel som syftar till att identifiera en typ av konstens essens som inte fyller någon större funktion idag. Konsten består av en gränslös mångfald av paradig och praktiker som fyller helt olika typer av funktioner. De flesta av dessa fungerar mer eller mindre som kommodifierade produkter på en eller annan marknad och kulturpolitiken är i praktiken – på gott och ont – principiellt en arbetsmarknadspolitik. Andra konstnärliga praktiker fungerar som olika diskursiva processer, s.k. *immateriell performance* och *göranden* som i det omedelbara nuet inte har någon annan mottagare än den önskade framtiden. Gåvotanken är även den baserad på romantiska föreställningar om den unika (konst)skaparen, upphovs- och äganderätten och idén att kulturen på något mystiskt sätt befinner sig utanför det kapitalistiska systemet.