

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MP 303P

Navn på kandidat: Molly Uddenberg

Identitet och Uppofring

Om kulturarbetarnas situation i prekariatsystemet

Dato: 15-11-2016

Totalt antall sider: 97 sider

Identitet och Uppoffring

Om kulturarbetarnas situation i prekariatsystemet

Eksamenskode: MP 303P
Master i Praktisk kunnskap
Molly Uddenberg
Sidor: 92
15-11-2016,

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning.....	3
Tack.....	4
Oppsummering.....	5
Abstract.....	6
Förord.....	7
1.0 Metod - Att skriva om sig själv.....	8
1.1 En vid definition av konst.....	11
1.2 Inför dialogmötet.....	12
1.3 Själva dialogmötet.....	16
1.4 Samtal i klassrum.....	20
1.5 Val av litteratur.....	21
1.6 Hantering av citat.....	22
2.0 Nuläget - en beskrivning av kulturarbetarnas situation.....	23
2.1 Rädslan urholkar själen.....	23
2.2 The Creative class.....	24
2.3 Roy Andersson	27
2.4 NASA och Laurie Anderson.....	30
2.5 Berättelsens vägar.....	34
2.6 Självkänslans berg- och dalbana.....	38
2.7 Rädslan för att glömma.....	39
3.0 Rädslan att falla ur systemet.....	41
3.1 Kulturarbetsförmedlingen.....	41
3.2 Betala för att arbeta.....	41
3.3 På arbetsförmedlingen.....	43
3.4 Fas 3.....	45
3.5 Mellanakt.....	46
4.0 Prekariatet - den frivilliga underklassen.....	48
4.1 Prekariatet och kärlekens villkor.....	51
4.2 Att vara behövd.....	54
4.3 Prekariat eller fast arbete.....	59
5.0 Yrkeskunskap.....	62
5.1 Mimesis.....	62
5.2 Amatör kontra professionell.....	64
5.3 Vad är Kunskap.....	71
5.4 Techne.....	72
5.5 Episteme.....	77
5.6 Fronesis.....	79
5.7 Sophia.....	82
5.8 Nous.....	88
6.0 Sammanfattning.....	91
7.0 Litteraturförteckning.....	95

Tack!

Stort tack till min handledare Ingela Josefson, som har varit som en väckarklocka för att få igång mig i detta arbete, och som också klokt guidat och uppmuntrat mig längsmed vägen. Utan din entusiasm hade den här essän aldrig blivit till! Jag vill också passa på att tacka mina medverkande i dialogmötena, som varit så öppna och modiga med sina erfarenheter, och trots mina flummiga och sökande frågor ändå svarat så tydligt att det hjälpt mig att formulera mig bättre. Ett stort tack går också till Niklas Rådström och masterklassen på STDH för en kurs som har öppnat en vidare förståelse kring berättelser och lett till många stimulerande samtal mellan kompetenta konstnärer. Och till slut vill jag även tacka min man Erik, som varit korrekturläsare och stöd för texten.

Oppsummering

Med dette essayet jeg har vært på leting etter svar på hvorfor folk arbeider med kunst. Hva slags lidenskap driver kunstnere til å fortsette sitt arbeid, selv om de ikke har noen suksesser? Selv vellykkede artister er redde for å miste sine posisjoner. En av de mest kjente artistene i Sverige, Karin "mamma" Andersson, sammenligner sine suksesser med et solur: Hvis du er heldig, solen vil skinne på deg i noen få minutter, og deretter, igjen, vil du være i skyggen. Noen ganger kommer solen tilbake, men bare hvis du er virkelig heldig, og bare for en kort tid.

Så, når du er i skyggen, hvordan overlever og utvikles du som kunstner uten å drukne? Fordi for en kunstner, står det kunstneriske arbeidet sentralt.

Som kunstner setter du deg selv utenfor ethvert trykkesystem og likevel fortsetter du å drømme om å få gjøre det du elsker mest av alt. Selv når selvforakt banker på døren din og følelsen av å mislykkes er din trofaste følgesvenn, gjør du alt dette selv om du ikke klarer å støtte deg selv i yrket ditt.

Jeg har samlet en gruppe kunstnere for å diskutere kunstnerens faktorer gjennom for eksempel deltidsarbeid, selvfølelse, verdi, utdanning, kjærlighetsforhold, og forskjellene mellom profesjonelle og amatører.

Jeg har også undersøkt det prekariate systemet for å forstå på hvilken måte dette systemet påvirker kunstnere. Jeg har lagt merke til at kunstnere ofte gjerne blir en del av prekariatet. Men dette er også en felle, fordi når du blir syk eller du mister jobben din, da har du ikke noen sikkerhet. Risikoen er at du ender opp på gata, fordi du ikke har råd til å betale for hus og hjem.

Jeg har også undersøkt min egen situasjon som kunstner og lyttet til en klasseromdiskusjon blant profesjonelle kunstnere i Master Course på en kunsthøgskole. Jeg har lagt merke til at selv min professor og mine felles masterstudenter også tenker mye på hvordan de skal overleve som kunstnere.

Jeg har også lagt merke til at nesten alle mine venner fra skolen, i min dialoggruppe og min professor, har stilt seg selv det samme spørsmålet: Hva er min kunnskap som kunstner? Jeg har prøvd å undersøke kunstnerens kunnskap, med hjelp av Aristoteles begreper: Techne, Episteme, Fronesis, Sophia og Nous. Og hvordan denne kunnskapen påvirker en kunstner i sitt arbeid. Og til slutt: Hvordan egenverdi kan ha en effekt på lønnen din, hvis du tror at du er verdt det.

Abstract

With this essay I have been searching for an answer, to why people is working with arts. What sort of passion is driving artists to continue their work, even if they don't have any successes? Even successful artist are afraid of losing their position. One of the most well known artist in Sweden, Karin "mamma" Andersson, compares her successes with a sundial: that if you are lucky the sun will shine on you for a few of minutes, and then, again, you will be in shadows. Sometimes the sun will return, but only if you really are lucky, and only for a short time again.

So, when you are in the shadow, how do you survive as an artist and develop your profession with out drowning? Because for an artist, the artistic work is central.

As an artist, you put yourself outside every social security system, and still, you continue to dream about getting to do what you love most of all, even when self-contempt knocks at your door and the feeling of failure is your constant companion, all this because you did not manage to support your self in your profession.

I have been gathering a group of artist to discuss the artist's condictions, for example part time work, self-esteem, value, education, love relationships, and the differences between professional and amateur.

I have also examined the precariat system to understand in what way this system affects the artists. I have noticed that artists often willingly becomes a part of the precariat. But this is also a trap, because once you get sick or you loose your work you don't have any security. The risk is that you end up on the streets, because you can't afford to pay for your living.

I have also examined my own situation as an artist and listened to a classroom discussion among professional artists during a Master Course at an art school. I have noticed that even my professor and my fellow Master students also are thinking a lot about how to survive as an artist.

I have also remarked that nearly everyone among my school friends, in my dialogue group, and my professor, have asked themselves the same question: What is my knowledge as an artist? So I have tried to examine the artists knowledge, with the help of Aristoteles concepts Techne, Episteme, Fronesis, Sophia and Nous. And how this knowledge effects an artist in his or her work. And finally: how self-value can have an effect on your salary, if you believe that you are worth it.

Förord

Det är inte lätt att skriva om något som man är mitt inne i. Faktum är att som författare ska man undvika det, för att inte bli självömkande och distanslös. Det finns inget värre än när en författare tappar sin egen distans till sig själv, och går över till att bli för privat. Att någon blir privat kan låta intressant, nästan som att vi som läsare får kika in genom ett nyckelhål utan att personen i fråga vet om det. Men problemet med nyckelhålstittande är att sammanhanget inte alltid blir tydligt, det blir som att fraserna och meningarna hoppar runt utan att voyeuren egentligen riktigt förstår vad som sägs. I värsta fall kan det få betraktaren att känna sig smutsig och fördummad. Och själva magin kring att vara den osynliga betraktaren spolas iväg i ett avlopp.

När min handledare Ingela Josefson uppmuntrade mig att skriva om mitt och andra kulturarbetares förhållande till arbetslöshet kände jag en intensiv motvilja. Jag vill skriva om vad berättelser är, och om hur våra minnen påverkar våra historier. Jag vill absolut inte skriva om min arbetslöshet, och inte heller skriva om dålig ekonomi i samband med arbetslöshet. Det är alltså med mycket motvilja som jag nu tar mig an en essä om hur man som kulturarbetare, med värdighet, ska överleva yttre motgångar som arbetslöshet, dålig ekonomi och dåligt självförtroende. Men det är också med rädsla som jag skriver denna text. För i skrivande stund jobbar jag som timarbetare, och är beroende av att min arbetsgivare behöver mig just nu för att jag ska få min försörjning. Och precis nyligen fick jag avslag på en pjäsidé för Sveriges Radio Drama. Med vetskapen om detta ska jag försöka att avhålla mig från att bli för privat, och kämpa för att istället bli mer personlig.

Metod

Att skriva om sig själv

I den här essän använder jag mig av mina egna mig av mina egna erfarenheter för att fördjupa resonemanget. I mitt förhållningssätt till dem kommer jag att utgå från Maurice Merleau-Ponty, som också betonar de egna erfarenheternas betydelse för forskning. Och som också Merleau-Ponty skriver, både i förordet till *Kroppens Fenomenologi* och i förordet till *Phenomenology of Perception*: utan min erfarenhet i det här ämnet skulle hela den här essän vara meningslös. Det är genom min egen, och mina informanternas, erfarenheter som denna text blir möjlig.¹ Det är min blick som det som existerar syns igenom, men det innebär inte att någon annan, eller den som läser, ser precis det jag ser. En del av de erfarenheter jag reflekterar kring skedde för många år sedan. Erfarenheter av hur jag uppfattade saker och såg på till exempel arbetsförmedlingen i en förfluten tid. Det innebär att jag, som Merleau-Ponty skriver, då var en annan än jag är nu. Ja, rummen kanske inte längre finns, och personerna i rummet har kanske inte ens ett minne av att jag var där. Framför allt är jag kanske inte ens samma person som jag har försökt berätta om, då när jag återigen vandrar i minnen.

Risken är att det som inte längre existerar, och som jag tror kanske aldrig har existerat, ändå har existerat. Fast min intention är att skriva min upplevelse så sant som möjligt så kan jag ha missuppfattat mina möten, och i och med att mina egna erfarenheter inte finns någon annanstans än i mitt huvud så finns det heller inte något bevis på att det jag skriver om verkligen har hänt. Jag kommer därför att, som Merleau-Ponty skriver i *Kroppens fenomenologi*, försöka att behandla mitt minne som ett "föremål".² För det är på det sättet som minnet kan bli tydligt samtidigt som jag kan tillåta mig se "horisonten", eller helheten i minnet, inte bara i de små delarna, som till exempel en muggs öra. Jag kan tillåta mig att zooma ut från det lilla till det stora, för att kunna se helheten. För minnet måste vara en dialog som aldrig stannar vid en hållplats, utan fortsätter att undersöka vidare och bortom sin egen föreställningsvärld. Genom att om och om igen undersöka mitt minne så blir de olika nyanserna av minnet en palimpsest, som går igenom lager på lager, och även ligger var del för sig, för att mina tankar ska kunna utvecklas och min beskrivning gå vidare.

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*, London och New-York. 1962, s. Vii-XXiV

² Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens Fenomenologi*. Göteborg. 1977, s. 9-19

I texten *Yrkeskunnande, berättelsen och språket* försöker Maria Hammarén gestalta yrkeskunnande genom ordet ”berättelse”, som hon ger en innebörd som hänvisar till minne, fantasi och tänkande. Metaforen Hammarén använder för att förklara de olika nivåerna är palimpsest.³ Jag tycker om tanken att palimpsest skulle kunna ses som en bok, där sida för sida skalar bort och fördjupar minnet. Minnet är ofta associativt, och inte alltid särskilt katalogiserat, menar Maria Hammarén:

Tvärtom är vi normalt utlämnade åt vårt minne – slumpartat påminner det oss om ett tidigare och det är bara en del av minnet som anpassar sig till biblioteksmetaforen: ett uppslagsverk redo att ge oss information.⁴

Det är i mina associationer som jag kan söka efter det ursprungliga, men ändå: när jag tror att jag just nått sanningen, märker jag plötsligt att jag har missat en bit som jag har förträngt. Den kan jag endast finna genom att försöka iaktta och vara misstänksam mot mig själv när jag försöker fly, eller försöker kokettera för att vinna billiga poäng. Jag måste lita på att min berättelse inte är ett påhitt, utan har ett vetenskapligt intresse, just för att ljuset från rummet belystes på ett annat sätt än ljuset från läsarens sida.⁵

Merleau-Ponty kan inte nog poängtera vikten av den egna berättelsen inom forskning. Kanske menar han att all vetenskap har ett ursprung i det egna berättandet. Man måste hitta en punkt att utgå ifrån, och en egen blick. Utan en egen blick finns det ingen forskning, och därmed finns det ingenting att förhålla sig till. Så när jag utgår från berättelse, så gör jag det inte bara som en berättarglad person, utan för att fördjupa. Och förhoppningsvis få läsaren att också genom sin blick närma sig en gemensam essä, även om den aldrig kan bli exakt.

Min andra källa i denna essä är att jag har använt mig av informanter, eller ”deltagare”, som Katrine Fangen hellre kallar dem för att det inte ska bli så distanserat.⁶ För att ta del av deras reflektioner och erfarenheter har jag genomfört ett dialogmötes-seminarium, byggt på

³ Palimpsest är ursprungligen en handskrift, vanligtvis på pergament, vars text skrapats och tvättats bort och ersatts med en ny, men där spåren av den gamla skriften syns igenom på den återanvända rullen. Från grekiskans två ord för ”äter” och ”skrapad”. Ordet har senare fått en metaforisk betydelse för återskapande av minnen.

⁴ Hammarén, Maria. *Yrkeskunnande, berättelsen och språket*. Red. Peter Tillberg. Dialoger. Stockholm. 2002, s. 337.

⁵ Merleau-Ponty, Maurice.

⁶ Fangen, Katrine. *Deltagande observation*. Malmö. 2014, s. 7.

professor Bo Göranzons metod. Bo Göranzon är en av pionjärerna i Sverige inom forskning på yrkeskunnande och teknologi. Han utvecklade arbetslivsforskningen i Sverige på 70-talet och jobbade då just med frågor kring tyst kunskap inom arbetslivet. 1975 samlade Bo Göranzon ihop en mängd människor från olika yrkesgrupper, såväl teaterfolk som teoretiker och filosofer, till ett symposium med utgångspunkt i Alf Sjöbergs uppsättning av Brechts pjäs *Galileo Galileo* på Dramaten. Frågor som bland annat ställdes i symposiet var hur yrkesetiken får plats i arbetslivsforskningen, och vad som händer med yrkeskunnigheten när datorerna ersätter arbetare. Detta blev startskottet för dialogen som en metod för att förena konst och vetenskap.⁷

Bo Göranzon och forskaren Maria Hammarén fortsatte att utveckla metoden och formulera tankar kring hur ett dialogseminarium bäst ska genomföras:

Dialogseminariemetoden kan ses som ett sätt att iscensätta dialog genom en systematiserad och disciplinerad procedur.⁸

I metoden ingår bland annat att seminarieledaren ska vara familjär med dialoglitteraturen, och att det i varje seminarium förs ett protokoll över samtalet som reflekteras vidare efter mötena. Detta för att hålla gruppens gemensamma tankar levande, och för att gruppdeltagarna ska kunna uppfatta samtalets utveckling. Protokollskrivaren har alltså en roll att lyssna, att formulera sin egen mening, och också att fånga andemeningen i det som sägs. På det sättet skapas en reflekterande ”praxis” där man försöker formulera ett dilemma och skapa ett gemensamt språk i gruppen. Dialogmetoden ger deltagarna en möjlighet att reflektera och utveckla sin kunskap inom sin egen yrkesutövning med hjälp av intryck från andras yrken och spegling genom den konstnärliga traditionen.⁹ Totalt deltog fyra informanter i samtalen, som jag här kallar Andrea, Niki, Olof och Samira.

Jag har inte haft en protokollförare under mina dialogseminarier, utan valt att spela in samtalet och sedan transkribera det. Deltagarna fick inför det första seminariet läsa en 10-sidig text, där bland annat en diskussion om hur man försörjer sig som konstnär bland magisterstudenter på Stockholms dramatiska högskola fanns med. Tre av dialogdeltagarna medverkade också i den diskussionen, och kunde därmed korrigera de små detaljer som de tyckte jag hade missat. Andrea, till exempel ville betona att hennes arbete på en bank bestod i

⁷ Göranzon, Bo. *Spelregler – Om gränsöverskridande*. Dialoger, 2001

⁸ Ratkic', Adrian, *Avvikelsens konst – metod och analogiskt tänkande*. Dialoger, 2004

⁹ Göranzon, Bo. Hammarén, *Dialogseminariemetodik – Bakgrund och Manual*, <http://www.dialoger.se/> kontrollerad kl.16.00. 2013-08-08

att vara copywriter. Det tillhör också metoden för dialogsamtal att tillåta deltagarna att läsa ett referat av det möte de deltagit i, för att de ska kunna lägga in synpunkter och funderingar som de själva inte har kommit fram.¹⁰ Efter det första dialogsamtalet har jag brutit mot den regeln, eftersom jag har varit beroende av en egen zon av reflektion och inte velat visa ett ofärdigt material. När jag är mitt i en process måste jag värna om den, eftersom jag vet att det är en fråga om att bli klar eller inte klar, och då kan jag inte ta in eventuellt kritiska eller berömmande åsikter.

Till det första seminariet bad jag också deltagarna att själva skriva max en och halv sida om sina personliga tankar kring att vara kulturarbetare. Totalt hade jag två dialogmöten, som båda hölls under våren 2015. Till det första mötet skickade alltså alla deltagarna en text till mig. Inför det andra mötet mailade jag ut DN:s artikel; *Allt fler vill ta plats i kulturen*, och bad om att få in reflektioner kring den.¹¹ Jag fick bara en text, från Niki, medan Andrea länkade dokumentärfilmen *PressPausePlay*, som hon tyckte hade samtalsvärde i förhållande till artikeln.¹² Olof skickade på samma sätt en länk med Donald Broadys text om Pierre Bourdieu.¹³ Samira deltog av praktiska skäl inte i det andra seminariet.

En vid definition av konst

I den här essän använder jag mig av en vid definition av konst. Nationalencyklopedin skriver att konst står för en sorts skicklighet som man koppla till bildkonsten.¹⁴ Men på 1700-talet började man använda begreppet konst i en vidare kontext. Konstbegreppet användes även när det gällde arkitektur, konsthantverk, opera, bildkonst, litteratur, musik, teater och dans. Jag har också valt att infoga regi, radiodokumentär, filmmanusförfattare och dramatiker. Dessa yrkesskrån är alla representerade på Stockholms konstnärliga högskola och är i allra högsta grad egna uttrycksformer som delvis inte fanns på 1700-talet. Så när jag i den här essän skriver om konsten menar jag alla dessa genrer. Jag har ansett det nödvändigt att ha dialogmötena med deltagare som representerar olika sorters konstformer för att få en bredare bild av konstnärens dilemma.

¹⁰ Samma diskussion ingår som en av källorna till den här essän.

¹¹ Lenas, Sverker. *Allt fler vill ta plats i kulturen. Författarna blir fler, musikerna blir fler och konstnärerna blir fler. Men frågan är om det finns rum för alla.* Dagens Nyheter. 150505.

¹² Dworsky Och Köhler. *PressPausePlay*. House of radon. 80min. 2011.

¹³ Broady, Donald. *Kulturens fält om Bourdieus sociologi*. Masskommunikation och kultur. 1988.

¹⁴ Sandström, Sven. Konst. Nationalencyklopedin.

Inför Dialogmöten

Som Katarina Fangen skriver använder sig forskare med dialogseminarium som metod för det mesta inte av något metodiskt tillvägagångsätt när man gör sitt urval av deltagare, ort eller ”sociala enhet” - det faller sig naturligt.¹⁵ Så var det också här. Tre av informanterna gick på samma kurs som jag, *Berättandets vägar*, en kurs för redan aktiva kulturarbetare på Stockholms konstnärliga högskola.¹⁶ Olof, som är teaterdirektör för en fri teatergrupp, regissör och dramatiker, Samira, som är radioproducent, dramatiker och journalist, och Andrea, som är filmmanusförfattare och copywriter.

Niki, däremot, träffade jag på mitt extrajobb som medarbetare på ett boende för psykiskt sjuka människor, där även Niki jobbar. Niki är dansare, och yngre än oss andra.

Inför det första mötet ville jag inte lämna åt slumpen var vi skulle vara, utan valde min ateljé, som ligger i en av Stockholms närförorter. Jag ville att alla skulle känna en konstnärlig närvaro, och också ständigt vara medvetna om sin konstnärsidentitet även när vi pratar om arbetslösheten och extrajobben. För det andra mötet valde jag att låna ett rum på STDH, en del av Stockholms konstnärliga högskola, för att prata om utbildning, koder och så vidare. Den gången kunde inte Samira delta, så det blev bara tre deltagare. Detta påverkade mötet på så sätt att det tog tid för deltagarna innan de blev avslappnade. Det fanns en spänning i luften över att en av deltagarna saknades.

Våra två dialogmöten varade tre timmar vardera. Efter en och en halv timme tog vi en kaffepaus, för att sedan fortsätta.

Jag märkte, att genom att jag delade med mig av min egen ångest i den text som jag hade skickat till deltagarna inför det första mötet, så blev det lättare för de andra fyra deltagarna att vara mer generösa med att dela med sig av sin egen situation. Till exempel skriver Olof:

Som jag tror vi pratat om förut tycker jag att det här är ett superrelevant ämne, och ett ämne som i alla fall jag sällan pratar om ens med de av mina kompisar som är i samma bransch och situation som jag. Det blir för läskigt. Ibland kan jag också tänka att vi blivit så vana att hålla

¹⁵ Fangen, s. 57.

¹⁶ *Berättandets vägar* är en fristående kurs på Stockholms konstnärliga högskola 2014-2016. Vi är 10 studenter som har olika konstnärliga yrken bakom oss. Regissörer, filmmanusförfattare, radioproducenter, dramatiker och dramaturger. Kursen hålls av professor och författaren Niklas Rådström som också är dramatiker.

upp en sorts professionell gard att vi knappt vet hur vi ska göra för att sänka den. Hoppas jag ska lyckas sänka den här!¹⁷

Olof beskriver också längtan efter att bli uppjuden av de andra ”barnen”, så att han ska slippa ”spela kula” själv. Det Olof gör är att poängtera själva isoleringen mellan kulturarbetarna. Sinsemellan diskuterar man inte arbetslösheten och de känslor den föder, eftersom det blir för ”läskigt”, som jag tolkar som skamfyllt. Det är också något som många är medvetna om kan hända en själv. Skådespelarna som varje sommar måste gå på A-kassa, därför att de då inte har något kontrakt. De sägs upp på våren, för att sedan återanställas på hösten. Producenter på SVT eller Sveriges Radio, som blir ”utlasade”, vilket innebär att de under ett års tid inte får jobba alls på sin tidigare arbetsplats, för att de inte ska få förtur till ett fast kontrakt.¹⁸

Andrea skriver i sitt brev till mig att hon haft en inre konflikt mellan de båda yrken som hon har:

Jag slog på mig själv för att jag valde bort min kärlek till film, teater, berättande och litteratur, när jag jobbade med reklam och kommersiella uppdrag. Och hoppade av ett antal välbetalda fasta anställningar för att gå min egen väg, för att sedan behöva söka mig tillbaka igen. Det tärde på mitt självförtroende och odlade självförakt.

Det som odlade självförakt, enligt Andrea, var när hon inte hade balans mellan sitt arbete som copywriter och sitt eget skrivande. Det är först när hon har hittat balansen mellan de två yrkena som hon också kan hitta sitt egen ro, och en känsla av att ha makten över sin situation. Här tycker jag att Andrea tar upp en viktig poäng, nämligen hur man kan förhålla sig till sina två arbeten utan att just hamna i självförakt för att ens brödjobb tar över ens liv.

Samiras brev består mest av frågor. Men på slutet av brevet berör hon något mycket allmän-giltigt:

En vän som är filmare brukar säga till mig: det viktigaste är att få pågå. Hon menar att fortsätta jobba med det som man är utbildad för, men inte nödvändigtvis med hjärteprojekt utan även med ”brödkultur”. Det är det där med att komma ihåg ”fönstret”.

Rädslan och självkänslan.

¹⁷ Olofs brev. Skickat 11 april 2015.

¹⁸ Berättat för mig av flera skådespelare, och producenter inom public service-media.

Ibland tror jag inte det är rädslan som urholkar kulturarbetarsjälen, det är förväntningarna man har på sig själv, tron på att man kan styra marknaden.

För mig handlar det om ett individualiserat sätt att se på sig själv; jag borde vara min egen lyckas smed, om jag inte lyckas så har jag inte ansträngt mig tillräckligt. Om jag lyckas så har jag gjort allt rätt och om jag misslyckas så har jag bara mig själv att skylla.

Samira menar att bara man gör något som är nära ens eget hantverk, så gör man i alla fall något för att inte glömma sitt hantverkskunnande. Det tror jag är viktigt. Men jag själv kan känna att när det ligger för nära mitt skapande så är det lätt att bli för kritisk. Jag har märkt att när jag till exempel undervisar i skrivande så tar det mer energi från mig. Jag analyserar för mycket min egen insats, och märker att jag ofta kommer fram till att jag inte har gjort tillräckligt bra ifrån mig. Det sliter på mitt eget självförtroende, men å andra sidan kan Samira ha rätt i det hon säger. För en del personer är det en både en befrielse och en svårighet att ha andra jobb.¹⁹ Samiras, funderingar kring ”sin egen lyckas smed”, är också en igenkännbar problematik. Vi bär på ett eget ansvar över om vi ska lyckas eller inte. Det problematiska med det är om vi inte lyckas – ja, då är vi misslyckade. Det finns en risk att när man känner sig misslyckad så orkar man inte gå vidare. Känslorna av misslyckande gör att du slår på dig själv, och det gör det inte lättare att resa sig.

Niki har en annan fundering kring uttrycket ”sin egen lyckas smed”, när vi diskuterar:

Det jag kan göra för mig själv är att träna så mycket som möjligt. Vara så bra på mitt hantverk som möjligt, och sen få kontakter och gå på audition. Om jag jobbar riktigt hårt på det så kanske jag kan smida någon slags lycka. Men det är fortfarande inte helt i mina händer. Jag tycker inte att det uttrycket finns.²⁰

Även om Niki tränar och gör allt som är möjligt för en dansare för att få jobb, så kanske det ändå inte går vägen. Därför anser hon inte att själva uttrycket är relevant för henne. Kanske är det så att Niki ser det som att om man lyckas eller inte lyckas är mer av en slump, och då är det inte ett personligt misslyckande utan slumpen som avgör. På ett sätt är den tanken skönare, för det betyder att det inte är ditt fel, utan att det är sammanhanget, tiden eller till med platsen som just då spelar in. Helt enkelt: du hade otur. Just din karriär i den konstnärliga branschen

¹⁹ Det kommer mer kring olika jobb och problematiken kring det längre fram i denna text.

²⁰ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

fungerade inte just nu. Men det viktigaste är att allt en dag kan vända, och då är du plötsligt helt rätt.

Första mötet med Samira, Andrea, Olof och Niki, började med att jag, berättade om bakgrunden till vår lilla samtalsgrupp och anledningen till att jag hade bett var och en av informanterna att bidra med text. Innan vårt första möte har jag skrivit en text om mitt eget dilemma.

Det som vi kommer att diskutera den här gången är ”Beroendet av den andra”. Jag kommer att skicka er en text som jag har skrivit.²¹ Därefter hoppas jag att ni skriver en ca. en sida lång text om tankar som uppstår när ni läser texten. Känner ni igen er? Håller ni inte med? Allt ska vara utifrån ert eget perspektiv.

Vi kommer sedan att träffas och läsa igenom texterna som ni har skrivit och diskutera vidare.²²

Jag bad deltagarna att skriva ut eller skicka det de hade skrivit till alla i gruppen, så att alla kunde läsa varandras texter och på så sätt vara förberedda inför vårt möte.

I själva dialogsammanhanget är det en viktig del i samtalet att alla deltagare själva läser upp sin egen text. Det ger en tydlig indelning av tiden och deltagaren som har läst upp sitt brev kan också förtydliga sina tankar till vad hen tänkte när hen skrev texten. Själva läsningen blir också ett sätt att göra dem och deras tankar synliga, och framför allt fördjupar den diskussionen, på så sätt att nya impulser och tankar får möjlighet att vridas och vändas på. Det är också viktigt att alla deltagarna får samma mängd tid för sin text. Det ramar in samtalet och alla får en rättvis chans att prata ungefär lika mycket. Tidsregeln har en viktig roll i att också skapa trygghet. Ingen blir bortglömd.

Eftersom det var fyra deltagare så klockade jag varje samtal till cirka 40 minuter var, inklusive pausen. Hela mötet varade i tre timmar sammanlagt.

På det andra mötet var deltagarna färre, och därmed fick var och en 50 minuter var. Alla hade inte heller skrivit text, vilket gjorde att de istället fick berätta varför de föreslagit dokumentärfilmen eller texten som de hade skickat med i en länk till de övriga deltagarna.

Samtalen var ibland svåravbrutna, så vi gick över tiden vid båda två tillfällena med cirka 10 minuter varje gång.

²¹ Texten som jag skickade kommer även att finnas i den här uppsatsen.

²² Utdrag från mitt första utskick om hur jag tänker att dialogmötet ska gå till. Mars. 2015

Själva dialogmötet

På första mötet kom alla relativt i tid, vilket gjorde att vi kunde starta igång snabbt. Eftersom tre av deltagarna redan kände mig väl i ett sammanhang där vi alla var elever så kände jag att det ibland blev en fråga om vem som egentligen ledde dialogmötet. Men den frågan löstes upp utan någon direkt konflikt. Ett problem som jag märkte var att vi fyra som också gick på samma kurs ibland blev lite interna. Inte med avsikt, utan snarare för att det är så att när klasskamrater inte träffas utanför kursen i vanliga fall så kan man inte låta bli att bli prata internt. Det blev då min roll att antingen avbryta, eller försöka förklara vad samtalet handlade om. Men på det hela taget så låg fokuset på vårt gemensamma ämne, och det märktes att det engagerade alla.

Indelningen innebar att man först läste sin text, för att sedan - om man ville - berätta mer om bakgrunden till texten. Därefter var ordet fritt. Jag har försökt att hålla mig i bakgrunden och bara bryta in om jag har upplevt att någon inte har sagt något på länge, eller när jag känt att det varit dags att byta ämne. I och med att samtalet hade ett givet diskussionsunderlag, och jag hade nämnt dagens tema i mitt första utskick, så blev det också mycket fokus på det.

Niki: Är det specifikt för kulturarbetare att jämföra oss mer med dem som är lyckade, eller är det inte en mänsklig grej?

Molly: Jag kan tänka mig att det är en mänsklig grej. Vi vill ju alltid uppåt. Man tittar inte neråt, eller?

Niki: Men kan det vara det att vi skapar saker som ska synas, vill ska få plats och för att få plats så behöver man vara framgångsrik, och det hör ihop med våra mål?

Olof: Man måste vara lite offentlig och känd för att kunna jobba, i alla fall om man ska bli manusförfattare. Det /.../ finns undantag. Men även om man inte bryr sig om det själv så måste man sträva efter det. Man måste vara ett namn, för att det är så man får jobb. Det kanske inte en kartritare måste tänka så mycket på, kanske.

Andrea: Nej precis, /.../ så är det ganska mycket i många jobb om man vill ha en karriär, tänker jag. I andra yrken också. Men som manusförfattare är du ju beroende av sammanhang, på ett annat sätt. Du är beroende av ett filmbolag /.../ och beroende av en regissör, producent så du måste ha ett kontaktnät på ett annat sätt än om du är författare, litterär författare. Då kan du ju sitta [själv och] producera dina grejer.

Både Olof och Andrea är övertygade om att måste skaffa sig de rätta kontakterna för att kunna komma fram. Båda betonar att det är specifikt manusförfattare som måste göra så. Men under samtals gång så tar även Niki upp tråden om att det viktigt att hålla alla dörrar öppna och att träffa människor i branschen för att få jobb. Samira har en annan position, hon menar att Sveriges Radio är så litet så alla känner varandra, och det gör att man vet vem man ska vända sig till. Men det kan också vara ett problem att det är så litet, för det finns helt enkelt inte jobb åt alla.

Samira: Varför jämför man sig uppåt, gör inte alla människor det? Jag tänker att det har att göra med, dels det som du naturligtvis påpekade, att man är beroende av att vara ett namn för att få ett jobb, men att det finns ett ego inblandat i att uttrycka sig konstnärligt, eller bara om man nu också skulle hålla på med sport eller någonting. Därför att det är individbaserat. Det är inte ett företag som ska vara framgångsrikt med flera anställda. Utan det är min hjärna, kropp eller röst som är det som ska säljas. Det är någonting som man inte kan flytta över till just ett företag. Jag kan inte låta någon annan göra det istället för mig. Därför blir misslyckandet eller lyckandet så personligt, och är det då någon annan vars röst... hur det än uttrycks i kropp eller på papper så finns det en annan... jag kan säga avundsjuka eller någonting... som slår tillbaka. Det personliga misslyckandet som faktiskt inte egentligen hänger ihop med intelligens.²³

Det som Samira tar upp är det personliga misslyckandet. Jag kan tycka att det är något som konstnärer sällan diskuterar, och kanske är det så att det är just rädslan för att inte vara lyckad som gör att det blir ännu viktigare att inte prata om sitt misslyckande. I företagsvärlden, när man söker jobb, så kan det vara en merit att man har gjort konkurs. För då har man i och för sig just misslyckats, men man har också gjort en erfarenhet, och den erfarenheten anses vara viktig. Och, det är precis som Samira säger: intelligens eller begåvning har ingenting med misslyckandet att göra, det kan snarare vara en fråga om timing, felberäkningar och så vidare som gjorde att det inte lyckades just då. Denna inställning till sig själva och sitt arbete borde kulturarbetare ha mera. Men det har också att göra med en sak som många av oss, och alla i dialoggruppen, tar upp: kulturarbetarna upplever sig ersättningsbara, och då blir det svårare att se sitt eget värde.

Under det andra mötet var inte Samira med, vilket också gjorde att det först blev mer spännigt i rummet. Till det bidrog att det tog tid att komma igång med dialogmötet, på grund av förseningar. Här upplevde jag att jag själv var tvungen att driva på samtalen mer än under det

²³ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

första mötet. Jag blev medveten om hur fragilt det är att vara få i dialogmötena, därför att varje deltagares energi blir mer påtaglig. Samira, till exempel, frågade väldigt mycket, och därmed hjälpte hon till med att få igång samtalet under det första dialogmötet. När jag reflekterar över det mötet efteråt inser jag att i dialogmetoden finns, genom referatet av det förra mötet, en naturlig ingång att fortsätta på samma punkt. Där hade det varit bra att skicka ut en reflekterande text kring det första mötet, eller i alla fall att inleda seminariet med en rekapitulation av det förra mötets diskussioner.

Under vårt andra dialogmöte kom samtalet att handla mycket om ekonomi och utbildning.

Olof: Dom är ofta bra i diskussioner, tycker jag, nationalekonomer, just för att dom har så konkreta förslag. Andra blir /.../ så svävande i jämförelse. Dom har alltid statistik och dom har alltid så här: jo vi har forskat på det här. Det är svårt att hävda sig emot dem. När jag har varit med... jag har sett det flera gånger, också i typ såna där aktuellt-diskussioner. Nationalekonomerna vinner alltid i dom debatterna.

Niki: Men har dom andra intressen än kulturarbetarna? /.../ vill dom olika saker? Är det skadligt att ekonomerna tar över, eller är dom bara bättre språkrör för forskningen i dagens samhälle? Alltså jag vet inte.

Olof: Ja det är en väldigt intressant fråga. Nästan alla som läst nationalekonomi blir liberaler på något sätt, och det är för att själva tänkandet hänger ihop: vi som inte är utsatta, liksom. Om det är så, så är det ett problem.

Andrea: Men jag tycker det är intressant, det där. För att vara kulturarbetare i framtiden... vara dansare, författare. Skulle man då behöva ha mer kunskap om hur man ska kunna skapa nya affärsmöjligheter också, eller kan man bara få vara en utövande konstnär på sin plattform? /.../ du jobbar som dansare, men du måste köra buss också. Nu bara tar jag det som ett exempel, men frågan är också det här: hur kan jag utöva min konst och tänka ekonomi på något annat sätt. Ska jag vara tvungen att göra det? Eller kan jag bara förvalta min konst? Det är verkligen, tycker jag, den stora frågan. Det finns ju många hybrider, liksom. Men som konstnärlig forskare /.../ Kan jag inte friställa mig från dom ekonomiska strukturerna, om det inte är dem jag undersöker? Jag undersöker rummet, jag undersöker berättandet. Jag undersöker min familjs historia ur en massa perspektiv. Visst, jag kanske måste ta hänsyn till vissa ekonomiska [villkor], eller liksom samhällsklimat och så vidare. Men /.../ det måste finnas zoner för forskningen som inte alltid måste eka mot marknaden, på något sätt.²⁴

Ett samtal som ofta återkommer hos konstnärer är ekonomi, och en önskan om att få göra sin konst utan att behöva gå in i det ekonomiska trycket. Det blir också tydligt att alla har ett extra jobb för att just överleva, och att det också skapar en konflikt mellan brödjobbet och det

²⁴ 2:a. Dialogmötet. Transkriberat 050615

konstnärliga livet. Därför är det inte så konstigt att Niki i sitt brev till mig drömmer om medborgarlön: ”Ännu en gång fantiserar jag om vad som skulle kunna ske med samhället om det där med medborgarlön skulle bli verkligt”²⁵ Jag kommer inte i denna essä gå in så mycket på medborgarlön, men jag vet att många konstnärer håller med Niki om att en medborgarlön skulle underlätta den ständiga ekonomiska pressen som många konstnärer upplever, och som jag också kommer att skriva mer om i den här essän.

Det är också intressant att se att fast vårt samhälle är mer och mer byggt för ett samarbete mellan konsten och ekonomin, så är det inte heller alltid som det fungerar. Kanske är det just, som Olof förklarar, att den ekonomiska sfären riktar sig till de som har pengarna, och att all konst inte gör det.

Molly: Men det är ändå så att ni klarar er? Eller har ni valt att ta in ett företag i er?

Olof: Nej, jag är glad... Det är roligt att du frågar, för vi hade precis i onsdags, hade vi möte med en sponsringsexpert, /.../ som har jobbat just med sponsring åt till exempel, Orphei Drängar, /.../. Dom hade mycket företagssponsring. Så vi träffade honom, och han konstaterade ganska snabbt att vår verksamhet var ingen bra för sponsring. Egentligen handlar det om att det är ingen mening för oss att hålla på att jaga företag.

Molly: Varför inte?

Olof: Vi är för små. Vi har fel målgrupp.

Molly: Va, vad är er målgrupp?

Olof: Studenter och så där. Vad har ni för biljettpriser? sa han. Ja, vi har... upp till 26, går man för under 100 spänn, /.../ och det är det de flesta som är /.../ vår målgrupp och då sa han: nej, men en sån målgrupp kan ni inte ha. Ni måste sikta in er på dom som har pengar...

Andrea: Gud, vad roligt! Det där vill jag göra en film om.

Olof: Ni måste sikta in er på framtiden. Annars går det inte runt. Nu kan inte vår målgrupp betala. Men då har ni fel målgrupp, liksom

Niki: O, herre Gud!

Olof: Ni måste göra teater för dom /.../ Nu låter det som han var väldigt osympatisk.

Molly: Nej, nej, absolut inte!

Andrea: Han är realist, liksom!

Det är intressant att ekonomen inte tycker att Olofs teater är intressant för att den riktar sig till en publik som inte är ekonomiskt stark. Det är också intressant att Andrea tycker att ekonomen är ”realist”. Det jag alltid undrar är hur många rika det egentligen finns i Sverige, och varför vi alltid måste rikta vår ekonomi mot de rika? Jag kommer inte att gå in på den frågan. Däremot så ser jag att kultursfären och den ekonomiska sfären inte går hand i hand,

²⁵ Nikis brev. 030615

just för att man har olika värderingar. Kanske ligger det i grunden att många konstnärer drömmer om att få missionera ut sin konst, medan många ekonomer, som Olof säger, är liberala och tycker att man ska betala för det man vill ha. Och rika vill ha kultur på sina villkor. Det vill säga att konsten ska vara underkastad de rikas behov av att speglas.

Det påminner mig om skolan där min son gått, och där det finns många mycket rika föräldrar. Föräldraföreningen i hans klass hade anordnat en kväll på Moderna Museet. Vi skulle få en privat visning av Andy Warhol-utställningen, och sedan skulle vi mingla och äta något litet. Och litet var det verkligen. Det kostade 300 kr per person för ett glas bubbel och två pralinstora munsbitar. Givetvis var det inte så många föräldrar där, förutom just då flera av de rikaste. Det jag fick förklarat för mig av en annan förälder, som inte varit med, när jag ondgjorde mig över den föräldrträffen var att den inte alls handlade om att alla föräldrarna skulle träffas, utan att minglet snarare skulle vara ett sätt att separera agnarna från vetet. Det vill säga; indirekt handlade det inte alls om konst eller ens om en möjlighet för föräldrarna att träffa varandra, utan om ett sätt att kunna nätverka med människor som delar samma sorts värderingar och samma kapitalintresse. Därför blir det heller inte konstigt att jag hör en förälder säga att de har en Warhol på väggen hemma, som de hade köpt som student, eller att de skulle vilja stjäla en av tavlorna. Konsten blir ett sätt att markera status.

Samtalet i klassrummet

Den tredje källan som jag använt i den här essän är ett inspelat samtal som ägde rum när jag och tre av informanterna gick på kursen *Berättelsens vägar*, på Stockholms konstnärliga högskola. Samtalet handlar just om pengar och om hur mina kurskamrater överlever ekonomiskt. Anledningen till att jag valt att ta med detta moment är att samtalet inspirerade mig till den här essän, och att jag då också förstod att det inte bara är jag som går omkring och känner ångest över det här med ekonomi och att få ihop den konstnärliga verksamheten utan att gå under. I och med att jag skriver om människor som arbetar med kultur så har jag, som Fangen skriver, gjort en deltagande observation på deltid.²⁶ Jag har under två års tid gått på en magisterkurs på STDH, en del av Stockholms Konstnärliga högskola, för att studera berättande. Villkoren för att gå denna kurs har varit att man redan är konstnärligt utbildad, och hållit på med att skriva för film, teater eller radio. Det som varit tydligt under denna kurs är att alla redan är aktiva inom sitt yrke, och att det också går fram och tillbaka för var och en

²⁶ Fangen, s. 108.

vad det gäller jobb. Det har inneburit att under kursens gång har flera av studenterna också jobbat med sin konst. Till exempel var jag en av medförfattarna till en föreställning som gick på Unga Klara. En annan klasskamrat satte upp föreställningar på olika länsteatrar i Sverige under den tid som kursen pågick.

Jag har alltid spelat in alla lektioner som jag har deltagit i. På det sättet har jag kunnat återvända till och lyssna på föreläsningar och samtal som pågått i efterhand.

Genom att göra deltagande observationer har jag ibland fått gå ur rollen som elev, och istället insett att här är ett ämne som jag inte ska delta i, utan lyssna på och iaktta. Detta skedde till exempel under klassrumssamtalet kring arbetslösheten. För mig har det inte varit ett problem att vara iakttagare i själva klassrummet. Däremot märkte jag att det blev svårare för mig att gå ur rollen som klasskamrat när jag hade själva dialogmötet, eftersom jag plötsligt hade en annan roll än den jag var van vid tillsammans med deltagarna, och då tänker jag inte bara som kurskamrat, utan också som arbetskollega. Detta gjorde ibland att jag hade svårt att vara precis i mina frågor, och jag märkte att deltagarna gärna ville vara mig till lags, men ibland blev förvirrade när de inte förstod vad jag frågade.²⁷

Val av litteratur

Jag har valt att inte gå in i den renodlade ekonomiska litteraturen, just för att denna text inte är en ren essä om ekonomi, utan snarare en undersökning av hur jag som konstnär kan förhålla mig till ekonomin. Det har gjort att jag aktivt har valt bort Karl Marxs, *Kapitalet*. Jag är medveten om att min text är tunn när det kommer till de ekonomiska perspektiven, men samtidigt har jag tvingat mig själv att undersöka just prekariatet, eftersom kulturarbetarnas ekonomiska situation mycket tydligt låter sig beskrivas som att de är en del av dagens prekariat. Samtidigt har det varit ett medvetet val att inte göra en djupdykning i ekonomin, eftersom risken annars hade varit att jag ägnat hela den här essän till de ekonomiska frågorna.

Prekariatet är en ganska ny företeelse som inte kan jämföras med proletariatet. Arbetarna som Marx beskriver är en enad grupp på det sättet att de är fabriksarbetare, proletärbönder, gruvarbetare och så vidare. De har oftast inte en akademisk utbildning och kommer inte från borgarklassen. Arbetarna är de som i Marx vision gemensamt ska kämpa för att få sina rättigheter. Vilket skiljer dem från de som befinner sig i prekariatet, som i mångt och mycket själva låtit sig förhandla bort sina rättigheter. Jag kommer i texten att ta upp det mer, vilka de bortförhandlade rättigheterna är. Om proletariatet gemensamt kan arbeta för samma

²⁷ Ibid. s. 154-155.

rättigheter, så är prekariatet en brokigare skara av både högutbildade akademiker, blåbärsplockare och vårdbiträden som har svårt att enas kring ett gemensamt mål. Det kan hända att det beror på att akademikern inte vill erkänna sin prekära situation, eftersom hen, när allt går bra, faktiskt tjänar mycket mer än vad en blåbärsplockare, eller ett vårdbiträde på timanställning, någonsin kommer att kunna göra.

Jag har valt att enbart förhålla mig till konstnärens plats i prekariatet, även om jag är medveten om att det omfattar så många andra yrken. Men det som skiljer konstnären från till exempel servitrisen, är att konstnären oftast har en universitetsutbildning och kanske också därför är mer medveten om sina rättigheter. Och därmed ofta gör ett medvetet val kring sitt yrke, vilket till exempel en blåbärsplockare kanske inte kan göra.

Hantering av citat

I citaten har jag försiktigt normaliserat språket för ökad begriplighet. Text inom [] är tillagd för begriplighetens skull, och som ett sätt att visa vad jag läst in i det ibland utsagda.

NULÄGET

- en beskrivning av kulturarbetarnas situation

Rädslan urholkar själen

Det är när jag inte har lyckats sälja in mitt arbete, som skulle ha befäst mig som författare, som känslan av misslyckande slår mig. Samma obönhörliga känsla som när jag plötsligt står arbetslös och inte har en uppdragsgivare som kommer att skriva kontrakt med mig. Jag står helt ensam kvar och måste möta skammen av att ha valt ett yrke som inte bekräftar mig i den jag är, nämligen en som skriver och som har något att berätta. Jag tvingas kliva upp och se mig själv i spegeln varje dag och fråga mig: är det verkligen det här jag ska göra? Vore det inte lättare att skaffa sig ett annat jobb och känna sig behövd? För vem behöver en författare som inte är synlig? Det är när skådespelarna spelar din pjäs, när en film produceras av ditt manus, eller din bok kommer ut i affärerna som du syns och finns. Det är endast då du ökar din egen chans att få skriva mer och utöva ditt yrke.

Men samtidigt finns du ju. Du kämpar för att skriva varje dag. Du tar ett extrajobb som inte ska svälja all din tid, utan ger dig möjlighet att skriva på fritiden. Du blir en låginkomsttagare för att du vägrar att ge upp din dröm om att skriva. Och allt detta för att du någonstans inom dig inbillar dig att just du en dag kommer att få det erkännande som du förtjänar. Jag inser att när jag skriver detta så minns jag också min pappas dröm om författarskap. Frustrationen när han läste ett refuseringsbrev eller fick en dålig recension. Och ändå satt han dag ut och dag in och fortsatte att skriva. Vad är det som får oss att inte ge upp när självkänslan är som lägst, och ingen vill ha dig för att du är antingen för gammal, för oerfaren, för erfaren eller helt enkelt för okänd?

För mig har skammen i att inte ha ett jobb inom mitt yrke gjort att jag har försökt att isolera mig. Jag har undvikit att träffa andra människor som skriver, och pratat så lite som möjligt om vad jag håller på med, med resultat att jag har upplevt att jag har blivit vag och osynliggjort mig själv, också för mina nära och vänner. Jag råkade en gång höra ett av mina barn berätta för sin kamrat att han visste vad hans pappa jobbade med, men inte vad hans mamma gjorde. Hur skulle han kunnat veta att jag försökte skriva, fast jag just då inte hade ett jobb?

Utan mottagare är det svårt att hålla sig på banan. En del som skriver lyckas ge sig själv en deadline, som blir lika viktig som om de hade en verklig uppdragsgivare. Den blir deras livlina och kanske också stolthet. Men jag har aldrig varit särskilt duktig på att hålla min egen disciplin, utan snarare vältrat mig i min egen skam och ilska över min oförmåga att vara ihärdig.

Varför är det så svårt att erkänna att jag har en kunskap och ett yrke som jag i grunden är mycket stolt över, utan att jag helt försvinner in i min egen ångest?

Jag har gått i terapi för att försöka förstå vad för rädslor inom mig som gör att jag inte vågar ta kontakt med andra människor, och varför just jag är så dålig på att saluföra mig själv. Samtidigt ser jag hur kollegor och bekanta marknadsför sig i tidningar och på sociala medier. Jag hör hur de pratar om sig själva och sitt arbete utan den där skammen och känslan av att vara en förlorare i branschen. I oändliga terapisessioner har jag försökt att handskas med att jag känner mig osynlig i mitt arbete. Det har stärkts av att producenterna och regissörerna inte läser mina manus, fast jag ringer och tjarar. Det enda jag får höra är att jag ska ringa upp en månad senare, för då har de läst. Jag gör det och får samma svar. Tillslut ger jag upp, fast en röst inom mig säger att jag har gett upp för snabbt, att jag inte varit tillräckligt ihärdig. Jag borde ha följt efter dem. Tjatat och tjatat tills de inte längre orkade stå emot.

The Creative Class - Richard Florida

På kulturarbetsförmedlingen lär jag mig att skriva säljande CV och presentationsbrev, och att ringa till alla dessa människor som ska ge mig ett jobb inom teater, film eller television. Jag ringer och ringer, skriver brev med rubriker som: ”Överårig författare söker en roll”. Ibland har jag tur och träffar en producent som bara vill ta sig en titt på mig, eller bara vill berätta vad för spännande saker som händer just på hans teater ute i landsbygden. Hen föreslår att jag ska åka dit. Jag gör det, och får en snabb runda på teatern för att sedan vinkas hejdå. Om och om igen får vi arbetslösa höra arbetsförmedlarens glada förslag att vi ska hitta ett jobb som inte har med kultur att göra. Vi ska ta caféjobb eller omskola oss till vårdbiträden. ”Ni kan ju använda er kreativitet, när ni sitter i konsumkassan! Eller varför inte vända er direkt till Ericsson och erbjuda era kunskaper?” Och om och om igen hör jag Richard Floridas²⁸ namn

²⁸ Richard Florida är professor i Regional ekonomisk utveckling vid Carnegie Mellon University.

nämnas av arbetsförmedlarna. Han är en av de starkaste förespråkarna för att näringslivet och kulturlivet ska smältas ihop i en kreativ sfär.

När jag sedan läser *The Rise of the creative class*,²⁹ en artikel av Richard Florida publicerad i tidningen *Washington monthly*, förstår jag varför kulturarbetsförmedlingen anser att han är en guru. Han förespråkar att kreativiteten hos kulturarbetare är värdefull för näringslivet, och beskriver en kulturarbetare så här:

”He is a member of what I call the creative class: a fast-growing, highly educated, and well-paid segment of the workforce on whose efforts corporate profits and economic growth increasingly depend. Members of the creative class do a wide variety of work in a wide variety of industries--from technology to entertainment, journalism to finance, high-end manufacturing to the arts. They do not consciously think of themselves as a class. Yet they share a common ethos that values creativity, individuality, difference, and merit.”

Florida ser framför sig en höginkomsttagande kreativ klass, som kan bestå av allt från journalister och kulturarbetare till ingenjörer, och som tillför företagen kraft och får kreativiteten att flöda. Så mycket, faktiskt, att den kan få en hel stad att börja blomma, tack vare dessa kreativa människor. Det är här jag får problem. Kreativiteten enligt Florida tycks vara nära förknippad med att tjäna pengar, och bygger på tanken att näringslivet ger konstnären konstnärlig frihet. Det får mig att tänka på en middag som jag var på. Vi gick hem till konstnären Michel, som menade att när man tjänar pengar på sin konst så vet man att man är en bra konstnär. Han fick medhåll från andra som också ansåg att bra inkomster är ett kvitto på att en konstnär är en bra konstnär. Det innebär att pengarna blir en sorts kvalitetsstämpel. Men vad händer med konstnärer som en gång i tiden har tjänat pengar, men inte gör det längre? Vad händer med alla konstnärer som aldrig tjänar pengar på sin konst? Är vi inga bra konstnärer?

En som tidigare har upplevt sig vara inne i värmen är en av mina informanter, Samira, som gör radiodokumentärer. Hon beskriver sin situation som en resa från ett läge där hon fått mycket framgång, till att plötsligt inte längre vara attraktiv på den kulturella marknaden:

²⁹ Florida, Richard. The Rise of the Creative Class - Why cities without gays and rock bands are losing the economic development race. *Washington monthly*, 2002.

<http://www.washingtonmonthly.com/features/2001/0205.florida.html>

När jag gick ut Di...³⁰ Innan jag precis hade gått ut så fick jag göra allt det jag själv ville. Jag kunde sälja in. Det första jag gjorde innan jag slutade var en liten dokumentärserie, så där, helt på eget påhitt. /.../ Det första året fick jag igenom alla mina idéer på dokumentärredaktionen så jag tänkte: Det får väl alla. Innan jag förstod att så är det inte. För jag tänkte om jag kommer på något, så kommer jag att få göra det. Sen blev jag tillfrågad, att göra en föreställning för Riksteatern i samarbete med en annan tjej som också har gått DI, då tänkte jag: ja vad kul. Jag hade lite för mycket tur där i början, och sen förändrades arbetsmarknaden på Sveriges Radio. Helt plötsligt så var det en enorm skillnad. Dom tar inte in [utifrån]. De fast anställda går på knäna för att de ska göra allting själva. De tar inte in frilansare. Så det handlar inte bara om mig, utan de tar in många färre helt enkelt /.../. Tillbaka till din fråga. Jag sökte faktiskt inte tjänsten, därför att jag tyckte de var tråkiga. Några av mina klasskamrater sökte, och vilka har fast jobb nu? Jo, det är de och inte jag, som ju [till skillnad från dem] fick göra alla de här egna grejerna [föret]. Så då är frågan, gjorde jag rätt val? Och sen fick jag barn mitt i alltihopa, 3 stycken, och hann inte jobba tillräckligt mycket innan. Var det smart? Nej! Vad ska jag göra nu då?

Jag anar att Samira grämer sig över att hon inte tog det där tråkiga jobbet. Det hade gett henne trygghet. Samtidigt är det svårt att föreställa sig att lyckan skulle kunna vända så tvärt, att man ska gå från att vara eftertraktad till att ingen vill ha en.

Konstnärinnan, Karin ”mamma” Andersson har ett annat dilemma. Hon tillhör konsteliten. När hon får det prestigefyllda stipendiet Carnegie art award,³¹ på en miljon kronor, är det med blandade känslor som hon tar emot priset.

När någonting går väldigt, väldigt bra då blir man alltid lite skärad och rädd. Åtminstone är jag en sån.³²

För Andersson ligger misslyckandet runt hörnet. För när man är på toppen så kan det också komma en dag när ingen vill ha en. I dokumentärfilmen *Herr och Fru konst*, använder sig Andersson av metaforen soluret, för att förklara framgång och motgång.

En av mina professorer på Mejan³³ heter Ennor Hallek, och han sa att konstlivet är ungefär som ett solur, och varje konstnär befinner sig någonstans på det här uret. Och

³⁰ DI heter nu mera Stockholms dramatiska högskola, STDH, och är en del av Stockholms konstnärliga högskola.

³¹ Carnegie art award delas ut till nordiska bildkonstnärer. Stipendiet baseras på verk som de har skapat de senaste två åren. 2006 fick Karin ”mamma” Andersson priset.

³² Bok. Bengt. *Herr och fru konst, en dokumentärfilm om konstnärsparet Jockum Nordström och Karin ”mamma” Andersson*. Sveriges television. 2005. 55 min. DVD

³³ Mejan = konstakademin, Kungliga Konsthögskolan i Stockholm.

solen flyttar sig, och ibland om man har tur så kommer solen att träffa en under en period. Men man kan vara lika säker på att solen förflyttar sig vidare. Man får vara tacksam om den är där en liten stund. Och i bästa fall kan solen titta fram en gång till i livet. Och jag tror att han har rätt i det där. Jag tror att det är så. För att allt måste få en motreaktion och jag tror faktiskt att den här typen av berättande bild som jag ägnar mig åt och som Jockum också ägnar sig åt. Det har funnits ett behov av det på senare år, att man har längtat efter bilder som är gjorda av handen och en berättelse som man kan lyssna till på något vis. Men snart kommer man ha behov av någonting annat än vad vi står för. Och då är vi skuggan igen. Och då kommer vi ha tid att umgås med våra vänner igen. Så tror jag det är faktiskt.³⁴

Med metaforen soluret blir det också tydligt att solen bara skiner en viss stund på konstnären, och att konstnärerna själva inte kan påverka när solen ska skina på dem eller inte. Det talar också för det som Niki pratade tidigare: tvekan inför resonemanget att det går att vara sin lyckas smed. Den stressen och rädslan - att din position som välbetald och framgångsrik plötsligt en dag kan ryckas undan - existerar inte i Floridas värld. Om bara företagen ser värdet av att omge sig med kreativa människor – och det kan vara alla former av kreativa människor, från ingenjören som spelar musik på sin fritid - så måste företaget lyckas.

Det jag saknar i Floridas artikel är preciseringen av konstnärers insatser. För vad skiljer en konstnär från en heltidsarbetande ingenjör? Visserligen förstår jag att konstnärer kan ha nytta av företaget, för att helt enkelt överleva. Men jag ser ändå att det finns en risk att man sammanblandar bilden av en kreativ människa med en konstnär. Alla konstnärer passar helt enkelt inte in i ett företags liv.

Lika mycket som det finns konstnärer som kan hitta sin kreativitet i företagen, så finns det konstnärer som inte passar in i företagslivet.

Roy Andersson

En av mina informanter, Andrea, känner väl igen sig i Floridas vision. Hon skriver:

Som copywriter står mina egna idéer i centrum, men förutsättningarna är alltid förutbestämda, och som kreativ chef har det handlat om att få andra, både kreatörer och kunder, att tänka i nya banor. Konflikten inom mig själv har handlat om att inte få uttrycka min egen konst, det berättande jag vill göra. Min yrkessituation placerar mig troligen i den kreativa klassen, som

³⁴ Bok, Bengt.

Rikard Ford skriver om.³⁵ Men att ha ett välbetalt kreativt yrke inom det kommersiella kräver 150% engagemang. Tempot är högt och man måste alltid vara närvarande och fokuserad. Därför har jag balanserat mellan min egen konst och den kommersiella världen. På eller av. Den yrkeserfarenhet jag har fått med tiden, har nu gjort det möjligt att dela min tid mellan ett kommersiellt skrivuppdrag och mitt eget skrivande på ett sätt som fungerar. En av mina inspirationskällor är Roy Andersson, som använder reklamfilm för att finansiera sin konst och äger sina produktionsmedel själv. Jag fakturerar via mitt eget AB och kan på så sätt ha större kontroll över min tid och ekonomi. Skrivuppdraget på ”banken” gör det också möjligt för mig att vara rörlig dvs. ta med mig arbetet hem.³⁶

Andrea upplever inte att det finns en motsättning mellan att vara kreativ och att arbeta för ett företag. Hon menar att det är genom att vara en del av den ”kreativa klassen”, som hon också har fått möjlighet att utforska sin kreativitet, både i det kommersiella och i det konstnärliga. Det är inte så konstigt att Andrea beundrar Roy Andersson. Han har med framgång lyckats driva ett företag som både är kommersiellt framgångsrikt och lyckats skapa filmer med en hög konstnärlig verkshöjd.³⁷

Direkt efter att Andersson hade gått ut filmskolan gjorde han *En kärlekshistoria*, som blev höjd till skyarna av kritik och publik.³⁸ När han sedan gjorde sin andra film, *Giliap*,³⁹ fick Anderson ”.../ den värsta sågningen i svensk filmhistoria”.⁴⁰ Men under inspelningen av *Giliap* gjorde Roy Andersson och filmproducenten Kalle Boman samtidigt en reklamfilm för försäkringsbolaget Trygg Hansa, som blev en succé.⁴¹ Det var reklamfilmerna som räddade Roy Anderssons filmkarriär när han hamnade i ”onåd” i filmbranschen.⁴² Andersson säger i TV4 nyhetsmorgon, att han alltid har tagit sitt reklamarbete på 100 procent allvar. Jag vågar säga att det är tack vare reklamfilmen som vi nu har en regissör som förmår att skapa långfilmer som är mer som konstverk än vanliga spelfilmer.

³⁵Andrea, har skrivit fel. Hon menar Richard Florida.

³⁶ Mail som Andrea skrev inför vårt möte den 15/5 -15.

³⁷ Verkshöjd står enligt lag för att verket har en konstnärlig individualitet och originalitet. Det innebär att när konstnären hittar sitt eget språk och uttrycksform så är det omöjligt att kopiera det. Då har konstnären upphovsrätten till sitt verk.

<https://www.verksam.se/starta/vad-galler-i-din-bransch/scenkonst/upphovsratt>

³⁸ Andersson, Roy. *En kärlekshistoria*. Europafilm. Längd 1h55min. 1970

³⁹ Andersson Roy. *Giliap*. Sandrews. 2h20min. 1975

⁴⁰ Dödskalle och Mästerligt. Dödskalle och Mästerligt möter Roy Andersson. Nöjesguiden, 2014. Finns på: <http://ng.se/artiklar/doskalle-masterligt-moter-roy-andersson>

⁴¹ Det tog Roy Andersson 25 år innan han kunde presentera sin 3:e långfilm, *Sånger från andra våningen*, efter ”fiaskot” med *Giliap*, 1975.

⁴² TV4 Nyhetsmorgon - Roy Andersson pratar om sin film "Du levande" 2012. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=UGvIXOwwDIo>

Med pengarna från reklamvärlden kunde Andersson köpa sin studio, som numera heter Studio 24, och slippa bli beroende av filmkonsulenternas gillande och ogillande. Han blev sin egen producent och kunde själv bestämma hur han ville ha sina filmer.

Anderssons medarbetare var unga praktikanter som hjälpte till att bygga upp scenografin och även praktiserade som B-fotograf, ljudtekniker och liknande.⁴³ Tack vare att han hade så många praktikanter så behövde inte Andersson inte heller betala så många löner, och kunde ändå ta hjälp av unga entusiastiska medarbetare.

Andersson använder sig också ofta av amatörer som skådespelare, även i stora roller. Även om amatörerna framför kameran har varit ett konstnärligt val av regissören, så kan jag inte låta bli att också tänka att det har varit en ekonomisk vinst att ha amatörerna. I och med att skådespelarna är amatörer har Andersson sluppit att hålla sig till teaterförbundets skådespelaravtal, med reglerade dagsarvoden och upphovsrätt. Han har kunnat komma förbi de fackliga avtalen och bara betala statistersättning. Men utan amatörernas hjälp hade Andersson inte heller fått den speciella torftigheten i sina repliker, som är nästan helt omöjlig för en professionell skådespelare att åstadkomma.

Genom att ha egen studio, billig arbetskraft och att systematiskt använda sig av amatörer borde Anderssons budget vara mindre än för de genomsnittliga långfilmerna i Sverige. Men så är det inte. *Sånger från andra våningen*, som kom år 2000, och var hans första långfilm efter 25 år, kostade cirka 46 miljoner kronor.⁴⁴ Det är en betydligt högre budget än för en genomsnittlig svensk långfilm.⁴⁵ Mycket av pengarna var vad man kallar en ”egeninsats”, från hans eget bolag.⁴⁶ Att det blev så dyrt att göra filmen berodde på att Andersson bygger upp varje scen i sin studio, vilket också innebar att filmen tog längre tid att göra än de flesta långfilmer. När pengarna tog slut under processens gång gjorde Andersson reklamfilmer, för att fortsätta kunna finansiera arbetet. *Sånger från andra våningen* blev till slut en succé i hela

⁴³ Jag var under en kort tid en av praktikanterna hos Andersson. Jag minns att jag var glad att jag fick möjlighet att jobba med film, fast jag inte hade någon erfarenhet, och jag vet att det är många som är tacksamma för Anderssons generositet när det gäller att kunna få en fot in i filmvärlden.

⁴⁴ Andersson, Roy. *Sånger från andra våningen*. 2000. Danmarks Radio (DR), Easy Film, Nordisk Film- & TV-Fond, Norsk Rikskringkasting (NRK), Roy Andersson Filmproduktion AB, SVT Drama, Svenska Filminstitutet (SFI)

⁴⁵ Den genomsnittliga filmbudgeten i Sverige år 2015 var på 18,7 miljoner kronor. Enligt Filminstitutet.se. Filmåret i siffror. Facts and figures. Finns på: http://www.filminstitutet.se/globalassets/2.-fa-kunskap-om-film/analys-och-statistik/publications/facts-and-figures/Facts_and_Figures_2015.pdf

⁴⁶ Alwert, Lisa. (Jag gjorde en kort telefonintervju där jag fick reda på dessa siffror. Alwert var Anderssons producent för *Sånger från andra våningen*.)

Europa, och Andersson fick en bekräftelse på sitt arbetes konstnärliga kvalitet genom att bli representerad på MOMA, 2009.⁴⁷

Både Andersson och Andrea måste, som jag ser det, vara en idealbild för Florida. De är konstnärerna som både kan utveckla sig själva som konstnärer, och samtidigt vara till nytta för näringslivet. En annan verksamhet som jag tror varit inspirerad av Florida är NASA.

NASA och Laurie Anderson

2003 blev musikern och konstnären Laurie Anderson den första, och sista, artist-in-residence för det amerikanska rymdbolaget NASA. I låten *The end of the moon* beskriver Anderson samtalet med NASA så här:

”This is so and so, and I am from NASA. We like you to be the first artist-in-residence here. And I said; you are not from NASA. And I hang up the phone. But five minutes later, the same person called, and I said, come on, I mean I was... I was sure it was a fan that had figured out what was my secret dream and decided to torture me. Finally, I called someone from NASA and he said yes, I had actually been chosen to be the first artist-in-residence at NASA. He wanted to know if I was interested? And I said, what does an artist-in-residence, actually do? I mean, what does it mean, the space program? And he said that they did not really know what it meant, and what did I think it meant? And I thought, who are these people?”⁴⁸

Varken Anderson eller personerna från NASA verkade veta hur samarbetet skulle se ut. Till slut bestämdes det att Anderson skulle turnera med ett teaterstycke som skulle utbilda teaterbesökarna om NASA, och producera en film om solsystemets månar inför världsutställningen i Japan 2005.

Anderson fick ett stipendium från NASA på två år, totalt 20 000 dollar. NASA fick i samma veva kritik för att de använde sin budget, som också är statliga pengar, till ett artist-in-residence stipendium. En som protesterade, och till slut lyckades driva genom att NASAs

⁴⁷ MOMA. Museum of modern art. 10-18 september 2009. Representerade Andersson i ”Filmmaker in focus” med filmen, *Sånger från andra våningen*.

⁴⁸ Anderson, L. (2013) 'The end of the moon.' (Legendado). [online] Youtube. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=OjuQ8YawTNo> [Accessed 9 juni. 2016]

statliga pengar inte skulle kunna användas till att anställa artists-in-residence, var guvernören från Indiana, republikanen Chris Chocola.⁴⁹ Han menade att pengarna för en artist-in-residence inte kan förhindra en rymdolycka i framtiden, och tillade att det kanske inte verkade vara så mycket pengar, men att man inte får glömma att för ett vanligt amerikansk hushåll så är 20 000 dollar mycket pengar. Och inte nog med det: när folk på NASA frågade Anderson vad hon skulle göra för något konstnärligt, svarade hon: Jag ska skriva en lång dikt.⁵⁰ Vilket fick ingenjörerna på NASA att lyfta ögonbrynen. Problemet var också, att under tiden som Anderson hade fått stipendiet passade hon på att förbereda för en fiolturné, att ta en lång promenad runt om i Europa, att göra en ljuddagbok för fransk radio, och att komponera ett stycke för en japansk trädgårdsexpo: världsutställningen i Japan, 2005. Ingenting av detta hade någonting med hennes stipendium att göra.

Men 20.000 dollar på två år är inte så mycket. Genomsnittslönen för en amerikan 2005 låg på 36,952.00 dollar,⁵¹ vilket får mig att undra om Chocola egentligen ansåg att stipendiet som Anderson fick inte var ett arbete, utan snarare pengar som hon bara hade fått för att ha lite skoj med. Och samtidigt så är det helt obegripligt att NASA på riktigt kunde begära att Anderson skulle både göra ett teaterstycke som skulle utbilda teaterbesökarna om NASA, och producera en film om solsystemets månar, för bara 20 000 dollar på två år. Det är lite mer än hälften av ett års medelinkomst för en amerikan. Det innebär cirka sju månaders heltidsarbete för att göra både ett teaterstycke, och att producera en film. En teaterregissör har normalt 3 månaders förberedelsestid och sedan en till två månader för att repetera. Till det tillkommer texten, som Anderson själv skriver, och att komponera den musik som ska vara med i föreställningen. Redan där är det minst 4 månaders arbete till. När det sedan kommer till filmen så måste hon återigen samla ihop folk, och hitta researchmaterial och filmklipp om hon vill använda sig av. Sedan ska det klippas ihop, och även här ska det med all säkerhet vara med musik som Anderson troligen själv komponerar. Kanske återanvänder hon lite musik från teaterpjäsen, men troligen gör hon också nytt, och där har vi också texten. Det samma gäller där. Också filmen behöver ett manus. Det innebär att Anderson skulle jobba minst 6 månader gratis, till motsvarande en amerikansk genomsnittslön. Det får mig att undra om inte

⁴⁹ Cowing, Keith. NASA's first and last Artist in Residence? NASA watch. 2005 Finns på: <http://nasawatch.com/archives/2005/06/nasas-first-and-last-artist-in-residence.html> kontrollerat den 29 augusti 2016 kl. 16.00

⁵⁰ Anderson, Laurie. Laurie Anderson's commencement speech on art, science and space. Boinggonig. 2012 finns på: <http://boingboing.net/2012/05/28/laurie-andersons-commencemen.html>

⁵¹ Social Security administration. National Average Wage Index. Finns på <https://www.ssa.gov/oact/cola/AWI.html> kontrollerat 2016, kl. 16.00

NASA fick väldigt mycket för så lite pengar. Samma summa, alltså 20 000 dollar, räcker i Sverige enbart till dramatikerarvodet för en teaterpjäs på mellan 60 och 90 minuter. Och då ingår varken regi eller musik, eller ens en person som står på scenen.

Kanske hade Chocola rätt i att Anderson inte gjorde så mycket för NASA, förutom då att hela projektet att anställa henne blev uppmärksammat i flera länder och att Anderson kunde använda sig konstnärligt av NASAs kunskaper.

Anderson säger i en Intervju med Brian Braiker, att hon tyckte att stipendiet var litet och att det inte räckte till att göra så mycket.⁵² Men i slutändan höll Anderson sitt avtal till NASA, och gjorde en film och en konsert där hon pratade om NASA och sin erfarenhet. Hon lyckades också föra in NASA i den japanska trädgården på världsutställningen i Japan. Denna utställning höll på i 6 månader.

Att hålla på med konst ska inte kosta. Det är kanske därför som Chocola blir upprörd över att Laurie Anderson får ett stipendium på 20 000 dollar på två år från NASA.⁵³ Det man kan fråga sig är vad som skiljer en marknadsförare som sitter på ett kontor från en konstnär som marknadsför NASA på scen? Båda gör ett jobb, men den ena gör ett jobb som avlönas varje månad, medan den andre, konstnären, inte anses göra ett jobb på samma sätt, för att timmarna, ofta månaderna och nätterna, som hon arbetat med ett projekt inte syns förrän resultatet är färdigt. För konstnären handlar det inte om arbetstider, eftersom du inte kan lämna arbetsplatsen kl. 17:00, för att sedan ha en fritid. När till exempel Anderson vandrar i Europa så kan det ses som både en flykt, eller till och med ett väldigt glassigt jobb att göra en ljuddagbok för franska radion, men vad hon under dessa timmar under vandringen också gör är att uppleva naturen, se på stjärnorna, uppfatta de olika stenarna, ojämlikheterna på marken och kanske avsaknaden av möten med människor. Det får henne att reflektera både över landskapets arkitektur och människans plats på jorden. Så steget från vandringen i naturen, till radioprogrammet, den japanska trädgården, och till slut till NASA, är inte så stort. Det säger Anderson också själv i intervjun med Brian Braiker.⁵⁴ Och ändå kan det vid första anblicken verka som att det bara handlar om en fritidssysselsättning, att göra en lång vandring.

⁵² Braiker, Brian. Moon Rocks. Newsweek. 2004. Finns på: <http://europe.newsweek.com/moon-rocks-130759?rm=eu> Kontrollerat rat den 6 september 2016. Kl. 15. 30

⁵³Cowing, Keith.

⁵⁴ Ibid.

NASAs artist-in-residence försök skulle kunna ha drivits av ett hopp om att integrera konst, vetenskap och PR (public relations). Något som borde ha gått hand i hand med Richard Floridas vision om kreativa miljöer. Kanske var det så att Laurie Anderson var för egensinnig, och kanske handlade det aldrig om pengar. Organisationen Arts Catalyst, som har som uppgift att stödja experimentell konst med hjälp av vetenskapliga och samtidigt kritiska perspektiv, antyder istället att den film som blev ett resultat av projektet, *End of the moon*, är Andersons kritik mot att NASA skulle återbesöka och exploatera månen.⁵⁵ Detta skulle, enligt Arts Catalyst, kunna vara en av orsakerna till att NASA snabbt bestämde sig för att inte ha någon mer artist-in-residence.⁵⁶

Även i en intervju med Newsweek uttrycker Anderson en indirekt kritik mot Nasa.

I think people are really suffering these days. I think there's a lot of corporate triumph and a lot of personal despair as they wonder what are they working for ... We're being told "Let's put a base on the moon, and let's put a base on Mars." And I'm thinking, "Why does that make my hair stand on end?" If there are bases on the moon, that would be the end of the moon as we know it.⁵⁷

Om Arts Catalyst har rätt blir det ännu mer beklämmande. Rädslan att inte kunna hålla en konstnär i schack gör att man väljer bort konstnären, helt enkelt för att hen kan skada ens varumärke. Det är alltså tydligt att företagen inte är intresserade av en kritisk konstnär, utan enbart vill anställa konstnärer som inte hotar dem i deras värderingar.

Jag minns när jag var på kulturabetsförmedlingen, och där det berättades för oss arbetslösa kulturarbetare, som en lycklig historia, om regissören som hade fått praktikplats på Bang och Olufsen. Den regissören hade föreslagit för Bang och Olufsen att de skulle tänka att deras varor var ett skådespel, och att köparna var publik. Detta resonemang blev en stor succé hos Bang och Olufsen. Jag har för mig att regissören anställdes, och sedan gjorde man reklam som just gick ut på att produkterna var som skådespelare i en föreställning. Vi kulturarbetare

⁵⁵ Arts Catalyst. Laurie Anderson. Space soon. 2006 finns på: <http://www.artscatalyst.org/laurie-anderson-space-soon> kontrollerat den 8 september 2016 kl. 13.00

⁵⁶ Jag kan inte bekräfta det Arts Catalyst hävdar. Däremot ser jag i en inspelad presskonferens på youtube att Laurie Anderson i sin konsert *End of the moon* pratar om att hon har förlorat något. Senare förstod hon att hon hade förlorat sitt land. Detta skulle kunna ha varit något som NASA ansåg vara obekvämt.

Intervjun finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=F2R72yXIfk>.

⁵⁷ Braiker, Brian.

som fick lyssna till historien kunde inte låta bli att skratta imponerat och samtidigt skaka på huvudet, eftersom det för oss blev tydligt att det verkligen var bullshit som regissören höll på med. Men det som också visas i den historien är att företag gärna använder sig av den kulturella statusen.

Jag kan inte låta bli att citera Richard Floridas bok *The Flight of the creative class*.

Because wherever talent goes, innovation, creativity, and economic growth are sure to follow.⁵⁸

För mig blir Floridas påstående en naiv förhoppning om konstnärens betydelse i näringslivet. I NASA:s fall är det definitivt inte konstnären som har tjänat ekonomiskt på sitt arbete med rymdföretaget. Inte heller verkar NASA så imponerat över samarbetet med Anderson. Det som för mig blir tydligt är att när NASA anställde en konstnär så var det lite som att få grisen i säcken. Kanske handlar det, precis som Laurie Anderson berättar i *The end of the moon*, om att när NASA gav Anderson stipendiet så visste de inte varför, eller vad de ville ha av henne. Resultatet blev att det de fick inte var tillräckligt bra, för dem. Anderson kunde helt enkelt inte berika NASA, så som Florida hävdar att den kreativa människan skulle göra.

Berättelsens Vägar

I ett samtal på kursen Berättelsens vägar, en vidareutbildning för konstnärligt aktiva vid Stockholms konstnärliga högskola, kommer vi in på ett sidospår som visar sig vara lika angeläget för oss alla; nämligen hur vi konstnärer ska kunna överleva på vårt arbete⁵⁹.

Filmregissören Robert frågar om kreativitet och pengar kan samsas genom att vi ”downsizar”. Att vi helt enkelt lever så sparsamt att vi inte äts upp av det kapitalistiska behovet att konsumera, och på det sättet har tid att skapa konst. ”Finns det något positivt med den frilansandes nödsituation?”, fortsätter Robert att fråga. Den kursansvarige läraren, professorn, författaren och dramatikern Niklas Rådström svarar:

Ja så länge det funkar, men det är just det där, när man hamnar i situationen när man blir rädd. Det är rädslan som är faran, rädslan är faran i all kreativitet.

⁵⁸ Florida, Richard . *The flight of the creative class*. s. 4. Harper Business. 2005

⁵⁹ Berättandets vägar 5-11-2014, inspelat samtal.

I Fassbinders film *Rädslan Urholkar Själen*,⁶⁰ blir rädslan ett destruktivt moln som förstör allt det vackra i Emmis och Alis kärlek. När Emmi säger att hon känner rädsla svarar Ali: ”rädsla är inte bra, den äter upp själen”. Jag anar att både Fassbinder och Rådström anser att rädslan reducerar en persons förmåga. Skulptören Louise Bourgeois skriver i ett mail till Annika Nordin:⁶¹

Rädslan är ett passivt tillstånd. Målet är att bli aktiv.

Samira, som är radiodokumentärproducent och en av studenterna i gruppen, uttrycker att det finns ingenting romantiskt i att vara medelålders och bo i ett gammalt hus där taket läcker och man inte kan betala hyran. Om man däremot har ett halvtidsjobb, då kan man suga på sina idéer och ändå känna sig trygg i att man har sin lön.

Livia, som också går på kursen, jobbar på Utbildningsradion som radioproducent. Hon är den enda i gruppen som har ett fast jobb. Hon tycker precis tvärt emot Samira. Livia menar att när hon checkar in på jobbet, då lämnar hon sin identitet som skapande konstnär.

Jag jobbar i ett företag där vi får göra andras idéer.

Ändå är Livia på en arbetsplats som av många skulle uppfattas som kreativ. Men genom att säga att hon bara ”gör andras idéer”, så går hon emot Floridas uppfattning om att vara kreativ i ett företag, som ju ändå Utbildningsradion är.

Manusförfattaren Andrea, ytterligare en student på kursen, hade en period där hon satsade helt på sitt eget kreativa arbete, med påföljden att hon fick skulder och tvingades låna pengar av sin omgivning. Till slut blev det så ohållbart att hon var tvungen att välja bort sitt eget kreativa arbete för att ta en heltidstjänst. Det som har hänt nu är att hon har hittat ett välbetalt jobb som copywriter på en bank, två dagar i veckan, och resten av tiden kan hon vara kreativ med sina egna projekt. Det som har blivit en upptäckt för Andrea med bankjobbet, är att hon har träffat människor:

/.../som är helt knäppa. Inspirerar till beteende som jag också, när jag sitter själv, inte kommer i närheten av.

⁶⁰ Fassbinder, Werner. *Rädsla urholkar själen*, 93 min. 1975. Distributör Tyskland; Tango-film produktion. Filmen handlar om städerskan Emmi, som är änka. På ett kafé nära hennes hem möter hon den marockanska gästarbetaren Ali. De gifter sig, men omgivningen reagerar på att Emmi har en yngre rasifierad man, och förhållandet bryts sönder av rädsla.

⁶¹ Nordin, Annika. Därför ljög Louise Bourgeois om sin psykoanalys, *Dagens Nyheter*. 08022015

Men framför allt tycker hon att det är skönt att hon slipper ha ångest för sin försörjning. Robert känner igen sig i det som Andrea pratar om. När han jobbar på SVT, och gör vanliga tv-program, tycker Robert att jobbet får honom att känna sig som en del av ett sammanhang och att han känner sig bra på det han gör. Robert inser att yrket hade passat honom, men samtidigt tar han inte alla uppdrag för SVT, för att han inte har tid. Här misstänker jag att tiden som Robert pratar om är tiden att arbeta med sitt eget kreativa arbete. Vilket också liknar det Andrea säger: att brödjjobbet inte får ta för mycket tid.

Jag känner igen mig i det som Andrea beskriver. När jag har tagit ett jobb för pengarna har jag gått in med tanken att här kan jag få material, och förhoppningsvis ger brödjjobbet näring till mitt konstnärliga arbete. Det som Andrea, Samira och jag har gemensamt är att ingen av oss har ett extraarbete som har med vår utbildning och vårt konstnärliga uttryck att göra.

Regissören och dramatikern Olof undrar vad som är de optimala förutsättningarna för att vara kreativt skapande. Han berättar att han provat på att vara fattig, men det var inte roligt och inte heller särskilt bra, tyckte han. Han har också haft ett lyxigt år då han levde på ett skivstipendium, och inte behövde göra något för sin försörjning. Men inte heller det var optimalt.

Däremot, tycker Olof, att när han till exempel har jobbat som lärare, så har han varit mer inspirerad. Rådström inflikar med en fråga till Olof om varför det var bra med lärarjobbet. Sedan fortsätter Rådström med att det troligen var så att Olof inte behövde tänka på pengar i det kreativa... Ja, svarar Olof, det kanske var ”fredat”.

Vad ”fredat” betyder i det här fallet är kanske att det gav Olof möjlighet att slappna av, precis som Rådström föreslog, men också att lärarjobbet för Olof var ett sätt att släppa kraven på sin egen kreativitet.

Gerd Gigerenzer⁶², en av auktoriteterna inom forskning kring intuitivt beslutsfattande, berättar i sin bok *Gut feeling* om pianisten Glenn Gould, som skulle spela Beethovens opus 109 på en konsert i Kingston, Ontario. Som vanligt läser Gould först igenom noterna, för att sedan spela dem. Men tre dagar innan konserten får han en blockering när han kommer till en viss passage i stycket. I ren desperation sätter han då på dammsugaren, radion och tv:n för att skapa så mycket ljud som möjligt, så att han inte ska kunna höra det han spelar längre. Det

⁶² Chef för Max Planck institute for human research.

som hände var att blockeringen släppte.⁶³ I ett experiment jämförde Gigerentzer också professionella golfspelare med amatörer. Han gav båda grupperna två förutsättningar när de skulle sätta en putt. I det ena fallet fick de bara tre sekunder på sig för varje putt, i det andra fick de hur lång tid på sig som helst. Det visade sig då att medan amatörerna behövde tiden att koncentrera sig, så presterade de professionella spelarna bättre när det inte fanns tid till eftertanke. Lång koncentrationstid försämrade de professionella spelarnas resultat.

I Olofs fall uppfattar jag det som att lärarjobbet ökar hans kreativitet. Det blir den distraktion som får honom att skärpa sinnet, precis som för Gould och de professionella golfspelarna som Gigerentzer pratar om.

Jag inser också, när jag nu går igenom min essä efter att ha lämnat in den till min handledare, och till Nord Universitets hemsida Fronte, att också jag har använt mig av Gigerentzers metod att distrahera mig själv i den här essän. När jag i normala fall skriver en essä, läser jag om den hela tiden och bygger samtidigt ut min text tills den blir färdig. Men den här gången har jag inte gjort det. Jag har bara lämnat in en text som jag knappt har läst igenom, helt enkelt för att jag annars hade låst mig helt och därmed inte kunnat skriva alls.

Även Niklas Rådström upplevde att han var som mest kreativ när han under några år jobbade som filmkonsulent på heltid, då han samtidigt passade på att skriva två böcker. Jag uppfattar det som att konsulentjobbet var en energikick för Rådström. Och anledningen till det, enligt Rådström, var att han kände sig trygg. Han visste att han inte behövde tänka på pengarna.

Men när rädslan sedan kommer in igen så tar Rådström ett jobb som han egentligen inte vill ha. Han berättar om när han fick i uppdrag att skriva ett filmmanus till en roman som hade fått priser. Det enda problemet var att han inte tyckte om boken och inte respekterade författaren, och till på köpet var tvungen att skriva om berättelsen för att boken skulle fungera som film. Det som var lockande med detta uppdrag var att han skulle jobba med en regissör som han tyckte kändes spännande. Men, fortsätter han:

Jag mådde så djävla fysiskt illa av det, direkt fysiskt illa av det och mitt självförakt liksom rusade.

Den erfarenheten gjorde att han bestämde sig för att han hellre skulle kunna tänka sig att köra taxi, än att göra ett brödjobb som ligger för nära hans skrivande.

⁶³ Gigerentzer, Gerd. *Gut feeling, The intelligence of the unconscious*. Viking. 2007, s. 36.

Här kan jag inte låta bli att citera en väninna till mig: Ta ett jobb som inte kräver något av dig, så att du har ork att göra det du vill!

Rådström instämmer med mitt inflikande om att ta ett jobb som inte är krävande:

Så tänker jag! När jag ska göra extra jobb, jag försöker undvika att ta skrivjobb. Inga skrivjobb! Jag kan göra vad som helst. Jag kan stå och föreläsa och prata och göra andra saker, handleda, läsa andra saker. Det kan jag göra hur mycket som helst. Men jag har ett antal ord per dag som jag kan skriva, liksom.

Med sin långa erfarenhet som författare så har han blivit medveten om att han inte kan skriva hur mycket som helst och vad som helst, för då har han inte tid över för sin egen kreativitet. Distraheringen av andra jobb stör honom inte, men det gör däremot det skrivande som inte är hans eget val. Då blir hans prestationskrav kanske till något annat: dels till en ångest över att han inte ägnar sin kreativitet till rätt sak, dels till en ångest över att det förutsätts att ens kunskaper ska fungera i vilket sammanhang som helst, oavsett vad det sammanhanget betyder för en själv. Men risken finns i den så kallade friheten att ingenting blir gjort efter som det inte finns en mottagare och där med heller ingen press att göra något.

Självkänslans berg och dalbana

Flera av oss i gruppen tar upp självkänslan som åker berg och dalbana. En säger till exempel att hon alltid på fester berättar att hon skriver skönlitterärt, för att hon har märkt att det har högre status. Jag har själv märkt att när jag nämner att jag skriver filmmanus så kommer följdfrågan: *är det någon film som jag känner till?* Jag märker att i den frågan finns det en vilja att veta om jag är etablerad, och om jag skrivit något som de kan relatera till. Ofta svarar jag att de inte känner till det jag har gjort, och hamnar därmed bland de skumma typerna som ingen riktigt förstår sig på. Samira tar också upp kommentarer från andra människor som både smickrande och samtidigt besvärande. Hon kan inte heller låta bli att fortsätta fundera på vad hon ska göra med sin romantiska dröm:

Det är just identiteten med åldern. Hur länge ska jag hålla fast i en romantisk dröm att jag är någonting och kan någonting om ingen behöver det? Samtidigt som det är så djävla patetiskt tycker jag att man; "men vad gör du då? Ja jag gör radiodokumentär. Oh vad spännande! Ja, skitspännande", ja, men det är klart att det är skitspännande. Men om jag skulle jobba heltid på ett jobb, där jag tjänar... /.../ så pass lite pengar att jag är så djävla trött när jag kommer hem,

och så har jag barnen... och rent fysiskt har jag ingen tid att disponera. Jag skulle fan i mig gladeligen jobba två dagar i veckan där jag kan tjäna så pass mycket att jag trots allt överlever. /.../ Men identiteten med åldern tycker jag är viktigt. För det är skillnad på att, faktiskt, vara 30 och inte ha några barn och känna att framtiden finns. Nu är jag 40+. /.../ Hur länge. Till vilket pris är du beredd att hålla fast vid din romantiska dröm? Det här var det jag ville, och vad hände? Jag var 20 år när jag jobbade på hemtjänsten och drömde om någonting annat och skrev mina dikter bland annat. Om jag går tillbaka till hemtjänsten nu? Och jag har gått DI, och jag blev utvald bland så få att komma in där. Och så är vi så många fantastiskt duktiga människor, men marknaden ser annorlunda ut. Jaha, vad ska jag göra då?

Jag märker att när samtalet om att överleva på sin konst uppstår blir det en laddning i rummet. Det märks att alla är engagerade och att detta ämne ligger varmt hos var och en. Även Livia, som har ett fast jobb på radion, är engagerad. Men det som skiljer henne från de övriga i rummet är, som jag uppfattar det, en fråga om att få möjligheten att utveckla sin konstnärliga sida på jobbet.

Det som blir synligt för mig med det här samtalet är att man både vill vara självständig och samtidigt känner sig beroende av att det finns någon annan: publiken, uppdragsgivaren, uppköparen, osv, som tar emot det man skapar. Samtidigt som det finns en längtan efter en uppdragsgivare så anar jag en längtan efter att få behålla sin konstnärliga frihet. Vad denna konstnärliga frihet är för något vet jag inte ännu. Hos flera dramatiker har jag hört en längtan efter att få sätta sig ner och bara skriva och undersöka sitt eget material. Kanske är det det som är den konstnärliga friheten. Men risken finns att ingenting blir gjort, eftersom det inte finns någon som förväntar sig att arbetet ska presenteras. Det skulle kunna vara en sådan problematik som blev förlamande för Olof, när han fick ett skivstipendium.

Rädslan för att glömma

Anledningen till att jag har velat skriva om kulturarbetarnas överlevnadsstrategier är just den att rädslan att glömma sin kunskap är en fråga som är ständigt aktuell. Alldeles särskilt eftersom det under senare år har blivit nerdragningar inom all kultur. Fler och fler personer orkar inte att fortsätta jobba under de dåliga villkoren. De lämnar sin passion och tar ett jobb som ger en stadig inkomst. Flera gånger har jag hört de som valt ett arbete utanför kulturbranschen säga att de nu känner sig trygga. De vet att de kan betala hyran och har mat för dagen. De kan äntligen ha en riktig semester med barnen, och planera sitt liv. Och jag har hört av flera, som inte har hoppat av kulturbranschen, att de helt enkelt inte har bytt karriär för

att de inte vet vad de annars skulle göra. Självt känner jag att jag inte kan vara duktig i någonting annat än det konstnärliga, och att jag bli deprimerad när jag ägnar mig åt andra yrken. Dansaren Niki berättar att hon är en kicksökare, och eftersom hon inte hittat något annat jobb som gett henne en sådan kick som den hon fått när hon har stått på scenen, så kan hon inte sluta.

Jag tror att det som är genomgående för oss alla är att hela vår självkänsla och identifiering ligger i vårt arbete som konstnärer. Därför blir det så oerhört laddat när uppdragen inte finns där, och vi tvingas att ta extra jobb som är så dåligt betalda att de, som Samira säger, sliter ut en. Det som händer är att det inte finns tillräckligt med kraft att göra det arbete som vi kulturarbetare uppfattar som vår kall. Det får mig att tänka på Tjechovs Tre systrar, där Irina gråter floder över att hon inte längre kommer ihåg vad fönster heter på italienska.

Where? Where has it all gone? Where is it? Oh my God, my God! I have forgotten everything, forgotten everything... Everything is confused in my head... I can't remember what is the word for window in Italian, or for ceiling... I am forgetting everything/.../ ⁶⁴

Varför gråta över en sådan bagatell? frågar jag mig, och kan inte låta bli att skratta åt Irinas patetiska utfall. Samtidigt som jag innerst inne känner igen den där rädslan. Det är samma förtvivlan som finns hos oss konstnärer när vi inte kan utöva vår konst. Under alla extrajobb som äter upp oss så finns det en ständig rädsla att plötsligt ska man ha varit borta från sitt konstnärskap så länge att man faktiskt har glömt sitt hantverkskunnande. Det som en gång var så naturligt försvinner i en evig glömska, *finestra* ersätts med ett vanligt fönster och det som gjorde oss speciella finns inte längre.

⁶⁴ Tjechov, Anton. *Three Sisters*, akt 3, över. Gerard R. Ledger. G. R. Ledger, 1998 .
<http://www.oxquarry.co.uk/Act1.htm> (kontrollerat kl. 11.52 den 24 mars 2015)

RÄDSLAN FÖR ATT FALLA UR SYSTEMET

Kulturarbetsförmedlingen

När jag för första gången skrev in mig på kulturarbetsförmedlingen hade jag länge kämpat med att komma in. Jag var då klämd mellan den vanliga arbetsförmedlingen, som inte kunde hjälpa mig, och kulturarbetsförmedlingen, som ansåg att jag inte var tillräcklig kunnig inom kultur för att vara inskriven hos dem. Därför var det en känsla av att äntligen vara hemma när jag till slut blev inskriven där. Här skulle jag träffa andra likasinnade och jag skulle slippa behöva söka ett jobb som inte hade med kultur att göra. Och så var det i början.

Kulturarbetsförmedlingen var som en andningspaus. Jag skulle till och med våga säga att kulturarbetsförmedlingen på ett sätt var de arbetslösa kulturarbetarnas sponsor. Här kunde man knyta viktiga kontakter för konstnärliga projekt. De ordnade praktikjobb inom kultursektorn. Jag kunde gå en kurs som inte behövde vara i anknytning till min utbildning, som till exempel en Stand up comedian-workshop, eller något annat. Allt det har förändrats. De enda kurser jag får göra nu är kurser som handlar om att lära sig skriva ”kreativa” CV.

När jag kom till kulturarbetsförmedlingen kunde jag jobba extra en dag i veckan, och då få förlängd a-kassa. Nu kan jag inte jobba tre dagar i veckan utan att förlora dagar. Man får bara använda 75 dagar deltid, efter det får man inte någon a-kassa de veckor man deltidsarbetar.⁶⁵ Det innebär att den resterande delen av veckan, som jag inte jobbar, förlorar jag ersättning för.

Betala för att arbeta

Debattören Ivor Southwood liknar, i sin bok *Prekaritet 2.0*, CV:t vid ett sätt att framställa sitt liv, lika platt och livlöst som en ”schamporeklam.”⁶⁶ Han beskriver också framväxten av ”låtsasarbeten” för arbetslösa:

Vid sidan av de uppenbara ekonomiska aspekterna inbegrep denna privatiseringsprocess också att man blundade för arbetslöshetens samhälleliga orsaker (liksom för den obefintliga samhällsnyttan av mycket arbete som faktiskt utfördes) och istället fokuserade på upplevda individuella tillkortakommanden, vilka konsekvent nog var tvungna att behandlas med disciplin

⁶⁵ Unionen a-kassa 2014. Finns på: <https://www.unionensakassa.se/pagaende-ersattning/75-deltidsdagar/> kontrollerat den 120916, kl. 16.50

⁶⁶ Southwood, Ivor. *Prekaritet 2.0*. Stockholm, 2011, s. 87.

och rehabilitering. Arbetslöshet förvandlades till en pastisch på arbete, med en hel rekvisita i form av en låtsasarbetsplats, låtsasarbetstider man måste passa och låtsaschefer man måste rapportera till. Därmed privatiserades också det jobbsökande subjektet, som nu hade hamnat under en privat agenturs straffande auktoritet – man både hotades med indragna bidrag och tvångsmatades med strävsamhetsdiskursen.⁶⁷

Southwood beskriver träffande ett nytt system som handlar om att bestraffa och göra själva arbetssökandet till ett heltidsarbete. Men det jag saknar är en beskrivning av hur privatiseringen av arbetsförmedlingen också har gjort att arbetssökande kan tvingas att betala för att få ett jobb. Inte bara genom Fas 3, som jag skriver mer om här nedanför, utan också genom att man tvingas jobba gratis för olika teatrar, filmbolag, och så vidare. Det finns också företag som utnyttjar att du vill ha ett jobb. De vill att du betalar en medlemsavgift för att du ska få reda på adresser och arbetstillfällen som inte kulturarbetsförmedlingen får tillgång till. Vilket ger en obehaglig känsla, eftersom de som är arbetslösa inte har så mycket pengar att slänga runt med. Och sedan är det ju verkligen inte garanterat att du får något jobb, fast du har betalt.

En som betalar för att förhoppningsvis finna ett jobb är Niki. Under våra dialogsamtal berättar hon hur mycket hon lägger ner för att kunna hålla på med sitt yrke.⁶⁸ Det visar sig att Niki måste träna varje dag för att hålla kroppen á jour som proffsdansare. Hon går på Balettakademien för att träna balett, och på ett annat ställe för att träna modern dans. Hon är själv inte medveten om hur mycket det kostar, men tror att det går på 1500 kronor per termin. För att hålla sig uppdaterad på det som händer internationellt inom dansen måste Niki också delta i workshops utomlands. Att hålla sig i form är dyrt, och stipendierna som Niki får för att delta i workshoparna täcker aldrig hela kostnaden. De täcker för det mesta kostnaden för själva workshopen och resan, men inte bostaden, så där måste hon hitta ett alternativ. Enligt Niki så är det viktigt att delta i de här workshoparna, för att det är ett av sätten att få jobb.

Jag tror på den vägen för att få jobb, och det är så djävla trist att man måste betala för att söka jobb, men det är så få som håller audition... Och känner man dem inte, så måste man visa sig på en av deras workshops. Så det är också en networking-grej. Men kroppen kostar ju också. Jag måste ju [ta hand om min kropp], jag skulle aldrig kunna leva på en havregrotdiet, liksom

För Niki är kroppen hennes instrument och det är genom att åka runt till olika danskompanier och delta i workshops som hon har möjlighet att få ett jobb. Men, som sagt, redan för att åka

⁶⁷ Southwood, Ivor. s. 75-76

⁶⁸ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

dit kan det ibland kosta mer än 10 000 kronor, vilket är en summa som känns för en arbetslös person. Jag hör mig runt bland de andra deltagarna i vårt dialogseminarium och inser att det är svårt att räkna ut hur stora kostnader vi lägger ut för att kunna utöva vårt arbete. Kanske ligger det i att vi inte vill tro att vi faktiskt är beredda att betala för att få ett jobb, utan också i att bara det att man får göra det man har valt att utbilda sig till är viktigare än själva pengarna. Det jag har märkt är, att för mig blir penningfrågan viktig när jag inte vill eller ens tycker om att göra det arbete jag utför.

Och risken blir, att när du istället utför ett jobb som du älskar, och då inte begär den lön du har rätt till, att också arbetsgivaren nedvärderar din kunskap: Du jobbar ju mer eller mindre gratis för att du inte kan få ett jobb, så alltså är du inte duktig.

På arbetsförmedlingen

”Jag är en av alla i Sverige som i denna tid, vintern 2012–13, är inskrivna på Arbetsförmedlingen, i ”Jobb- och utvecklingsgarantin”, som är fasen precis före det beryktade ”Fas 3”. Utbränd och nyopererad i magen blev jag utförsäkrad och tvingad hit. Jag är alls inte arbetslös, men dock tämligen inkomstlös och därför hamnade jag här.”

I januari 2013 skrev musikern och författaren Nike Markelius en uppmärksammas artikel om sin arbetslöshetssituation, som till slut ledde till att hon fick Fas 3-placering.⁶⁹ Enligt Expressen delades Markelius artikel mer än 11 000 gånger på sociala medier. Vilket, enligt journalisten Jens Liljestrand, är ”smått sensationellt.”⁷⁰ Han undrade också varför inte Markelius artikel hade blivit mer uppmärksammas på ledarsidorna. Liljestrand pekar på att det kan bero på att Markelius har ”underlägets alla attribut”. Hon har, som Markelius själv skriver i sin artikel, varit deltidssjukskriven och är ensamstående mamma. Liljestrand menar att det inte går att ifrågasätta hennes bild av verkligheten, och försvara det system man byggt upp, eftersom att man då enligt honom skulle ”sparka neråt”. Därför förmår inte heller ledarsidorna att skriva och debattera kring Markelius erfarenheter.

Samtidigt känner Liljestrand igen sig som arbetssökande, och berättar sin egen erfarenhet så här:

⁶⁹ Markelius, Nike. *Tonen i brevet är hotfull. Nu är jag kallad*. Dagens Nyheter. 2013.01.20. Finns på: <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/tonen-i-brevet-ar-hotfull-nu-ar-jag-kallad/> kollad den 7 september 2016 kl. 11.50

⁷⁰ Liljestrand, Jens. *Myrstackarna*. Expressen. 2013.01.29. finns på: <http://www.expressen.se/kultur/myrstackarna/> kontrollerat den 7 september 2016

Min undran om det gick att frilansa som skribent och vara arbetslös "på halvtid" möttes av ett roat småleende. *Ska du få a-kassa får du inte frilansa. Komma i gång med min gamla avhandling? Ska du få a-kassa måste du avbryta forskarutbildningen. Skriva klart min novellsamling? Ska du få a-kassa får du inte skriva. Inte ens på fritiden? Inte ens på fritiden. Så ... vad får jag göra? Söka jobb, åtta timmar om dagen. Därborta står datorn.*

Även jag måste erkänna att jag känner igen mig i både Markelius och Liljestrands erfarenheter av arbetsförmedlingen. Markelius fortsätter i sin artikel: ”Hon såg på mig. Jag insåg att min konstnärliga gärning inte är värd någonting här. ”

När en kulturarbetsökande är på arbetsförmedlingen så är det som om ens arbetserfarenheter inom kulturen slängs bort. Det viktigaste för arbetsökande är att söka ett jobb som är så långt ifrån kulturen som möjligt.

Jag minns när jag var på en arbetsåtgärd. Vi som var på kursen som arbetsförmedlingen hade anordnat hade fått i uppdrag att fundera ut var någonstans vi kunde praktisera. Det skulle vara inom något fält som vi inte hade jobbat med förut. Jag bestämde mig för att jag ville praktisera som kurator på Liljevalchs konsthall, tog kontakt med Liljevalchs chef och fick till slut en praktikplats där.⁷¹

Men när arbetsförmedlingen hörde att jag hade fått praktikplats som kurator på Liljevalchs sa de att jag inte fick ta den praktikplatsen, eftersom det var ett kulturarbete. Om jag tog den, så skulle jag inte få några pengar ifrån dem. Om jag däremot tog en praktik på Liljevalchs café, så var det absolut inga problem. Att kurator-arbetet var ett helt nytt arbete för mig räknades inte, eftersom kultur är kultur, och det måste innebära att alla kulturarbeten i deras ögon är samma jobb. Att jag hade jobbat på ett café när jag var yngre gjorde däremot inget, utan kunde snarare vara till min fördel.

Under kursen *Berättelsens vägar*, höll vår professor Niklas Rådström ett föredrag som han kallade *Vad har jag lärt mig?*⁷² Hans tvivel dök upp när Rådström träffade en känd föredragsledare, som visade sig sitta i en massa bolagsstyrelser, både i Sverige och utomlands. I ett försök att skämta hade Rådström undrat varför ingen hade frågat honom om han ville sitta i en bolagsstyrelse.

Då såg han på mig och sade:

⁷¹ En kurator har ansvaret för konstnärer och verk, samt ansvar för en utställnings tema och sammanhang.

⁷² Rådström, Niklas. *Vad har jag lärt mig?* 2014.09.15. Rådström gav oss föreläsningen.

”Du förstår, det är därför att du inte kan någonting.”

Det var naturligtvis jävligt dumt sagt, till och med om det var ämnat som en lustighet. Naturligtvis borde jag ha blivit arg på honom. Men jag höll i mig. I stället blev jag efteråt snarare arg på mig själv. Jag blev arg på mig själv därför att jag faktiskt var beredd att ge honom rätt.

Det som händer är att varken Rådström eller företagsledaren förstår varandras kompetens. Det är också intressant att se det dolda föraktet mellan dessa två olika yrkesutövare. Det förnedrande i situationen, och samtidigt igenkännbart för åtminstone många konstnärer, är att det arbete som man sysslar med inte räknas som ett arbete. Det innebär att när jag går till arbetsförmedlingen så har jag aldrig gjort ett jobb. Jag har bara roat mig, och särskilt om jag inte ens kan påvisa att jag har tjänat pengar. Det som återkommer om och om igen är att när en kulturarbetare ska ta betalt kan det ses som en förolämpning, eftersom personen i fråga har roligt på sitt arbete. Hur ofta händer det inte att vänner ber sina musikerbekanta att spela på deras fest, och betalningen blir mat och äran att få umgås och roa sig med vännernas gäster? Det är ju inget riktigt jobb. Den överlägsenhet som styrelseledamoten visar är ett större symptom som avspeglar sig i hela vårt samhälle. Det är också den överlägsenheten Markelius upplever när hon går till arbetsförmedlingen, fast hon dagen innan hade gjort en bejublad konsert. Allt det där är borta, och allt kunnande är borta, när någon med en mening kan säga: ”Du förstår, det är därför att du inte kan någonting.”

FAS 3

Markelius rädsla för att hamna i Fas 3, var först lite obegriplig för mig. Det var likadant när jag var på arbetsförmedlingen. Jag kunde aldrig riktigt förstå varför just Fas 3 skulle vara så skrämmande. Det enda jag hörde var att de som hamnade i Fas 3-projekten bara fick göra meningslösa arbeten. Liljestränd skriver vidare: ”Fas 3 är ett misslyckande. Det är en skam att sjuka pressas att gå till arbetsförmedlingen.” Det obehagliga är att människor tvingas arbeta utan att få någon ersättning, och samtidigt tvingas att utföra meningslöst arbete. Det liknar psykisk misshandel.

2007 införde alliansregeringen i Sverige Fas 3, eller sysselsättningsfasen. Till den som inte har fått ett arbete eller en jobb- och utvecklingsgaranti inom 450 dagar, utser arbetsförmedlingen en anordnare, alltså ett företag, som får en ersättning på 210 kronor per dag, det vill säga 4620 kronor i månaden, för att ta emot en Fas 3-person. Förut, innan lagförändringen,

som skedde efter mycket kritik, fick inte en Fas 3-person utföra en ordinarie arbetsuppgift.⁷³ Vilket i praktiken innebar att Fas 3-personen bara kunde göra meningslöst jobb för att inte konkurrera med de anställdas arbete. En Fas 3 person får inte heller lön, eftersom den inte är anställd. De som har a-kassa får 65 procent av det som låg till grund för deras senaste arbetslösersättning. Arbetslösersättningen har då minskat i takt med längden som personen har varit arbetslös. Lägsta möjliga ersättning för en Fas 3-person som har a-kassa är 320 kronor om dagen. Det blir 7040 kronor i månaden, innan skatt. De som inte har någon a-kassa får den lägsta ersättningen på 223 kronor per dag, det vill säga 4906 kronor i månaden innan skatt. Bara 300 kronor mer än vad företaget som tar emot Fas 3-personen får. Men detta gäller endast 450 dagar. Efter det får den placerade ingenting, fast hen är med i ett Fas 3-projekt. Vilket innebär att personen i fråga är tvungen att bli försörjd av sin familj eller kommunen. Så en Fas 3-person som inte har någon ersättning alls från a-kassan ska alltså jobba heltid utan lön på ett arbete, där hen inte ens har möjlighet att få en tillsvidareanställning, eftersom hen inte får ta en annans arbete.

Arbetsförmedlingen har slutat att räkna antalet Fas3:are som är utan a-kassa, eftersom de ansåg att det inte fanns tillräckligt pålitliga siffror. Den 1:a februari 2014 gjorde däremot alliansregeringen en sista räkning, och kom fram till att 4323 personer var utan a-kassa och ersättning. Det motsvarar, enligt tidningen Arbetet, ca var 8:e person inom Fas 3.⁷⁴ I själva verket är det troligen, enligt Arbetet, mycket fler personer som har gått igenom Fas 3 utan någon ersättning.⁷⁵

Så när Markelius skriver i sin artikel om sin rädsla för att hamna inom FAS 3, så blir det begripligt att det handlar om ett desperat försök att finna sin egen värdighet som människa, och som en människa med en yrkesstolthet.

Mellanakt

Under några år drev jag en egen teatergrupp, som senare gick i konkurs. Vad jag förstod av konkursförvaltaren så var det inte särskilt mycket pengar som vi gick back. Men jag och min

⁷³ Selmanovic, Alica. *Den nya tidens AK-Arbeten? En granskning av Fas 3*. Landsorganisationen i Sverige. januari 2012. Finns på: [http://web.archive.org/web/20120516224045/http://www.lo.se/home/lo/home.nsf/unidView/622CD EBC9E251AA7C125798A00334B95/\\$file/Fas3_Rapport.pdf](http://web.archive.org/web/20120516224045/http://www.lo.se/home/lo/home.nsf/unidView/622CD EBC9E251AA7C125798A00334B95/$file/Fas3_Rapport.pdf), kontrollerat den 7 september 2016 kl. 16.30

⁷⁴ Pejer, Mats. Arbetet. 11600 "medellön" i Fas 3. 2015. Finns på <http://arbetet.se/2015/05/06/11-600-medellon-i-fas-3/> kontrollerat den 11.09.16 kl. 16.00

⁷⁵ I februari 2016, tog det ett regeringsbeslut att utveckla Fas 3 och mer individuell anpassa aktivitet stödet. Detta innebär fortfarande inte att man tillåter konstnärer utöva sin konst. Jag har försökt att hitta huruvida ersättningen har förändrats. Det har det gjort men däremot kan jag inte se om det fortfarande är så att det finns folk som arbetar helt utan ersättning.

kompanjon ville inte fortsätta tillsammans, och insåg att det enda sättet att bryta upp vårt arbete var att gå i konkurs för att slippa hamna i skulder. Så länge vi hade vår teatergrupp så hade vi ett tätt samarbete med kulturarbetsförmedlingen, som gav oss skådespelare som vi bara betalade bidragsstödet för. Både jag och min kompanjon var de enda som inte hade någon sorts bidrag och ingen lön för vårt arbete, och ändå kunde jag i några månader, när det var regitider, jobba varje vardag från kl. 09.00-21.00. Detta brände till slut ut mig. Men det som också blev tydligt var att det bara var en skådespelare som hade full lön. Alla andra jobbade antingen gratis, fick arbetsstöd, eller spelade på dörren. Det innebär att de fick pengar när föreställningen väl var i gång. Vi betalade alltså inte när de repeterade in föreställningen. Så precis som Roy Andersson var jag och min teatergrupp tvungna att förlita oss på människor som gick med på att jobba gratis för att jag skulle kunna förverkliga min idé. Men till vilket pris? I mitt fall kan jag anse att jag inte gjorde något storverk. Det enda jag kan försvara mig med var att skådespelare som var utan jobb hade möjlighet att visa upp sig för producenter och regissörer, och kanske på sätt kunna få nya jobb, tack vare jobbet som knappt kunde försörja dem.

PREKARIATET⁷⁶

- Den frivilliga underklassen

I sin bok *En färdplan för prekariatet*, beskriver Guy Standing människorna som befinner sig i prekariat-systemet.⁷⁷

1. De står utanför arbetsmarknaden.
2. De har osäker tillgång till boende och offentliga resurser.
3. De lever med en konstant känsla av obeständighet

Det sociala trygghetssystem som efter Andra Världskriget byggts upp i Sverige, och många andra länder, är grundat på anställningstrygghet. Har du ett arbete kan du inte förlora det, annat än genom hårt reglerade omständigheter och ersättningar. Som, till exempel, minst tre månaders avgångsvederlag. I det nya prekariatsystem som vuxit fram under de senaste decennierna, och som Standing beskriver, är de rättigheterna hotade.

Du har ingen anställningstrygghet. Du har alltså ingen trygghet i din relation till arbetsmarknaden, men förväntas samtidigt att alltid ha en relation till arbetsmarknaden – att ställa upp när arbetsgivaren kallar, att jobba övertid om arbetsgivaren kräver det - vilket ger dig en konstant osäkerhet. Du lever med en lön som gör det svårare att få socialbidrag. Kort sagt: du förlorar rättigheter. Standing menar att det här är första gången i historien som vi har människor som förlorar sociala rättigheter och förlorar ekonomiska rättigheter de tidigare haft, och som arbetarrörelsen kämpat för. De får inte utöva det arbete de är utbildade till. De förlorar kulturella rättigheter, eftersom de inte kan tillhöra en gemenskap, de förlorar medborgerliga rättigheter, vilket är extra viktigt enligt Standing, och de förlorar ofta politiska rättigheter, eftersom de inte känner sig representerade i samhället. Det innebär att vi nu har ett annorlunda paradig för arbetsmarknaden. Vi kan inte heller gå tillbaka till den gamla ”svenska” modellen, eftersom den bygger på att massor av människor har stabilt arbete, och stabila familjer och relationer. Standing menar att 2020 kommer de flesta svenska städer bestå av en majoritet av ensamstående, utan familj, som måste acceptera att de inte kommer att ha fast arbete och att de närsomhelst kan bli arbetslösa. Om vi fortsätter på detta sätt kommer vi att ha miljontals människor som lider av stress och utbrändhet, och allt annat som

⁷⁶ Prekariat. Ordet är en sammanslagning av ordet proletariat och ordet prekär och myntades på 60-talet. Ursprungsordet kommer från Frankrike och Italien och betyder ”besvärlig situation”.

⁷⁷ Standing, Guy. *En färdplan för prekariatet*. Göteborg. 2014, s. 27.

följer på den otrygga arbetssituationen. Standing menar att det ingen mening att ta upp den lutheranska arbetsmoralen i ett prekariatsystem, för hur mycket än människor jobbar, så kommer många ändå inte få tillräckligt med lön för att kunna leva anständigt.⁷⁸ Det kan vi redan nu se, menar han. Sverige börjar alltmer bli som USA, där både låginkomsttagare och välutbildade har fler än ett jobb.⁷⁹ Detta syns också hos konstnärer, som ofta måste ha minst två jobb. Det de inte tjänar pengar på, och det som ger dem en inkomst som gör det möjligt att få mat på bordet.

Detta är också en situation som mina gruppdeltagare känner igen. Samira beskriver sin frustration så här:

Det är ju något som vi ser i samhället, att man skär ner på kultursektorn och journalistiken. För mig har det blivit en stor demokratifråga. Vem har rätt att yttra sig i samhället? Vem har råd att ge sig själv tid att skriva, att tänka, att sätta upp föreställningar, om du inte får betalt alls? Jag har aldrig haft ambitionen att tjäna bra, en dröm: det vore kul. Men jag har valt det här, jag vet att jag inte kommer bli rik på att uttrycka mig konstnärligt, men jag kan känna att det är meningsfullt och jag kan ha ett dragligt liv. Så större ambitioner ekonomiskt än så har jag inte. [Men vi har] ett samhälle som inte kan betala anständigt, inom till exempel public service, som ju faktiskt borde vara anständiga.⁸⁰

Samira är medveten om att hon har gått in i ett yrke som inte ger henne något ekonomiskt överflöd, men för henne ger det ändå en känsla av meningsfullhet att utöva detta arbete. Samtidigt känner hon en ilska över att radion inte betalar henne tillräckligt när hon arbetar, och kan utnyttja hennes utsatta position. Det finns inget tillfredsställande system, ens inom det offentligt finansierade public service som SVT och Sveriges Radio, för att ge frilansare betalt i relation till arbetsinsatsen. Samtidigt är public service helt beroende av frilansarnas arbete för fylla sina sändningar.

Även Niki är medveten om att hon är en ”låginkomsttagare”, och beskriver sin ångest över den situationen:

⁷⁸ Berg, Susanne. *Intervju med Gay standing, Stockholm 10 juni 2014*. Medborgargolv. 2014. Finns på youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5wLM6RrSUEl> kontrollerat den 110916 kl. 18.40

⁷⁹ Clark, C.E. Working 2 or More Jobs – Is This the New Normal? *“Juggling more than one job.”* ThoughNickel, 2012. Finns på <https://toughnickel.com/finding-job/Working-2-or-More-Jobs> kontrollerat den 110916 kl. 18.30

⁸⁰ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

Tanken på de praktiska problem som kan uppstå om jag fortsätter att leva i detta riskfyllda sökande den dag jag vill försörja andra än mig själv, eller bara skaffa en egen bostad, ger mig kalla kårar. Jag får också kalla kårar av att inte ge mig själv alla chanser jag kan.⁸¹

Niki är medveten om att hon befinner sig utanför samhällets norm, och den dag hon ska försöka få en egen bostad så kommer det att bli problem för henne. Eller bara det att den dag hon väljer att skaffa sig barn, så tvingas hon att fråga sig vad hennes dans är värd för henne. Men samtidigt så finns det en annan skräck, som liknar den jag känner när jag inte har tjuvat tillräckligt på filmproducenten eller regissören: nämligen skräcken att inte ha gjort tillräckligt för att öka sina chanser att få det där kontraktet, eller vad det nu kan vara. Det som förenar Samira och Niki är att indirekt åter problemen med ekonomi upp dem. Det som förenar Andrea och Olof är att de oroar sig i mindre grad. Andrea har sitt copywriterjobb två dagar i veckan, och hon klarar sig på det. Även Olof har en trygghet i att han har en teater som ger honom en inkomst två eller tre månader om året. Han säger så här:

Just nu, och ändå de senaste tre, fyra åren så har det gått så pass bra. Jag är också verkligen, låginkomsttagare, men jag är verkligen inte i sjön heller, liksom.⁸²

Det som skiljer Niki och Samira från Olof är att det inte stör Olof att han är en låginkomsttagare. Han är nöjd med att få in tillräckligt med pengar för att hålla huvudet över vattenytan. Även Andrea verkar ha samma inställning.

Man behöver inte en fyra i Hammarby sjöstad. Jag har aldrig levt så, jag har alltid haft min lilla lägenhet, liksom, med låg hyra. [Jag har alltid varit] beredd på att downsizea, och kunna vara fri.⁸³

Det Andrea tar upp, och som jag anar finns i både hennes och i Olofs resonemang, är att en tillräcklig inkomst, det vill säga en inkomst som gör att du håller dig flytande, tillåter dig att vara fri. Det är intressant att tänka sig att en låginkomsttagare också är en friare människa. Men om man får tro Samira, så blir det outhärdligt i det ögonblick du inte kan reparera taket när det regnar in.

⁸¹ Nikis reflekterande brev till essäskrivaren. 100415

⁸² 1:a Dialogmöte transkriberat den 150515

⁸³ Ibid.

Hannah Arendt menar att livet och nödvändigheterna är ett. Du kan inte överleva utan till exempel mat, och någonstans att bo när det är kallt. Men friheten, menar hon, behöver inte vara en del av nödvändigheterna, vilket är intressant. Arendt menar att friheten i den moderna tappningen är en konstant frustration, eftersom den är ett ”subjektivitetsproblem”: Vi har inte förmåga att skilja på nödvändigheten och friheten.⁸⁴ Friheten kan till exempel vara ett timvikariejobb, men komplikationer uppstår när nödvändigheterna inte finns: när du inte kan betala räkningar, få mat på bordet eller får någon sjukersättning. Plötsligt har min ”frihet” blivit ett fängelse av måsten, och den frihet som jag trodde mig ha, har nu förvandlats till frustration. Eller som Standing säger: miljontals människor lever på gränsen till en krissituation. En olycka eller ett misstag, och de är ute på gatan. Och det hör ihop med fattigdomsfällans utveckling.⁸⁵

Prekariatet och Kärlekens villkor

I vårt första dialogmöte blir alla deltagarna involverade i en diskussion om kärlek.⁸⁶ När jag efteråt går igenom samtalet så tänker jag först att detta inte har med vår kulturella arbets-situation att göra. Men när jag sedan lyssnar på Standing, i en intervju med Susanna Berg för STIL:s internetsida Medborgargolv, så inser jag att även kärlekslivet påverkas av prekariat-systemet.⁸⁷ I och med att man befinner sig utanför samhällets trygghet, så blir också privatlivet påverkat.

Informanten Olof berättar:

Jag hade faktiskt en tjej som det tog slut med för att hon fick ett jobb. Vi var lite i samma havregrynsland, men sen fick hon en doktorandtjänst, och då gick det faktiskt inte.

Det som är intressant med Olofs berättelse är att så länge de var i samma situation så fungerade relationen med den dåvarande flickvännen, men när hon får en doktorandtjänst så blir relationen ojämn. Kanske har det att göra med att flickvännen inte vill försörja Olof. Eller så har det kanske, som i Andreas fall, att göra med att man helt enkelt vill olika saker. Hon beskriver det så här:

⁸⁴ Arendt, Hannah. *Människans villkor, Vita activa*. Göteborg, 2013, s. 106

⁸⁵ Standing, Guy. *R Res publica*, 2014. Oslo. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=x2nGOjyafvA>. Kontrollerat den: 210916. Kl. 19.40

⁸⁶ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

⁸⁷ Berg, Susanne. *Intervju med Guy Standing, Stockholm 10 juni 2014*. Medborgargolv. 2014.

Min förra relation som jag hade... Han hade ingen förståelse för att man kunde vilja leva med mindre pengar. Eller ta två år och skriva grejer och leva så. Det var faktiskt en anledning till att det tog slut också.⁸⁸

Det som är intressant är att både Olof och Andrea upplever att för mycket ojämlikhet i relationen gör att det blir omöjligt att fortsätta. Den underliggande frågan är huruvida ens yrkesval kan påverka ens kärleksliv? För det som blir tydligt, i alla fall när det gäller Andrea, är att hon aktivt väljer sin kulturella jobbsituation framför relationen. Självklart är jag medveten att det säkert fanns andra saker som påverkade Olofs och Andreas relationer, men ändå har båda upplevt att kärleken tog slut för att de inte valde en ekonomisk trygghet.

Samira har en annan relation. Hennes man är precis som hon frilansare, det gör att de har en mer jämlikt situation.

Samira: Det brukar vara en del som frågar mig så här; "Och vad gör du då?" Ja, jag frilansar, och bor i hus. Jag har tre barn och jag har en man som är frilansande musiker och alla bara: "Hur går det då?" Jo da, det går lite upp och ner. Men det här med att downsizea, det går inte mer. Man kan flytta till Norrland, det kan man göra.

De har båda dålig ekonomi och kan inte "downsizea" så mycket mer. Det är också slitsamt för relationen, och ännu mer problematiskt är att Samiras man tjänar mer än vad hon gör när de väl utför ett arbete.

Andrea: Men samtidigt har ni förståelse för varandra, kan hjälpa varandra eller stötta varandra?

Samira: Ja, jo, vi hjälper varandra. Hur klarar vi, vad äter vi idag? Hur klarar vi oss liksom. Och där finns inga konflikter och så, däremot så klart, är det ett djävla peck ibland också. Och i bland har det gått bättre för oss båda två, självklart. Och så rullar det på ett tag och så sparar man. Vi sparar alltid liksom pengar, eller sparar. De ska räcka så långt det går, liksom. Han är ju en sån här som inte vill jobba mer än han behöver, tyvärr. Det har vi också att gå på. Å andra sidan, när han gör jobb så tjänar han alltid mycket bättre än jag. Visst är det orättvist?

På ett sätt så är relationen jämställd. Genom att Samiras man inte vill jobba så mycket så betyder det också att den ständigt sviktande ekonomin alltid är närvarande. Jag anar att när hennes partner väl jobbar så tjänar han så mycket mer än vad hon gör, och det tycker Samira är orättvist. Det får mig att tänka på en mycket fattig kvinna som jag såg i en dokumentärfilm. Hon citerade plötsligt Oscar Wildes, "When poverty creeps in at the door, love flies out

⁸⁸ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

through the window,” för att beskriva sin relation med sin man.⁸⁹ Det finns alltid en risk att, som Oscar Wilde skriver, den kärlek som två människor känner kan utarmas när ojämlikheter och en ständig kamp att få ett hushåll att gå runt tar över. Men det som också blir tydligt är att i och med att båda har ständig ekonomisk brist så tvingas man stödja varandra, vilket också kan stärka en relation.

Niki, som är yngst i gruppen, befinner sig i en annan situation. Hon har en pojkvän som är ekonomisk starkare än henne, och som vill försörja henne. Men hon känner sig tveksam till att gå in i en sådan relation.

Samira: Han är journalist?

Niki: Ja, han har jobbat där i över 2 år nu, så det borde väl vara dags [att få fast tjänst].

Samira: Det är skitbra! Jag säger så här: gör inte som jag. Inte med två frilansande och tre barn som man är beredd att dela. Jag ska ge dig ett tips: inte. Det är inte så bra.

Niki: Han säger så här: "Det är okej om du vill leva din dröm och liksom om vi känner olika, jag kommer att ta hand om dig."

Samira: Ta emot det!

Niki: Jag vet inte riktigt!

Samira: Nej, nej nej.

Niki: Ska jag lita på det?

Samira: Ja, så länge det är. Sen så får du väl göra något annat. Eller hur?

Niki: Ja, precis.

Samira: Och sen kanske han vill ta ett sabbatsår någon gång, och då stödjer du honom för det, faktiskt.

Niki: Ja, jag hoppas ju det. Jag hoppas ju på att hjälpa honom någon gång också. Jag har så himla otur också, att bli av med mobiltelefoner och så...⁹⁰

Nikis pojkvän är på väg att komma ur prekariatsystemet och få ett fast arbete. Så han är beredd att försörja sin flickvän. Samira uppmuntrar Niki att ta emot hjälp från sin partner för att den ekonomiska osäkerheten förstör relationen.

Om man däremot tittar på vad Aristoteles skriver i den Nikomachiska etiken, så avråder han starkt från att man ska gå in i en välgörenhetsrelation.⁹¹ Hans metafor är att konstnären är mer kär i sitt verk, än vad själva verket skulle vara om det var ett levande väsen. Han menar också att mottagaren som blir utsatt för den goda handlingen har lättare att glömma det hen har gjort. Det vill säga tacksamheten kanske aldrig infinner sig. Men självklart så kan det också finnas

⁸⁹ Wilde, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. New Delhi. 1995, Kapitel 5, s. 269.

⁹⁰ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

⁹¹ Aristoteles. *Den Nikomachiska etiken*. Göteborg. 2012, s. 368-370

en äkta glädje i att vilja supporta en person. Men, precis som Niki säger, så vill hon hitta balans i relationen, och hoppas på att hon också en dag ska kunna stödja sin partner. Och kanske är det det hoppet som behövs i en ojämn relation för att den ska hålla, att när skuggorna kommer så är man där för den andra.

Jag har själv en relation som vacklar på grund av den ojämna maktbalansen. Min partner, som också är kulturarbetare, har en bättre ekonomisk situation än vad jag har. Det har också påverkat vår relation på det sättet att ojämlikheterna finns där och gör sig påminda i olika situationer. Även om vi väldigt sällan pratar högt om den ekonomiska skillnaden mellan oss, så finns den också alltid närvarande, på det sättet att det blir han som får betala för alla nöjen som vi gör gemensamt, för jag har helt enkelt inte råd att gå på den där restaurangen eller bo på det där hotellet. Om man inte kan hitta en ekonomisk balans kan det lätt bli som i Olof och Andreas fall, att relationen helt enkelt blir omöjlig. Den ena parten kan inte gå på den dyra restaurangen som den andra parten vill, eller göra andra saker tillsammans, helt enkelt för att det blir för dyrt. Jag har träffat många människor som lever i en parrelation där man har separata ekonomier. Om man tjänar helt olika så blir det förr eller senare en maktfråga mellan parterna. För det blir ju så, att den som på riktigt tjänar på obalansen är den som tjänar mest, särskilt om allt ska delas lika. Men det som också blir tydligt för mig är att det inte är lätt att veta om det bara handlar om de ekonomiska ojämlikheterna, eller om det faktiskt handlar om andra saker. Men en sak är säker: att ju mer ojämn relationen är, desto svårare är det att få kärleken att leva igen. Det intressanta är ändå att när man befinner sig i prekariatsystemet så tär det inte bara på individen, utan påverkar med all sannolikhet hela relationen.

Att vara behövd

À cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire, et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore.^{92 93}

I Albert Camus essä om Sisyfos är han å ena sidan en tragisk karaktär, och å andra sidan

⁹² Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. 1942. Finns på: http://schmieder.fmp-berlin.info/collectibles/pdf/sisyphos_franz.pdf. Kontrollerat den, 230916

⁹³ "Sisyfus vänder tillbaka till sin klippa liksom människan vänder tillbaka till sitt liv. I detta svindlande ögonblick betraktar han den rad av handlingar utan enande band, som utgör hans öde, som är skapad av honom, förenad i hans minnes blick och snart nog förseglad genom hans död. Han är övertygad om det mänskliga upphovet till allt mänskligt, han är blind som önskar se och som vet att natten är utan slut. Och han vandrar alltjämt. Klippan rullar alltjämt." Översättning av Gunnar Brandell och Bengt John.

någon som ändå tillslut kan uppleva de lyckliga stunderna, fast han är dömd till att aldrig veta när hans elände tar slut. Sisyfos är medveten om att han har gjort ett val, och även om han var motvillig i början så kan han nu finna de vackra ögonblicken i sitt öde, som när gryningsljuset kommer. Ingenting är helt mörkt, och kanske är det så att Sisyfos inte ens är ett offer?

Att vara behövd och nyttig kommer i upp vår diskussion efter att Niki har läst upp sin reflektionstext. Jag reflekterar själv i samtalet att det finns en skillnad på hur man värderar sin konst, kontra extraarbetet. Niki skriver:

Är det inte så att vi i grund och botten alla behöver varandra och därför är behövd?
Om jag rent krasst gör ett sådant konstaterande så känner jag att en del av de där oduglighetskänslorna lättar lite. Jag vet att jag behövs på något vis, kanske mer i mitt extrajobb än i mitt konstutövande, men framförallt så tror jag att jag behövs som person för mina vänner och min familj.⁹⁴

När jag läser Nikis text så ser jag att hon upplever sig vara behövd i sitt extrajobb, och jag anar att det finns en motsättning. I extrajobbet, som är att hjälpa psykisk sjuka, så undrar jag om det inte också står för att man faktiskt hoppar in för någon annan, som just då inte kan jobba. Men det som för mig blir förvirrat är att Niki inte nämner dansen, som är hennes konstnärliga uttryck, som att någon skulle behöva henne där. Även Olof pratar om att vara behövd. Och när han gör det så väcker det en viss förvirring inom mig. Jag förstår helt enkelt inte varför man inte ser sin konst som något som andra kan ha behov av.

Olof: Jag känner igen mig väldigt väl i det att det är ganska så okomplicerat för mig att tänka att jag är ju behövd och viktig för mina vänner och familj, men jag är ju inte behövd och viktig för någon annan. Om jag blir sjuk så är det ju inte så att de behöver ringa in en vikarierande deltidsanställd manusförfattare. Den tanken har jag försonat mig med, att man inte är viktig för branschen, det finns för många helt enkelt. Man gör det för att man själv tycker att det är så... Alltså man försöker bara ha så roligt som möjligt tills man dör, eller? Håller ni med om det?

Samira: Det låter bra, men jag vet inte... det kan kännas så, jo.

Olof: Jag tror inte. Jag hittar nog inte en drivkraft utifrån att en annan ska kunna vara nyttig för en annan. Utan i bästa fall kan jag vara nyttig när jag lagar mat till min tjej eller när jag tröstar en kompis som är ledsen. Alltså, jag är ju nyttig också när jag till exempel jobbar som assistent.

⁹⁴ ⁹⁴ Nikis reflekterande brev till essäskrivaren. 100415

Men det kan ju också någon annan göra. Jag som jag är bara nyttig för dem som känner mig som jag.⁹⁵

Jag får ett intryck att nyttig och behövd för Olof är samma sak. Även Olof ser sig själv som nyttig i sitt jobb som assistent, och också behövd av sin familj precis som Niki. Det intressanta är att nyttigheten ligger i efterfrågan. Olof exemplifierar det med att ”ingen ringer in en vikarierande deltidsanställd manusförfattare.” Det Olof säger är alltså att så länge inte du är efterfrågad, så är du inte heller behövd eller nyttig.

Jag uppfattar Olofs och Nikis vilja att finna ett sammanhang där man upplever sig behövd av den andre. Men att vara behövd för den andre är för mig inte det samma som att vara vattnet i ett glas. Jag uppfattar det snarare som att vara vattendroppen som rinner utanför glaset. Det är när Olof pratar om att ”det är så roligt att skriva.” som han på riktigt blir vattnet i glaset. Det han inte ser är att det är när han har roligt och njuter av att se det han gör som han verkligen är till nytta och behövd av andra. Han säger också att det bara är för människor som känner honom som han är nyttig. Men frågan är om inte Olof blandar ihop ordet nyttig med det allmänna kravet som finns inom många familjer: ”väx upp och skaffa dig ett jobb.” För att ett kulturarbete anses inte som ”ett jobb”.

Jag tror att när man upplever att det man gör är meningsfullt så blir också den känslan en av drivkrafterna i ens arbete. Precis som Niki jobbar jag extra som medarbetare på ett boende för psykiskt instabila människor. Våldigt ofta när jag har varit på det jobbet känner jag mig efteråt tom och utsliten. Känslan av trötthet ligger kvar nästa dag. Jag känner mig helt enkelt intellektuellt understimulerad. Men när jag sedan jobbar med det som jag är utbildad till kan jag den ena dagen vara frustrerad, men nästa dag ökar pulsen och jag känner mig rent ut sagt lycklig över att jag har löst ett problem i mitt skrivande, och tycker mig gå framåt. Jag kan förstå både Nikis och Olofs resonemang över att inte vara nyttig, mer än för sig själv. Men det finns också en risk att när man är ”nyttig och behövd” för andra, så glömmer man sig själv, och det kan också påverka andra negativt. Min svärfar, som varit läkare, sa en gång till mig när mitt första barn var en baby att ”om mamman trivs, så trivs också barnet”. Jag skulle alltså inte anstränga mig för att göra saker som jag trodde att mitt barn vill, utan snarare tänka på vad jag behövde. Behöver jag vila mig så ska jag göra det, för det är först då barnet kan må bra. Men samtidigt så kanske det är så, att precis som Sisyfos måste vi i ett prekärt tillstånd finna en motivering till det meningslösa. Om vi inte gör det, så går vi kanske under som

⁹⁵ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

människa? Det jag menar är att Sisyfos hopp, att det den här gången är det sista klippstycket som ska rullas upp för berget, att det är det hoppet, eller som Camus skriver ”det absurda hoppet”, som får honom gå tillbaka nerför berget och återigen rulla klippblocket upp för sluttningen. Det är det hoppet som gör att han härdar ut. Det också det hoppet som gör att han inte bara lägger sig ner och vägrar göra något. För Sisyfos inbillar sig att det sista klippstycket snart är gjort, och hur ynkligt och sorgligt det än är så är hoppet det som gör mödan värd. Om inte hoppet finns, om inte tilltron till något existerar, då slutar vi vara människa. Vem har inte hört ordspråket: Hoppet är det sista som överger människan? Eller kanske är det så att vi slutar att utföra eller göra något med känsla? Och på ett sätt kan Sisyfos dilemma likna konstnärens dilemma: att arbeta utan att veta om det som skapas ska falla i god jord eller inte. Att bara handla utan känslor är inte nog, som barnmorskan Jenny Lee förklarar när hon säger upp sig från sitt jobb på sjukhuset i TV-serien *Call the midwife*: ”I need to care. I can’t not ration it or turn it into an efficiency. That’ll never be my way.”⁹⁶ Hon vill vara med de havande kvinnorna, och vara flexibel om det behövs. Liksom Sisyfus kan hon inte bara vara där med kroppen, utan måste vara i sitt arbete med hela längtan och viljan till något annat.

Det finns också en annan sak med att vara behövd och nyttig som jag kan se, nämligen att i extrajobbet är du i ett sammanhang. Du tjänar pengar, och du blir nyttig för samhället. Det vill säga: du blir lönsam för kapitalismen, som vill ha sitt prekariat.⁹⁷

Olof är medveten om att det är flera andra som skriver, och som också skriver bra, och kanske till och med bättre än han själv - så hans förhållningsätt är att skrivandet ger honom en personlig glädje. Det blir meningsfullt för honom, men det behöver inte var meningsfullt för någon annan. För både Olof och Samira är det viktigt att det känns att det man gör är meningsfullt, fast hon talar om den känslan i förhållande till sitt konstnärliga yrke.⁹⁸ Här märker jag en skillnad på Samiras och Olofs relation till vad som är meningsfullt.

Jag märker även att själva frågan om det som man gör konstnärligt är meningsfullt eller inte dyker upp som ständig frågeställning. I dokumentären *Herr och Fru Konst* kan Karin ”mamma” Andersson inte låta bli att fråga sig om det hon gör är meningsfullt.

På något sätt så har man vigat sitt liv till någonting och satsat alla... Man har satsat allt på ett kort, på något vis och man är ju alltid rädd själv, att det kortet inte är rätt kort. Även om man

⁹⁶ Jennifer Worth, baserad på Heidi Thomas memoar. *Call the midwife*. Regisserad av Minki Spiro. Episod 3 avsnitt 7. British broadcasting Corporation. 2014. 59 min.

⁹⁷ Standing, Guy. *En färd för prekariatet*. s. 26-29

⁹⁸ Se sidan 27.

i vissa situationer är full övertygad om att man har satsat på rätt kort, så kan det ju vara så att man har satsat helt fel. Och man inte alls är gjord för det här. Det än nog mer något sånt tror jag. För att man, man är ju längst ute nu, på något sätt när man är i offentligheten och då blir man extra sårbar. Jag upplever mig som extra sårbar idag, och samtidigt har jag aldrig tagit så stora risker som jag gör nu, därför att jag är tvingad av tid och av sammanhang och sånt där, så är jag tvingad att ta stora risker.⁹⁹

Andersson använder sig av ordet ”rätt”, som jag uppfattar skulle kunna användas som att göra nytta eller vara behövd. I det här fallet ifrågasätter hon om det val hon har gjort att bli konstnär är ”rätt”. Genom att fråga sig det, så tycks hon ha en vag bild att det finns ”rätta jobb” och ”fel jobb”. Men det som jag också anar i Anderssons fundering är huruvida hon har offrat rätt saker, och det i sig själv är en existentiell fråga. Samma fråga som man anar finns hos Sisyfos, som valde att fly från underjorden och leva i sus och dus med sin fru, och därmed fick en bestraffning som på ett sätt tvingar honom att dagligen ifrågasätta sitt handlande. Det som är lustigt är att just ifrågasättandet verkar vara en röd tråd som går igenom de flesta människor som håller på med konst: Är jag verkligen den rätta för att utföra detta yrke? Så tvivlet är ständigt närvarande, och i Karin ”mamma” Anderssons fall så finns också katastrofen att inte vara eftertraktad runt varje knut.

Det får mig också att fundera på om inte det att hålla på med konst är en sorts uppoffring. Särskilt tydligt blir det om du inte har den sociala tryggheten, kärleken, eller ens meriterna som bekräftar dig som konstnär, eller rädslan att hamna i kylan. Allt det sammanlagda blir en ständig fråga; har jag gjort rätt val eller inte?

Standing säger också, i *Prekariat 1*, att nu är det första gången i historien som antalet utbildade människor är större än arbetet som de förväntas utföra. Det innebär att överutbildade människor gör arbeten som inte kräver någon utbildning.¹⁰⁰ Men är det verkligen meningslöst att göra ett jobb som inte kräver en utbildning, fast man har en annan sorts utbildning? Risken med en sådan inställning är att man upphöjer sig själv utifrån sin utbildning, och då hamnar i en borgerlig fälla där man ser sig som förmer än de som inte har en universitetsexamen.

När Olof och Niki finner sig behövda i sitt extrajobb så tror jag att deras upplevelse är sann. För inte nog med att du som timanställd rings in när du är behövd - redan där vet du att du gör något för att någon annan som behöver dig, just då - du tjänar också pengar, och även om det

⁹⁹ Bok. Bengt. *Herr och fru konst, en dokumentärfilm om konstnärsparet Jockum Nordström och Karin ”mamma” Andersson*. Sveriges television. 2005. 55 min. DVD

¹⁰⁰ Standing, Guy. R Res publica, 2014. Oslo. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=x2nGOjyafvA>. Kontrollerat den: 210916. Kl. 19.40

inte är tillräckligt så är det ändå konkret, och du träffar också nya människor som kan ge dig impulser och ta dig bort, för ett ögonblick, från dig själv. Plötsligt har ditt extrajobb blivit meningsfullt, och precis som för Sisyfos uppstår plötsligt en glädje i att lyfta upp stenen som är dömd att rulla ner igen.

Olof önskan att vara meningsfull för sig själv har en annan klang än den som Samira pratar om. Det är kanske så att Olof och Niki behöver ha roligt för att kunna stå ut med det jobbiga i att inte alltid ha jobb. Nu låter det som jag inte skulle ha roligt när jag skriver. Det har jag. Men till skillnad från Olof och Niki så är det inte det viktigaste för mig: att ha roligt. Det centrala för mig är att kunna förmedla något. Om jag trodde att någon annan skulle kunna skildra det jag är ute efter, då tror jag inte att jag skulle skriva.

För det är först när jag känner att jag gör något värdefullt, och tillför världen något som ingen annan kan tillföra den, som det blir meningsfullt för mig att stå ut med ett underbetalt extraarbete som jag nätt och jämt kan överleva på.

Inte nog med att jag inser att Standings definition av prekariatet stämmer in på mig, jag inser också att vi alla som deltar i det här dialogmötet är i den ”prekära” situationen att vi försöker jobba extra för att överleva både konstnärligt och ekonomiskt. Till skillnad från vad Standing pratar om i sin intervju med Susanne Berg, så försöker vi desperat se till att det yrke som vi har utbildat oss till inte ska försvinna bort från oss. Det är också därför som vi med öppna ögon går in i prekariatet, och därmed förlorar vår rätt till social trygghet, att vara en del av arbetslivets gemenskap, och mycket mera. Även om Andrea har ett välbetalt jobb som copywriter så är hon också inne i prekariatsystemet. Som hon själv skriver inför vårt första möte: ”Det krävs 150 procent engagemang för att lyckas”.¹⁰¹ Och även hon står inför en oviss framtid, när hennes kontrakt går ut. Hon är precis som vi andra utan fast arbete.

Prekariat eller fast arbete?

När jag nu skriver om prekariatsystemet så kan jag inte låta bli att känna att jag borde lämna allt mitt konstnärliga arbete bakom mig, och skaffa mig ett ”riktigt” jobb. Så vad finns då som gör att jag skulle vilja stanna kvar och kämpa vidare? Jag inser att när jag nu skriver denna

¹⁰¹ Andreas brev inför det första dialogmötet.

essä, så blir det också min plus- och minus-lista för att ta ett fast arbete, eller vara kvar i ett prekariatsystem.

Jag vet åtminstone att jag har mat på bordet om jag har ett fast arbete, jag vet att jag inte behöver oroa mig för att inte ha pengar till månadshyran. Jag vet att jag får den sociala tryggheten, som fyllda a-kassedagar, sjukpenning, och kanske möjligheten att fått upp min pensionspeng, så att jag skulle kunna leva på existensminimum, istället för att ligga under existensminimumgränsen när jag pensioneras. Om nöden skulle infinna sig, så kan jag också låna pengar från banken. Jag skulle, precis som mina vänner som har fast arbete, kunna klaga över min hopplösa chef, och drömma om allt som jag kommer att göra när jag har gått i pension. Och det bästa av allt: få en betald semester för att göra just det jag vill göra under några veckor.

Det får mig också att inse att det är alltid är mycket bättre att ta det fasta arbetet, och skulle någon fråga mig så skulle jag absolut råda personen att skaffa sig ett fast jobb, även om det inte är inom hans område som konstnär. I min ateljé träffade jag en person som precis hade slutat sitt fasta jobb för att pröva sin lycka som fotograf. Jag ville säga till honom att inte välja det osäkra, men hans argument var att han var tvungen att åtminstone försöka. Han hade försökt att jobba med sin fotografi på fritiden, men tyckte att inte hann med det han ville, och att det inte fungerade att dela upp sitt liv. Han var som Niki, som ville ta alla chanser och pröva dem innan han lade ner sin dröm.

Så varför fortsätter jag med mitt liv, där självföraktet pendlar som en berg- och dalbana? Vad är det som gör att jag tillåter mig att stanna kvar i denna prekära situation? Det enda jag just nu kan komma på, är att inget annat jobb har gett mig så mycket glädje och så mycket förståelse för min omgivning som mitt konstnärliga arbete.

Det blir tydligt att det började redan i tonåren. När de andra flickorna och pojkarna blev kära i varandra, då stod jag i mitt barndomshems källare och målade, och upplevde ett så starkt lyckorus att jag redan då förstod att det var en förälskelse som var starkare än den jag någonsin hade känt till en annan person. Jag dagdrömde och såg framför mig hur jag skulle få min målning, som jag just hade börjat med, att bli så perfekt som jag hade sett den i mitt inre. Tavlan uppfyllde mig till den grad att det kanske kan påminna om kicken av att stå på scen som Niki pratar om. När väl min tavla var gjord så dröjde det en tid, tills det plötsligt hände igen. En ny tavla som jag höll på med fyllde mig återigen med sådan glädje över att jag var på väg att göra något som var bättre än allt jag hade gjort förut. Denna kick har allt sedan dess följt mig när jag skriver eller när jag målar. Inte alltid, men när jag är på väg att hitta något som jag inte har sett förut. Då börjar jag leva igen! Bourdieu skriver att konstnären och

betraktaren av ett konstföremål i sitt förhållande till konsten kan liknas vid den ”troendes försvarstal”.¹⁰² Det innebär, enligt Bourdieu, att det inte går att lita på konstnären eller betraktaren. Hen är så helt uppe i sin upplevelse av att vara mitt i sitt kärleksmöte att hen blir missionerande utan egentligen någon distans. Det är här vetenskapen gör en insats, menar Bourdieu. För att genom att inte uppfyllas av det som konstnären eller betraktaren är i, så kan den utomstående blicken, alltså forskaren, hjälpa till att förstå vår tid och också se sammanhang som de som är mitt inne i sin förälskelse i konstföremålet inte lyckas se. Det är här som också konsten verkligen får en orsak att vara. Det är intressant att tänka sig att konstnären inte har perspektivet, inte ens vad det gäller hens egen konst, utan är i emotion där känslorna pratar. Det blir också tydligt att konstnärens behov att övertyga sig själv om sin kärlek till konsten också är ett sätt att leta efter en orsak att vara kvar i sitt tillstånd av kärlek till sitt objekt. Det blir också tydligt när konstnärinnan Karin ”mamma” Andersson tvivlar på sig själv, och att det hon gör är rätt val. För själva tvivlet ingår i mötet med Gud, och utan det tvivlet stagnerar kärleken. Så på ett sätt behöver konstnären både känna tvivel på sig själv, sin konst och på sin omgivning för att om och om igen kunna uppleva sig fylld av kärleken, och ta steget att fortsätta med att mata sig in i det enda som på riktigt ger en tillfredställelse, nämligen kärleken till sin förmåga att skapa. Kanske är det också det som gör att konstnären står ut med att vara en andra klassens medborgare, när hen med öppna ögon väljer att gå in i prekariatet?

¹⁰² Bourdieu, Pierre. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm, 2000, s. 34.

YRKESKUNSKAP

Mimesis

Efter att ha undersökt prekariat-situationen måste jag undersöka själva kunskapen. Vad är det som gör att vi som håller på med konst kan säga att detta är min kunskap?

Det naturliga för mig blir att gå till Aristoteles, som skriver om mimesis i *Om dikt-konsten*.¹⁰³ Han menar att det ligger i människans instinkt att vilja imitera livet genom dans, målning, poesi och så vidare. Han menar också att bara för att man försöker efterlikna ett versmått som ska likna poesi så behöver det inte vara poesi eller dramatik man skriver. Det vill säga, att språkligt kan de likna varandra, men det ena kan vara en vetenskapsartikel medan det andra kan vara en dikt. Likadant kan en målning vara en mimesis, som till exempel när konstnärinnan Cecilia Edefalk målar av ett foto av Eamonn J. McCabe. Fotots ursprungliga avsikt är att användas som en illustration för ”sommarens checklista för att bli fin”, i tidningen *CliC*¹⁰⁴. Men Edefalk återanvänder fotografiet i sin målning *En annan rörelse*. McCabes foto och Edefalks målning är på många sätt identiska, men ändå är de helt olika i sitt uttryck.

På ett sätt kan man säga att Edefalk återvänder till sin barndom, där hon som barn ritade av fotografier. Gadamer skriver i *Sanning och Metod*, att efterlikningen är en metod för att lära sig.¹⁰⁵ Det som alla nybörjare gör när de ska lära sig. Gadamer använder exemplet med ett barn som klär ut sig, och i sin föreställning blir en vuxen person. Som Gadamer skriver: Barn lär sig också att rita genom att efterlikna världen, och också för ett ögonblick vara den där konstnären som förmår att skapa en exakt bild av världen. Samma med musik, vi följer musiklektionen när hen spelar något så att vi kan höra hur det låter när det spelas rätt. Gadamer ser också teater som en efterbildning av verkligheten. När vi lär oss så efterbildar vi verkligheten, och i det finner vi njutningen och exaktheten. Ju bättre vi kan härma verkligheten, desto större glädje finner vi i oss själva. Verkligheten blir en måttstock för att kunna hitta exaktheten.

Men Edefalk gör också en annan sak, hon försöker inte bara likna fotot, hon gör också en tolkning av bilden. Genom att utesluta solkrämen så blir den tomma handen både obscen och förvirrande på en gång. För varför ser mannen mer på sin tomma hand än på flickans rygg?

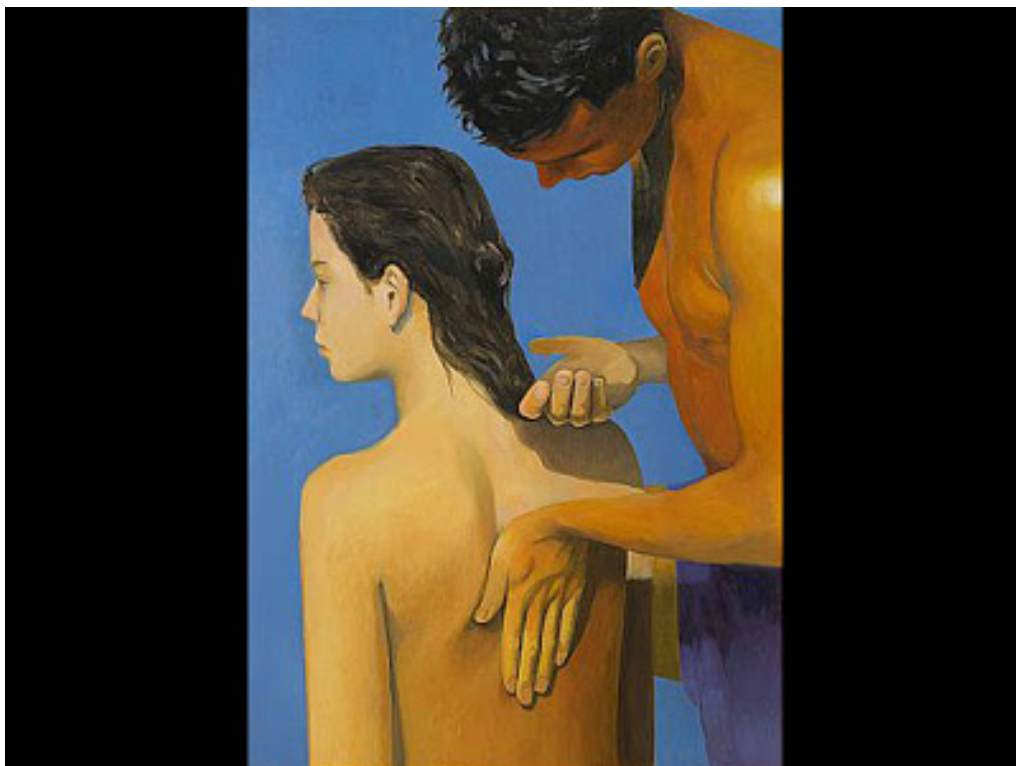
¹⁰³ Aristoteles. *Om diktkonsten*. Uddevalla. 1994. s. 25-27.

¹⁰⁴ Modetidningen *CliC* gavs ut mellan 1984-1991

¹⁰⁵ Gadamer, Hans-Georg. *Sanning och metod i urval*. Uddevalla. 2002, s. 89-100



Foto: Eamonn J. McCabe



Målning: Cecilia Edefalk, *En annan rörelse*.

Det som Edefalk gör är ett konstverk som efterliknar McCabes foto, men som samtidigt också är ett verk där hon, som Bourdieu skriver, ”skapar sig själv som konstnär.”¹⁰⁶ Det tycker jag

¹⁰⁶ Bourdieu, Pierre. Kultur och kritik. Göteborg. 1997, s. 228.

är intressant. Att varje konstverk skulle vara ett förtydligande av konstnärens inre föreställningsvärld. Men den kopplingen kan likaväl försvinna när konstverket är gjort. Det vill säga: så tänkte jag då, men nu är jag en annan.

Aristoteles menar också att när man efterbildar människor så värderar man dem samtidigt. Antingen är de bättre än oss själva eller sämre eller lika bra. Han exemplifiera detta med genom att jämföra Homeros och Sokrates, som han ansåg hela tiden strävade efter att imitera den goda människan.¹⁰⁷ Samtidigt så anser Aristoteles att Homeros och Aristofanes liknar varandra genom att de efterliknar den handlande människan, vilket Aristoteles anser är signifikativt för både tragedi och komedi. Men det som blir tydligt är att när en konstnär härmar en annan konstnär, så imiterar man antingen för att bli bättre än den man anser är bra, eller för att använda sig av den som är sämre, för att markera att så dålig vill jag inte bli.

Och till slut så finns det de som inte vill förändras alls, utan är helt nöjda med det de redan har.

Inget av dessa alternativ behöver vara fel, men jag kan inte låta bli att undra över den som redan är nöjd, och inte vill utvecklas. För mig kan det liknas vid amatörens position: jag är nöjd med det jag har, jag behöver inte utvecklas och fördjupa min kunskap, för jag är inte intresserad av det.

Amatör kontra professionell

-Jag tror nog att våra medlemsorganisationer kan tycka lite olika i den frågan. Men Klys förespråkar inte aktivt att antalet platser ska skäras ned. Att samhället får fler utbildade kulturskapare är positivt. Det viktigaste för oss är snarare att regeringen genomför nödvändiga reformer så att de som kommer ut på arbetsmarknaden efter en konstnärlig utbildning får bättre villkor. Det är grundförutsättningen för en självständig och fri konstnärskår, säger Ulrica Källén Lörelius [verksamhetsledare på KLYS].¹⁰⁸

Anledningen till KLYS kommentar,¹⁰⁹ är att läkarförbundet har förespråkat att man minskar antalet utbildningsplatser till läkare för att driva upp lönerna. Jag är inte förvånad att KLYS tycker att konstutövning är viktigt, och att de anser att ett rikt kulturliv står för ett bättre

¹⁰⁷ Aristoteles. s. 27

¹⁰⁸ Lenas, Sverker. *Allt fler vill ta plats kulturen. Författarna blir fler, musikerna blir fler och konstnärerna blir fler. Men frågan är om det finns rum för alla.* Dagens Nyheter.150505.

¹⁰⁹ KLYS är de professionella kulturskaparnas samarbetsorganisation, vars främsta syfte är att samordna yrkesverksamma upphovspersoners och utövande konstnärers intressen när det gäller upphovsrätt och yttrandefrihetkultur- och mediepolitik, skatter, trygghetssystem, arbetsmarknad och näring, skola och utbildning.

samhälle. Jag övertygad om att många som håller på med konst tycker att konst förbättrar vår värld. Det därför som vi har sociala kulturprojekt som Clowner utan gränser och The freedom bus.¹¹⁰ Också den kända neurologen Oliver Sacks har visat hur musik påverkar hjärnan och kan få förlamande människor att börja röra sig och sjunga i det ögonblick musiken spelas.¹¹¹ Jag har även mött många företagsledare som till exempel hållit på med amatörteater, och som anser att de har haft nytta av sitt teaterutövande i företagsvärlden. Och återigen blir Bourdieus beskrivning av konstnären som missionär tydlig. Men denna spridning gäller inte bara den professionella konstnären, utan även amatörens glädje av att vara delaktig i ett konstnärligt sammanhang.

I vårt andra dialogmöte har jag försökt att förstå och samtala om skillnaden mellan den professionella konstutövaren och amatören. För precis som Aristoteles talar om, och som vi alla som håller på med konst är medvetna om, så har vi börjat våra första steg med att efterlikna författaren, skådespelaren, musikern, målaren och så vidare.

Ofta talar man om professionalitet utifrån att man har gått en utbildning. Men är det verkligen bara det som gäller?

Jag säger till Olof, som har mycket erfarenhet av att arbeta både med professionella och med amatörskådespelare, att jag har hört att amatörer på scen kan vara väldigt ojämna, dag från dag, medan professionella skådespelare är mer jämna alla dagar. Men han är inte säker på att man kan säga så, eftersom de amatörer som han jobbar med är unga, som alla strävar efter att bli professionella. Men Olof menar också att han har haft lite erfarenhet av de mer klassiska amatörskådespelarna.¹¹²

Olof: Alltså, [de som säger] ”jag gör det här för att jag tycker det är roligt”. Så om jag till exempel vill prata väldigt högt och vifta väldigt mycket med armarna, då kommer jag göra det för det är det jag tycker om, jag tycker om att få vara arg på scenen. Det är ju en amatörmässig inställning, alltså, utan att värdera. ”Det är faktiskt inte publiken som är grejen, det är faktiskt vad jag gör som är”... Men den inställningen har inte de amatörer som jag jobbar med. De vill ju väldigt gärna bli professionella, och de vill erövra de professionella [koderna]...

Olof tror att det finns två typer av amatörer. De som gör det för sitt eget nöje och inte bryr sig om vad publiken kommer att tycka. Och sen finns det de andra amatörerna, som är unga och

¹¹⁰ Båda dessa projekt består av scenkonstnärer som möter en publik med traumatiska erfarenheter bakom sig.

¹¹¹ Oliver Sacks arbete med musik skildras bland annat i dokumentärfilmen *Alive inside* (2014).

¹¹² 2:a dialogmötet. Transkriberat, 060515

drömmer om att bli skådespelare. Olof ger dem medvetet lite lättare saker och mindre att göra på scenen än vad han gör med de professionella. Helt enkelt statistrollerna, och kanske något lite roligt att säga.

Olof: Dom hade inte det där ansvaret att hålla i en karaktär över hela föreställningen, som dom också hade klarat. Men jag måste säga att dom var väldigt duktiga. /.../ Jag tycker nog inte att man såg en skillnad på dom under föreställningarna, att det där är amatörer. /.../ När vi blandade [professionella och amatörer] så var det väldigt tydligt att det finns en hierarki. Alltså man känner ju igen amatörerna på att de söker de professionellas bekräftelse. Det där: ”gör jag rätt, är det lugnt, kan jag stå?” De professionella söker ju inte amatörerna. /.../ Där finns det en skillnad.

Molly: Men är det också någonting med språket, tänker jag, mellan amatörer och professionella, har dom olika [språk]?

Olof: Där är det väl skillnad lite. /.../ Att liksom, intellektualisera kring sin egen process och prata om vad man gör och så där, så gör man väl sällan i den professionella teatervärlden, /.../ Den traditionella jargongen är inte så, att säga så där; jag använder mig av Stanislavskij.¹¹³

Olof tycker inte att det märks någon stor kvalitetsskillnad på amatörerna och de professionella skådespelarna. Däremot märker han att amatörerna söker bekräftelse hos skådespelarna, och gärna försöker visa upp sina kunskaper på ett annat sätt än skådespelarna. Även om skådespelarna har en teknisk kunskap så går de inte in och säger; ”nu använder jag mig av stanslavskij-metoden”.¹¹⁴ Det som också skiljer skådespelarna från amatörerna, enligt Olof, är att amatörerna sällan ifrågasätter regin och texten, vilket skådespelarna gör. De säger heller inte: - att detta kan min karaktär inte göra. Men framförallt är det en fråga om erfarenhet och tid. De professionella skådespelarna har tagit till sig ett språk och en utbildning, helt enkelt lagt ner mycket tid för att kunna lära sig sitt yrke.

Filosofen Gilles Deleuze gör en jämförelse mellan filosofen och filmskaparen. Han menar att för att skapa så behövs det en idé och ett behov. Utan det inre behovet så kommer inte filmaren att hitta på något, inte heller något mål att sträva efter. Filosofen behöver också skapa och uppfinna koncept. Deleuze menar att han inte skulle kunna reflektera på något annat sätt. Filmaren, enligt Deleuze, skapar ”des blocs de mouvements-durée” alltså

¹¹³ Konstantin Stanislavskij, var rysk skådespelare, teaterdirektör och teatereteoriker. Han var konstnärlig ledare för och en av grundarna till Konstnärliga teatern i Moskva. Dessutom författare till böcker om hur skådespelare ska arbeta med sin roll.

¹¹⁴ I Stanislavskij metoden ingår de 5 V:en. Det vill säga VEM är det, VILKEN ÅLDER har figuren, VAD gör han/hon, VAR görs det och VARFÖR gör han/hon det? Detta för att lättare förstå pjäsen som skådespelaren håller på med. Genom att bryta ner texten och ställa sig frågorna som innebär de 5 V:en, inför varje ny pjäs så kan skådespelaren tränga sig djupare in i sin karaktär.

rörelseförskjutningar i tiden. Inte en historia, utan en rörelseförskjutning, för att allt är en historia, även filosofin. Målning är också rörelseförskjutning: koncept, färg och linje. Musiken är uppfinning av olika block.

Konstnären upptäcker inte, utan uppfinner, menar Deleuze.¹¹⁵ Det tycker jag är intressant. Kanske är han något på spåret när han säger så. Nämligen att amatören upptäcker, medan konstnären uppfinner? Visserligen så kan den professionella konstnären upptäcka, men framförallt uppfinner konstnären utifrån behovet. När en filmare gör en adaptation av en roman så är det för att filmaren har ett behov att fråga sig om romanens berättelse fungerar för film, men också för att filmaren känner igen problemet som finns i romanen. Utöver det måste filmaren också finna den frågan intressant, viktigt och vacker, menar Deleuze. Samma förhållande gäller också för filosofen och vetenskapen. Men i allt detta så handlar det om en kunskap. Utan kunskap så har man inte dessa frågor.

Det finns många som anställs som dansare, men som inte är dansare. Niki vill hellre kalla dem för performers. Utanför dansscenen kallar de sig också något annat, menar Niki. Och så finns det streetdancers. De har inte gått någon vanlig skola, men de har lärt sig det de kan genom kurser och av varandra. Vad de har gjort, är att de har ägnat oändligt mycket tid för att bli så bra som de har blivit. Både Olof och Niki tycks vara överens om att själva mängden av tid som läggs ner har med professionaliteten att göra.

Niki: Man kan ju skapa sin egen utbildning, många streetdansare gör ju det. Dom tar ju hobbykurser eller så står dom hemma hos varandra, eller i studio. Lär av varandra, liksom, på gatan, och blir skitgrymma, liksom. Så mycket bättre än många med akademisk dansutbildning och så där. Dom blir ju dansare i alla högsta grad. Men dom har ägnat så mycket tid åt det, ja.

Molly: Finns det fördel att vara akademisk eller inte?

Niki: Det beror på i vilken bransch. Jag känner att i den världen jag är intresserad av, är det ju jättestatus med akademisk... alltså att man har gått Danshögskolan, till skillnad från min skola som inte var så akademisk, till exempel. Danshögskolan är mycket, mycket mer status.

Olof: Det känns ju så, alltså om man bara ser danscentrumet utifrån och inte kan något. Det känns ju som det akademiska intellektuella, analytiska har väldigt hög status i just den här dansrörelsen.

Niki: Ja.

¹¹⁵ Deleuze, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de création? par Gilles Deleuze. En konferens som gjordes för "Mardis de la Fondation" 17mars 1987. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMjMrCRw>. Kontrollerat den 300916. Kl. 14.50.

Molly: Ganska mycket mer skulle jag säga, än inom teatern. En skådespelare kan ofta, i alla fall har jag hört det många gånger, säga så där: jag vet inte själv vad jag gör, jag går på känsla. /.../ Det finns i alla fall en sån skola.

Niki: Det är extremt intellektuellt, dans /.../ Så även streetdans-världen försöker ta sig dit för att få respekt, liksom. Många har inte den utbildningen som gör att dom, det är utbildningen som gör väldigt mycket inom dansvärlden.¹¹⁶

Att det intellektuella skulle ha en större status än själva dansen i en kroppslig kontext är för mig obegripligt. Det är genom att vässa sin kropp som impulserna dyker upp. En tecknare kan inte bara rita genom att intellektualisera teckningen, hen måste först och främst lära handen att se och tänka, och det gör hen genom att först göra olika efterbildningar om och om igen, så att handen blir ett med hjärnan. Det är därför som mimesis är så viktig för konstnären. Därefter kan konstnären börja sätta ord på det hen gör, men det är först efter, eller under tiden, som hen skapar som orden kan finnas. När de väl gör det, då kan man börja att teoretisera det man gör. Återigen så frågar jag mig om inte Bourdieu har rätt i att det inte är konstnärens uppgift att teoretisera sin konst, eftersom konstnären är blind för vad som verkligen sker. Det kanske snarare är kanske vetenskapens uppgift?¹¹⁷

På detta sätt kan varje klass av kunder, utöver all strävan efter överensstämmelse, och all direkt underkastelse under en uttrycklig formulerad efterfrågan (enligt beställningens eller mecenatens logik), finna produkten i sin smak. Och på samma sätt kan var och en av producenternas klasser ha möjligheter att, åtminstone på sikt (ibland postum), finna konsumenter för sina produkter.¹¹⁸

Som jag förstår det så måste konstnären hitta ett språk för att kunna appellera till det borgerliga. Det är genom språket som konstnären både kan ställa sig utanför etablissemangen, och samtidigt vara en del av det. Om språket fattas så blir vi betraktade som en andra klassens medborgare.¹¹⁹ Det intressanta är, att när en amatör uttalar sig så saknas referensen, talet. I dokumentärfilmen *PressPausePlay*, berättar en lärare på en filmskola för dokumentärfilmarna att eleverna som går på skolan alla har enorma erfarenheter av att jobba med film redan innan de börjar där.¹²⁰ De har spelat, regisserat, kanske gjort musiken, klippt, och så vidare. Eleverna har alltså lärt sig filmspråket och har allt i sitt huvud. Så när de börjar filmskolan så

¹¹⁶ 2:a dialogmötet. Transkriberat, 060515

¹¹⁷ Bourdieu, Pierre. Konstens regler. *Det litterära fältets uppkomst och struktur*. s. 30-37.

¹¹⁸ Bourdieu, Pierre. s. 225-239.

¹¹⁹ Ibid. s. 111-126

¹²⁰ Dworsky Och Köhler. *PressPausePlay*. House of radon. 80min. 2011.

får de istället lära sig samarbeta, de får lära sig att kommunicera och sätta i ord hur de tänker sig, för att andra ska förstå just deras visioner.

Det går tillbaka till Bourdieu, som också skriver att vissa skolor helt enkelt specialiserat sig på att lära ut förmågan att tala. Den som inte lyckas med det får lägre lön och sämre jobb. Denna guldring, i att ha språket eller inte ha det, påverkar inte bara amatörer, utan även professionella konstnärer. För indirekt kräver vårt samhälle att konstnären ska sälja sig själv, och i det här fallet verbalt. För vissa konstnärer fungerar denna verbala förmåga kanske till med bättre än själva skapandet,¹²¹ medan andra konstnärer aldrig riktigt har förmågan att komma utanför sitt eget ”huvud”. Detta innebär inte att de skapar sämre konst, men däremot får konstnären svårare att möta sin publik, just för att talet inte finns där. Aristoteles menar att ingenting händer när man bara tänker. Det krävs att någonting blir gjort för det ska lyftas från själva tanken.¹²² Men att tala betyder heller inte att det vi talar om blir till, så risken finns att vi blandar ihop talet med verket. För så länge du pratar om det du vill göra så blir det ju ingenting verkligt av det, utan det kan bara bli verkligt om du faktiskt skapar konstverket. Och det i sig själv kan bara finnas utifrån sin egen existens, och inte av luft. Och dess existens är det yttersta beviset på att vi kan något.

Att vi känner till Vincent Van Gogh kanske beror på att han hade en bror som var mycket etablerad konstförsäljare, och kunde se värdet av hans konst. Theo Van Gogh köpte Vincents tavlor, och skickade honom pengar, och var även mycket noga med att spara och dokumentera alla brev som han fick av sin bror.¹²³ Tack vare breven som Vincent skickade till Theo så vet vi väldigt mycket om honom. Och på ett sätt har både Theo, genom att spara alla breven, och hans fru Johanna, som senare efter hans död publicerade dem, regisserat en mytisk berättelse. Den före detta prästen, som är mer eller mindre autodidakt.¹²⁴ Han blir den galna konstnären som får en deus ex machina efter sin död. Eller på samma sätt som reklamvärlden använder sig av ”storytelling”. Precis som fågeln Fenix uppstår Van Gogh från de döda, men inte längre som den föraktade, galna konstnären, utan nu som en respektabel och ärad konstnär. En konstnär som går att tjäna pengar på. Att vi uppskattar Vincent Van Goghs konst kan också

¹²¹ En konstnärsvän till mig berättade om en vän till honom som också var konstnär och som jobbade på ett känt galleri. Han jobbat så mycket med att skapa kontakter och prata om sina konstnärliga idéer att när han äntligen fick möjlighet att ställa ut på ett känt galleri så klarade han inte det. Helt enkelt för att han hade pratat så mycket om sin idé att när han väl skulle göra något gick det inte.

¹²² Aristoteles. *Den Nikomachiska etiken*. Göteborg. 2012, s. 162-164.

¹²³ Van Gogh, Vincent. *The Letter*. Van Gogh museum. Fins på: <http://vangoghletters.org/vg/letters.html> kontrollerat den: 031016. Kl. 13.45.

¹²⁴ Van Gogh gick först som privatelev för Anton Mauve. Några år senare kom han in på konstakademin i Antwerpen, där han gick knappt ett år.

beror på att vi vet att han blev psykiskt sjuk. Vi kan identifiera oss med den misslyckade konstnären som ändå får en upprättelse efter sin död. Vi vet att han umgicks med flera numera mycket berömda konstnärer, och att hans bror Theo, som introducerade dem för Vincent, också var Vincents mecenat.

Även om Vincent Van Gogh inte hade den ”rätta” konstnärliga utbildningen, hade han de rätta referenserna. Tack vare sin bror, som ger honom rösten att tala för sin konst, och genom att vara personligt bekant med de rätta personerna, så kvalar han in det borgerliga etablissemanget, och som den professionella konstnären.

Andrea skiljer sig från oss andra på det sättet att hon har lett många kurser i copy-writing. Men det som är intressant är att det hon berättar från de kurserna är mycket igenkännbart för mig i min roll som konstlärare eller lärare i litterär gestaltning. Min erfarenhet pekar på samma problematik som hon vad gäller amatörer. Andrea berättar:

Jag har haft både såna som har gått flera år och då har jag haft dom i längre tid, och sen har jag kvällskurser där folk är väldigt nya. Och där är alltid en grupp som är lite småaggressiva, ofta killar som tycker så här: Att vadå, det här var visst en bra rubrik. Det är liksom så djävla viktigt för dom att dom har skapat något bra, och där kan jag känna den här amatörismen... Nu är det inte konstsammanhang på samma sätt, men det är ändå så att man är nybörjare. Att man då försvarar det man har gjort in i döden och inte accepterar att här står en människa som har hållit på med det här i massor med år, och det inte handlar om kanske precis vad jag gör precis då, utan du ska vara en del av ett sammanhang, liksom. I det här fallet kanske det handlar om att den här tonaliteten använder man inte mot den typen av människor [som den här övningen vänder sig till], eller något liknande. /.../ I den typen av amatörism finns också en slags [inbilskhet] där man inte förstår hur lite man kan. Att glappet är för stort liksom. Det tycker jag är ganska intressant.¹²⁵

Jag tror att Andrea är något på spåret när hon pratar om amatören som tror att den alltid vet bäst. Eller amatören som Olof berättar om, som gillar att vara arg på scenen, och därför är det i sin roll.

Ingmar Bergman beskriver i *Laterna magica*, hur allt i början av hans karriär höll på att gå i stöpet. Men varje gång han är på väg att falla, så finns det någon erfaren klippare, regissör, filmchef eller liknande, som går in och gör det som man annars gör som handledare på

¹²⁵ 2:a dialogmötet. Transkriberat, 060515

konstskolor, nämligen förklarar vad som fungerar och vad som inte fungerar.¹²⁶ Det är genom dessa professionella personer, men framförallt genom Bergmans egen lust att lära sig, som han utvecklas som konstnär. Därför blir det för lite förvirrande när han plötsligt under en promenad kommer på hur han ska lösa en scen i Macbeth, och utropar sig själv till ”autodidakt och bysnille.” Bara för att han knappast har läst Stanislavskij, eller ens har varit utomlands.

I stort sett försökte jag härma mina läromästare Alf Sjöberg och Olof Molander, stal vad som kunde stjälas och lappade med eget.¹²⁷

I *Laterna magica* berättar han som sagt om flera människor som har delat med sig av sin gedigna kunskap, och att det var tack vare de personernas kunnande som han lärde sig klippning, regi, musik osv. Det är inte den teoretiska vägen, men den väg där en mer erfaren mentor delar med sig av sin gedigna kunskap till en mindre erfaren elev. Det, om något, borde vara den bästa skolan som finns. Och sedan får vi inte glömma trial and error principen. Nämligen att när Bergman inte gör tillräckligt bra ifrån sig, så erbjuder Carl-Anders Dymling honom att börja om från början med filmningen. Återigen, utan dessa människor hade aldrig Bergman lärt sig filmhantverket i grunden. Men en sak som är viktig, och som Bergman skriver indirekt, är att av alla dessa misslyckanden har han också lärt sig något, och det är kanske det som skiljer ett proffs från en amatör. Ett proffs måste lära sig av sina misstag, medan en amatör kan vara nöjd med det hen kan och behöver inte mer.

Vad är kunskap?

Efter att ha funderat på vad som skiljer sig mellan amatörerna och de professionella, måste jag börja från början för att förstå vad yrkeskunskapen är för en konstnär, eftersom det alltid finns ett tvivel på att konstnärer verkligen gör ett riktigt jobb. Återigen vänder jag mig till Aristoteles. Den här gången utifrån hur han definierar kunskap i *Den Nikomachiska Etiken*. Ett val jag gör, eftersom Aristoteles syn på kunskap fortfarande används som en utgångspunkt i vissa delar av den moderna kunskapsfilosofin.

En aspekt som jag finner intressant är, att Aristoteles menar att för att man ska kunna ha en kunskap så måste själen förstå.¹²⁸ Och för att komma dit, menar han, finns det fem olika

¹²⁶ Bergman, Ingmar. *Laterna magica*. Stockholm, 1987, s. 81-248.

¹²⁷ Bergman, 174-175

former av bekräftelse på att själen har lärt sig: produktiv kunnighet (techne), vetande (episteme), klokhet/omdöme (fronesis), vishet (sophia), och till slut insikt/förståelse (nous) .

Techne

Färdighet, konst, hantverk: Techne är hantverkskunnandet. Jag skulle tolka det som det taktila kunnandet. Det sitter helt enkelt i handen. Som till exempel när tecknaren ritar behöver hen inte se på sin hand, eller ens knappt på pappret, utan handen skapar bilden på pappret som en förlängning av ögat. Enligt Aristoteles så har all kunnighet ett ursprung i görandet, och i förmågan att föreställa sig hur något ska se ut. Om en skulptur eller ett hus finns, så är det på grund av att någon har producerat det.¹²⁹

Det som skrämmer mig, och det som skrämmer Tjechovs Irina, är att förlora den kunskapen. Det är rädslan som väcks av att ta ett jobb som inte har med mitt yrkesval att göra. Rädslan att år av utbildning och arbete plötsligt ska vara borta, och att allt jag har kvar bara är att kunna säga fönster på svenska. Jag frågar mina deltagare om de känner igen sig i den rädslan.¹³⁰ Samira, som har egen radioutrustning, känner ingen rädsla för att själva tekniken, det vill säga inspelningsapparaten, en dag ska vara obrukbar. Däremot kan hon känna sig ”ringrostig” och osäker, när hon har haft ett längre uppehåll och återigen ska intervjuas för en dokumentär:

Samira: Då jag ska göra min första intervju så kan jag känna mig sådär ringrostig. /.../ Att skriva är ju att gå inåt. Men som journalist måste jag för det första vara á jour med det som händer runt omkring, och sedan måste jag rikta mig helt utåt och ha följdfrågor. Jag måste vara på hugget. /.../ Tack och lov jobbar jag inte som skjutjärnsjournalist, utan faktiskt dokumentärt. Då har man ju mycket större möjligheter. Jag sitter också längre och intervjuar. Då kan det kännas: Fan vad långt det är. Jag kan nästan bli lite blyg sådär, va. Sen går det över, för jag är en så djävla nyfiken människa /---/ och apropå skrivandet /.../ det här som jag också skrev att få pågå, att du går in i ett material och då också upptäcker ett flöde. Ett djävla pisstråkigt ord, men alltså. Alltså tekniken förfinar ju också ditt sätt att arbeta. Och det skulle jag vilja upptäcka med skrivandet nu. För det andra [intervjuandet], känner jag, det ligger någonstans. Jag kan visserligen bli ringrostig, men jag kommer nog inte att glömma bort hur det är att intervjuas någon. Men det andra hantverket, trots att jag har skrivit precis så känner jag så här: Om någon

¹²⁸ Aristoteles, s. 165

¹²⁹ Ibis. 167

¹³⁰ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

skulle säga till mig så här: skulle du kunna göra den här uppgiften, så skulle jag svara ”men är du dum eller, jag kan inte skriva manus!” Alltså, för jag har ingen etikett på att jag kan, utan jag gjorde det, faktiskt. Jag har inte gjort det tidigare, så jag känner att jag behöver lära mig att jag har ett fönster för [skrivandet]. Ja jag är rädd för att tappa fönstret.

Molly: I ditt skrivande?

Samira: Ja, jag har inte ens hunnit pröva det.

Molly: Mmm, men då är det mer för att du känner att du saknar hantverket?

Samira: Ja, jag saknar hantverket... och så tänker jag om jag vill göra det (skriva), då kanske jag tappar det andra också?

Molly: Vilket andra?

Samira: Jamen, att intervjua, jag kan bli helt seg i huvudet på det också. Vad fan ska jag göra då, då? Jag får börja på din teater, kan sitta i kassan. (skratt)

Det intressanta är att Samira är rädd för att plötsligt stå utan någon kunskap om hon fullt ut skulle börja att utveckla sitt skrivarbete. Det är som att hon är rädd för att en sak ska ta ut den andra. Men samtidigt beskriver Samira, att när hon väl efter ett uppehåll börjar intervjua igen, så släpper rädslan och intervjutekniken kommer tillbaka. Jag får ett intryck av att det faktiskt hjälper att hon gör radiodokumentärer, som är ett långsammare medium än nyheter, för att det gör att hon själv hinner med att landa. Det jag också märker i vår dialogseminariegrupp är att Samira ofta frågar och är, som hon själv säger, nyfiken. Det i sig själv hjälper henne att inte helt tappa sitt hantverk. Samira beskriver också att skrivandet är ett sätt att gå inåt, medan hon i intervjuerna måste vara utåtriktad och alert, och också påläst om ämnet. Här kan jag förstå rädslan. För, som Samira själv säger, så är skrivandet ett inåtvänt arbete. Och om hon blir för inåtvänd finns det en risk att hon inte längre vill möta människor, utan kan lockas att stanna i den inåtvända processen, och det är på riktigt en fara för hennes yrkeskunskap som dokumentärjournalist.

Niki har ett annat tryck på sig. Som dansare så pensioneras man tidigt, och det gäller att kroppen håller hela vägen. Niki menar att dansen är en färskvara, och säger att det gäller att inte bli förkyld:

Niki: Ja, man får inte bli sjuk. Får inte bli sjuk, får inte bli skadad. Får inte... ha dåligt självförtroende. Man får inte skaffa barn (skratt) Man får inte vara trött och inte hungrig och...

Molly: En icke aktualiserad period, hur lång tid är det? Jag menar, har du kommit i en situation när du känner att: Ah, nu håller jag på att tappa vad jag har?

Niki: Just nu vill jag typ, tappa det jag har, för att jag håller på att omstrukturera. Alltså i och med att jag har tränat så hårt och ändå blivit... fått så många förslitningar i kroppen så har

jag, tror jag, varit lite fel ute om det är liksom hela min skolning, så. Just nu vill jag typ nollställa kroppen lite, för att jag går in i ett helt annat arbete. Jag har börjat träna med en koreograf, Cristina Caprioli, som har öppna träningar. Och hennes tänk får mig liksom att känna mig hel i kroppen. Det är helt annorlunda. Jag kastar ut allt gammalt genom fönstret. /.../ jag har ändå en [grundskolning]. Det jag vill hålla friskt är bara min kroppsmedvetenhet och kopplingen liksom i kroppen, att jag inte glömmer min kropp, och då behöver jag inte komma ihåg olika balett-termer och [liknande]... Sen är det muskelstyrka och allt det där. Det får jag heller inte riktigt tappa, men jag vill ändra mitt sätt att effektivisera, just nu. Ska man gå på en audition så ska man vara beredd på allt. /.../ Och det har hänt att jag inte har kunnat gå, dagen efter. Adrenalinet kickar igång och du bara pressar liksom, så att man knappt kan sätta sig på toaletten [efteråt]. I och med att jag är massör också, som jag inte jobbar alls mycket med, så har jag väldigt mycket anatomisk kunskap också, som är jättevärdefull. Det är så skönt också att ha hela, allt det här på som jag jobbar med. Så behöver jag ta idéer utifrån. Ja, färskvara. Själva styrkan och så, ja liksom kondition, det är jättebra att hålla igång. Men det är framför allt tänket och medvetandet, att inte glömma /.../ det är liksom ingen färskvara. Förstår ni någonting?

För Niki gäller det att hitta ett nytt sätt att träna, och det just för att få kroppen att hålla längre. Det jag också anar är att Niki upplever att dålig sömn, ont i kroppen, dåligt självförtroende och så vidare syns på scen. Att koreograferna vill ha en kropp som är stark och inte visar svagheter. Så i Nikis fall handlar det inte bara om att vara stark i kroppen, utan också i psyket. Och ett sätt att hålla uppe allt är att: nummer ett se till att sova bra, äta rätt och träna rätt. En intressant aspekt är också att Niki upplever att hennes utbildning till massör, som hon genomgått vid sidan av dansen, hjälper henne att förstå musklerna och sin egen kropp. Kanske är det så att den teoretiska kunskapen hjälper henne att visualisera kroppen, och att hon därmed kan använda sina muskler på ett mer preciserat sätt, och vara mer medveten om vad för muskel hon ska använda för att få till en rörelse?

Niki vill både glömma det gamla hon har lärt sig, och kanske samtidigt inte glömma det som hjälper henne. Så det gäller att glömma rätt saker, och minnas det som kan föra henne vidare.

Olof känner igen sig i Nikis funderingar kring att lära om sig. Eller snarare i rädslan i att bli för bra, så att man blir dålig:

Olof: Det är som att det är lite dubbelt. För jag kan också känna oro för att liksom bli för bra på just det jag gör. Alltså inte för bra på att skriva. Men liksom genomskåda mig själv för mycket, så att jag tappar... Jag kan se att texter som jag skrev för några år sedan är bättre än texter som jag skriver nu. /.../ Då höll jag på och utforska någonting, och det var spännande och det blev

roligt och nu har jag blivit lite kalkylerande, på något vis, tycker att jag vet hur det går till, och då blir det inte lika spännande. Då måste man liksom pressa sig ut till något nytt. Det tycker jag är speciellt med /.../ skrivandet som skill. Att det finns få andra saker där det finns det här motsatta, alltså att man också måste vara lite dålig, man behöver också lite nybörjarsinne. Man behöver känna det där: Vad gör jag för någonting? Hur ska det här bli. Det är ju också så man gör bra saker.

(Medan Olof pratar så hummar alla med. Det hörs att alla känner igen det Olof pratar om.)

Niki: Men det är ju det jag jobbar med nu, liksom.

Olof: Så tror jag inte att en kirurg känner: Nu kan jag det, det blir inget bra liksom, nu ska jag gå vidare...

Andrea: För er som. Ja!

Olof: /.../ Jag kan inte koppla det så tydligt i en tidsaspekt men jag känner ju, till exempel om man ska skriver någonting nytt så känner jag att det går väldigt dåligt. Jag är lite i en sådan fas nu. Jag håller på att skriva en grej till i höst och det går väldigt trögt. Det gör det nästan alltid i början. Och då känner jag ju: nu har jag glömt hur det är man gör, nu kan jag inte skriva. /.../ Det sista som jag kommer att lyckas att skriva, det har jag skrivit redan, liksom. Från och med nu kommer jag hålla på och harva bara. Det är ju jobbigt, och jag tror egentligen inte att det är så, jag tror bara att det är oro. Det kan jag känna igen i det du säger om att man inte får tappa självförtroendet, och det är en risk känner jag, som jag lätt... Om man inte håller igång liksom, och man vilar på lagrarna för länge, så blir man osäker på något sätt.

Alla verkar känna igen sig i att hantverket ibland kan ligga i vägen för det spontana, och i känslan att bara försöka vara i skapandet utan att bli så teknisk. Olof nämner uttrycket ”våga vara dålig”, som även har tagits upp i kursen *Berättelsens vägar*. Jag skulle tro att det handlar om en rädsla för att låsa sig, så att själva flödet stryps och tankarna stelnar. Och istället för att skapa fritt så sitter man, som Olof säger, och ”harvar” med texten. Det kanske är det som Olof, och även jag känner igen mig i: att börja skriva en text är otäckt. Känslan av kramp kan ta över, just för att åtminstone, så känner jag det, att jag är rädd för att jag aldrig mer ska kunna skriva igen. Att det blir mer jobbigt att skriva än var det är värt. Olof nämner också att pauser i skrivandet kan göra det svårt att komma igång. Det blir viktigt att ha rutiner. Jag märker själv, att om jag hoppar någon dag med att skriva, då försvinner det en dag extra, där jag bara sitter och inte riktigt kommer igång med texten. På ett sätt är det lugnande att veta att så är det. Då gäller det bara att bita ihop och stanna kvar, för nästa dag så blir det mycket lättare att skriva igen, och samtidigt så går det just inte att låta bli att bli rädd för att krampen aldrig ska släppa.

Även Andrea känner igen sig i det Olof pratar om.

Andrea: Jag tänker på det där om nybörjare som du sa. Att liksom vara trygg med det här kan faktiskt vara ganska skönt.

Samira: Ja men det är jättebra om det kan sjunka in.

Molly: /.../ känner du att du har oro för att tappa din kunskap?

Andrea: Nä, men jag känner väl som, om man inte skriver så blir jag sämre. Eller vad man ska säga. Alltså inte sämre, men att det också är en färskvara att hålla igång det hela tiden, oavsett vilket skrivande det är. Så kan jag känna.

Molly: Jag tänker mig att med copywriting är det verkligen också att vara med i tiden. Det är ju verkligen att kunna sniffa tidens gång, och vara på rätt plats hela tiden.

Andrea: Ja, fast det som jag tror att jag har användning för är ju liksom lyssnandet, att hitta tonen liksom. Och det är ju det jag jobbar med i text nu. Och därför är det ganska skönt att ha den typen av jobb. Det är ju liksom något som jag har vid sidan om: nitty gritty. Men jag håller ju på med något sorts lyhördhetsträning hela tiden, så där. Man byter ju ton hela tiden, eller sätter tonen eller byter tonen beroende på vilken kund man jobbar med. Och det är användbart. Det är lite samma sak som man skriver en... att jag har någon slags röst eller ton eller något sådant där när jag skriver mitt egna.

Det är tydligt att Andrea jobbar musikaliskt med sina texter. Hon lyssnar på klangen i sin text, och för henne skiljer sig klangen beroende på vad hon har för kunder, men även i hennes eget konstnärliga arbete. Också Andrea tycker att det är viktigt att våga vara dålig. Det är lustigt att det där med vara dålig är någonting som alla är rädda för, och samtidigt tycker är så viktigt. I Oscarvinnaren Aaron Sorkins introduktionsvideo till hans masterclass i scripwriting finns det en scen där han står framför en blackboardtavla och exalterat skriver upp elevernas sämsta idéer. Men egentligen är det inte de sämsta idéerna, utan klichéerna, som Sorkin är ute efter. Och det är för att även dessa idéer i slutändan kan vara de bästa.¹³¹

Jag är uppfostrad med att kärleksromaner inte är någon fin litteratur. Därför skämdes jag oerhört när jag med förtjusning läste den sortens böcker. Senare när jag började skriva närde jag en hemlig dröm att en dag få chansen att skriva en Harlekin-roman. Drömmen blev verklig när jag blev en av delförfattarna till en pjäs om vården. Här blommade jag ut helt i läkarromantik och hade väldigt roligt, vilket också fick gensvar i hos publiken. Det jag lärde mig av det arbetet var att jag aldrig skulle kunna bli en kärleksromanförfattare, för att det groteska skulle bara ta över, och jag skulle inte kunna hålla mig så allvarlig som genren

¹³¹ Sorkin, Aaron. *Masterclass*. Finns på: https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting?utm_source=Paid&utm_medium=Facebook&utm_term=Aq-Prospecting&utm_content=Link&utm_campaign=AS&nan_pid=1854838124 kontrollerat den: 081016, kl. 19.00.

kräver. Men jag lärde mig mer om mig själv som författare än jag någonsin hade lärt mig förut.

Om jag tvingar tillbaka mina dåliga idéer, då finns det en risk att jag kväver mina impulser. Jag har märkt, när jag har regisserat, att när jag ser att skådespelarna kväver en impuls de har, då slutar kroppen att leva. Men om jag som regissör frågar dem vad det var de ville göra, och sedan ber dem att göra det, då händer det: både scenen och skådespelaren lever upp och blir intressant.

Episteme

Vetande, vetenskap, Episteme: är det vetenskapliga kunnandet. Det vill säga som när jag skriver denna essä, och använder mig av andra människors funderingar för att kunna ta mina tankar och resonemang ett steg längre. Om techne är helt i händerna, så är episteme helt i huvudet.

Vad har då konstnären för nytta av episteme? Jo självklart finns det konceptuella konstnärer, de tänker fram ett konstverk eller en plan för konstverket.¹³² Men det finns också teoretisk kunskap med nytta för konsten på ett annat sätt, som mer påminner om när Niki har nytta av sin massörutbildning för att träna sin kropp. När konstelever i det gamla Sovjetunionen skulle lära sig att rita av kroppen, så var de tvungna att gå de första två åren av sin utbildning tillsammans med läkarstudenterna. Under dessa år skulle de lära sig hela kroppens anatomi, bit för bit. Efter två år ansågs de ha tillräckligt med kunskap för att kunna rita av en människa med kläderna på, eller en häst som rör sig på ett trovärdigt sätt. Men vad de också lärde sig var alla namn i anatomin, precis som läkarna. Det innebar att läkarstudenterna och eleverna på konsthögskolan hade ett gemensamt språk för att diskutera musklerna som de höll på att studera. Det här tänker jag mig att episteme också har en grund, nämligen som ett gemensamt språk där vi kan skapa referenspunkter och mötas kring de estetiska frågorna. Precis som när filmskoleeleverna i *PressPausePlay* lär sig att uttrycka sina idéer så att andra ska förstå dem. Kanske är det därför som Aristoteles, Platon och många andra filosofer ansåg episteme vara det högsta kunnandet för en filosof. Platon menar till exempel att en domare ska vara gammal, för att det är då han har en erfarenhet att utgå ifrån i sina domar. Nämligen förmågan att gå

¹³² Marcel Duchamp var en av förebilderna för den konceptuella konsten.

utanför sig själv, för att kunna ge en rättvis dom. Också genom att ha läst sig till kunskapen kan domaren skilja på gott och ont.¹³³ Det är viktigt att skilja på åsikt (doxa) och kunnande, menade Platon.¹³⁴ Åsikten grundar sig i tyckande utan någon grund, medan kunnande har med erfarenheten att göra. Som till exempel erfarenheten hos de regissörer, klippare och andra som tog Ingmar Bergman under sina vingar. De lärde honom teater- och filmkonsten genom att dela med sig av sina kunskaper.

Det är här som jag tror att också vi övriga konstnärer har en viktig grund, genom att dela referenser av andras kunnande, och genom varandra också utveckla vår egen kunskap.

När jag läser Aristoteles, så får jag en bild framför mig. Jag minns när jag gick på konstskola och vi hade konsthistoria. Min lärare berättade om konstnären Mondrian, som i 10 års tid dagligen stod ute och målade och ritade av ett och samma träd, för att försöka förstå vad som var trädets själ, eller det trädets innersta väsen. När jag nu läser Heidegger så upplever jag att även han försöker leta efter varats innersta väsen, med skillnaden att Heidegger försöker göra detta på ett logiskt och förnuftsmässigt sätt, att steg för steg närma sig en sanning om varat. Det gör han med det verbala, i skrivandet, medan samma sökande från Mondrians sida sker med bild, genom att skala av trädets, genom att se och åter se trädets för att en dag plötsligt uppleva sig sett något, som blev hans berömda neoplasticistiska stil.

En av de kvinnor som jag delar ateljé med är textilkonstnär. Hon berättade för mig att språket och det intellektuella för henne ibland var i vägen när hon gjorde sin master på Konstfack. För henne ligger språket i händerna, och i skapandet av skulpturen. Skulpturen är hennes reflektion och hennes tankar. Samtidigt, när allting ligger i händerna, så har hon inte heller kontroll över tolkningen av hennes verk. Det är lättare att bli missförstådd. Och kanske är det därför det är så viktigt för människor som håller på med episteme att man inte blir missförstådd. Man rör sig inte med det otydliga, utan försöker som Sokrates, Aristoteles, Heidegger och andra filosofer att precisera och reda ut begreppen, och hitta på nya begrepp, allt för att vara så tydlig som möjligt och inte kunna bli missförstådd, eller bli överlämnad till någon godtycklig tolkning. Här blir det intressant, för själva tolkningen av konstverket är den viktigaste komponenten för konstnären. Den skrivs aldrig ut, utan är en tyst kommunikation. Men det är här som spelet mellan konstnären och mottagaren av verket omvandlas till en personlig erfarenhet, som står utanför vetenskapens och filosofins värld. Och som bygger på att konstnärens mening och mottagarens mening kan vara olika.

¹³³ Platon. *Staten*. Skrifter bok 3. Stockholm, 2016, s. 145.

¹³⁴ Ibis. s. 242-248.

Fronesis

Klokhhet/ omdöme, fronesis: Det går att vara klok, men ändå inte särskilt kunnig, enligt Aristoteles. För att bevisa något, enligt det vetenskapliga sättet att veta, så måste det finnas exempel att visa upp. Som när du illustrerar jordens dragningskraft med ett fallande äpple. Det gör det inte i det här fallet, eftersom det som klokheten bedömer är så föränderligt. I och med att exemplen kan förändras, så går det inte att beräkna hur man ska handla för att vara klok. Omdöme kan inte vara vetenskap, och inte heller konst, eftersom konst bygger på att skapa saker. Och framförallt har konstskapandet alltid ett slut. Till exempel bygger vi ett hus, och sen är det färdigt. Alltså är klokhhet en förmåga att kunna handla efter vad som är bra och dåligt. En person som har omdöme kan både se vad som är bra för hen själv, och bra för andra. Dessa människor är duktiga på att leda ett företag eller att styra ett land, ansåg Aristoteles, som också tyckte att måttligheten tillhörde omdömet. Klokheten är också att kunna avgöra, att kunna döma med åtanke på det som alltid är mänskligt gott. Framförallt, menade Aristoteles, så finns det i konsten en överlägsenhet som inte finns i klokheten. En konstnär som tar ett felsteg ses ofta med blida ögon. Få människor blir upprörda om en rockmusiker lever ett vilt liv med droger och sex. Det är därför som ett gott omdöme är föredra, men inte inom konsten.¹³⁵ Men här undrar jag om inte ändå konsten har nytta av omdömet. Inte på ett kvävande sätt, utan mer för att det också skulle kunna vara samma sak som en del av magkänslan. När jag läser Aristoteles beskrivning av omdöme/klokhhet, så ser jag det som att en person måste vara i kontakt med sin intuition. Hans Larsson beskriver den intuitiva människan som rörlig i sin uppmärksamhet, och inte fixerad vid en punkt. Hon kan vara just överallt, både i nuet och i det förgångna, och det, menar Larsson, är exakt vad konstnärerna lyckas med. Vilket står i motsats till vad Aristoteles skriver.¹³⁶ Som konstnären som är begränsad av illusionen om sig själv.

Hur ska man kunna ha omdöme om man inte kan lära sig det? För mig blir det begripligt att det är omöjligt att lära sig det, eftersom situationer förändras. Och det går inte att räkna ut alla möjliga situationer, hur mycket jag än skulle kunna önska det.

Larsson skriver att intuitionens betydelse är lättast att förstå just via filosofins etiska frågeställningar:

¹³⁵ Aristoteles. s. 167-169

¹³⁶ Larsson, Hans. Intuition. Några ord om diktning och vetenskap. Stockholm. 2012, s. 25.

Ett nytt uppslag inom etiken vill säga, att en ny sinnesförfattning blifvit upptäckt, som ingen förut visste om eller gifvit akt på eller kunnat för andra återgifva, en ny vy af vårt mänskliga ideal, en ny karaktersegenskap, en ny metall, kanske bildad af någon vi hade förut med någon liten tillsats, men i alla fall en ny bildning med annan klang, djupare eller högre klang, en fullare, renare, finare klang – och en hittills ohörd. Och denna nya sinnesförfattning kan nog angifvas till sin allmänna art genom något allmänt ord kärlek, stolthet o.s.v. men därmed är den ännu lika okänd, och onämnd. Det är den säregna nyansen kärlek o.s.v. som det allenast kommer an på.¹³⁷

Kanske är det genom kärleken som vi kan ha klokhet/omdöme, kanske är det samma kärlek som tillåter oss att känna det ”mänskliga goda”.¹³⁸ För mig blir sättet som Aristoteles beskriver omdöme/klokhet på förvirrat om inte intuitionen finns med. Särskilt när han separerar konsten från klokhet/omdöme så förstår jag inte vad han tänker sig att det begreppet gör för nytta i yrkeslivet, om du inte är domare, kung eller affärsman.

Samtidigt så kan jag se att viss konst är viktig, därför att den tvingar människor att ifrågasätta sitt omdöme, och också börja reflektera över det. Som till exempel när den danska konstnären Kristian Von Hornsleth, åker till Buteyongera, i Uganda, för att göra ett konstprojekt.¹³⁹ När Von Hornsleth började sitt projekt så var det tänkt att det skulle vara 100 personer som skulle delta. Det blev över 250 personer som deltog. Byborna i Buteyongera skulle i projektet byta sitt namn till Hornsleth. Det skulle ske genom en officiellt laglig namnändringsprocess. Därefter skulle de visa upp sitt ID-kort, där deras bild och nya namn stod. Fotografierna av detta ögonblick skulle sedan betraktas som originalkonstverk och visas upp i olika konstsammanhang, och det gjordes även en dokumentärfilm som följde hela konstprojektet. De ugandier som gick med på att byta namn skulle i utbyte få fem grisar, om de var kristna, eller fem getter/får, om de var muslimer. När djuren fick ungar skulle de tre första delas ut till grannbyar, för att sprida rikedomen.

Det Hornsleth gör är att visa upp den maktstruktur som ger den vita mannen makt att kolonisera de fattiga bönderna. I dokumentärfilmen *The VJ Movement* frågar sig

¹³⁷ Ibid. s. 65.

¹³⁸ Aristoteles. s. 169.

¹³⁹ Hornsleth von, Kristian. *Hornsleth The village project Ugnda. We want to help you, but we want to own you*. Köpenhamn, 2006, finns på: <http://www.hornslethvillageproject.com>. Kontrollerat den. 051016. Kl. 16.20.

Hornsleth: ”Kan en person bli ett konstverk?”¹⁴⁰ Genom att ställa sig denna fråga så börjar också Hornsleth att förtingliga människan, för ett konstverk är enligt Aristoteles ett objekt, och alltså blir människorna på fotot en sak i det ögonblick de låter sig övertalas att byta namn. När Hornsleth får frågan varför han gör det han gör, så svarar han att det vet han inte riktigt, eftersom han jobbar intuitivt med sina konstverk. Men numera är han övertygad om att försöka spegla samhället som det ser ut idag. Han menar att han redan som barn har hört berättelser om hur fattigt Afrika var, och om hur väst puttar in miljoner i biståndsprojekt och att kontinenten ändå fortsätter att vara fattig. Så han bestämde sig för att konfrontera sig själv med här projektet, och skapa en plattform där han kunde sammanföra den konceptuella konsten med politik.

Hornsleth påminner om Larssons reflektering av konstnären som en person som har kontakt med både då och nu, och kanske också med sitt eget begär att få se den svarta befolkningen insemineras av den vites namn. Hornsleth själv säger i en intervju med Boris Groys att hans pappa sagt att det finns fler Hornsteths i Afrika, än i Danmark.¹⁴¹ Läkaren och psykoanalytikern Frantz Fanon, som hela sitt liv diskuterade frågor om svarthet och vithet, skriver:

Jag vill inte erkännas som *svart*, utan som *vit*. Men – det är en form av erkännande som Hegel inte behandlat – vem kan göra det om inte den vita kvinnan? Genom att älska mig bevisar hon att jag är värdig vit kärlek. Jag blir älskad som en vit man.¹⁴²

I Hornsleths fall så blir han den vita kvinnan som för stunden bekräftar de svarta människorna genom att bildligt inseminera dem med sitt vita namn. Och i och med att det finns så många tolkningslager i själva idén om koloniseringen blir det hela till en intuitiv akt där motsägelserna slår mot varandra. Inte ens konstnären har på en lägre nivå möjlighet att förstå vad som händer och hur det ”verkar”.¹⁴³ Så vet Hornsleth bara att det finns något som han vill skildra. Men kanske har han inte insett helheten i sin handling, utan bara de delar som för honom blir till något förståeligt. Resten finns och verkar utan att han går in och ser vad det är.

Hornsleth får frågan om han inte tycker att det han gör är exploatering, och menar att det är själva idén med konstprojektet. Samtidigt försöker han att lyfta exploateringsämnet med frågan; ”Vem exploaterar vem?” Ugandas politiker bry sig inte. De har inte pengarna, eller tid,

¹⁴⁰ The VJ Movement, *Denmark - Art vs. Exploitation - Kristian von Hornsleth interview*. Laddades upp 2009. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=4YIs-xvW10U>. Kontrollerat den 051016, kl. 17.30.

¹⁴¹ Groys, Boris. *Why this is contemporary*.

¹⁴² Fanon, Frantz. *Svart hud vita masker*. Göteborg. 2011, s. 71.

¹⁴³ Larsson, s. 85.

för att ta hand om dessa byar. De är helt övergivna. Hornsleth fortsätter att säga att han har hållit sig till två argument, nämligen personerna som han har att göra med är alla över 18 år, och sen att de har ett kontrakt där de båda har sagt ja. Hornsleth får frågan om detta inte är neokolonialism, och menar då att vi aldrig har lämnat kolonialismen. Att västvärlden behöver Afrikas fattigare länder för deras resurser, och att de behöver västvärldens pengar; ”Vi är aggressiva kapitalister.” Det är ett system som inte kan förändras så länge du går in i de fattiga länderna, menar Hornsleth, om vi inte ändrar investeringssätt.

Här blir det intressant, för på ett sätt så låter sig Hornsleth representera västvärlden, för att genom det greppet öppna diskussionen kring västerlandets medvetenhet. Det vill säga han gör faktiskt något gott för både sig själv, västvärlden och Afrika. Han får sitt namn spritt, både i Afrika och i Väst, och vi i västvärlden får möjlighet att förändra vårt beteende gentemot de fattigare länderna genom att bli mer medvetna om hur vår egoism och hur vår exploatering ser ut. Och ugandierna får ju mat, och har möjlighet att faktiskt bedriva jordbruk. Det skulle kunna vara den klokhet och det omdöme som Aristoteles eftersträvade hos en person. Men det som kanske talar emot att Hornsleth skulle vara altruistisk handlande är att han inte har varit tillbaka i Buteyongera efter att projektet tog slut.¹⁴⁴ Så då är det kanske ändå som Aristoteles skrev, att skapandet av konstverket alltid har ett slutdatum, och vad som händer därefter har inte konstnären något intresse av att veta.

Enligt Aristoteles ligger det vetenskapliga kunnandet i förmågan att se det viktiga utifrån ett allomfattande behov, att analysera och läsa in sig så att de kunskaper man får underlättar livet och hjälper till att tillfredsställa de behov som samhället har.

Sophia

Visdom, Sophia:

Aristoteles menar att i konst finns det en vishet, och att visdom är något som har med konstnärer att göra. Han beskriver visdom som genialitet,¹⁴⁵ på samma sätt som Mozart var genialisk i sitt komponerande. Men, som Aristoteles också skriver, bara för att man är duktig

¹⁴⁴ Bolme, Petter. Svikna löften Hornsleths by. Dagens Nyheter kultur. 2007. Finns på: <http://www.dn.se/kultur-noje/konst-form/svikna-loften-i-hornsleths-by/> kontrollerat den 051016 kl. 21.00.

¹⁴⁵ Ringbom skriver i sin översättning att det finns olika sorters genialitet.

på något, så behöver man inte vara särskilt intelligent utöver det man är vis på. Och så finns det förstås de som har en visdom som täcker allt.

Visdomen är enligt Aristoteles, den fullständigaste av alla kunskaper. Man måste både inse att det finns en sanning, och försöka hitta vilken den sanningen är. Därmed måste visheten vara intuitiv, i kombination med en vetenskaplig kunskap om de omständigheter som är större än människorna. Djur och människor är olika, även om djur kan vara kloka i det att de i viss mån kan avgöra vad som är bäst för dem. Däremot går inte visdom och politik ihop, enligt Aristoteles, eftersom visdomens intuitiva och personliga karaktär gör att det finns en risk att politisk visdom skulle bli hemmasnickrad och alltför individanpassad. Det innebär att den generella visdomen, som skulle kunna vara bra för alla, utarmas. Aristoteles gör en metafor; att det inte finns en sorts medicin för alla i hela världen. Den politiska kunskapen sysslar med lagar och samhällsfrågor, och därmed aldrig med det enskilda. Även om en politiker älskar att prata om enskilda personer, som till exempel ”Anna i Orsa”, i en debatt om att rädda sjukhuset i Orsa, och säga saker som att ”vem ska nu ta hand om Anna?”, så är det inte Anna som är intressant i resonemanget, utan sjukhuset.

Även om människan nu skulle vara det bästa av alla djur så gör det ingen skillnad, för det finns andra saker i naturen som är mer gudomliga än människan, och mest påtagliga ”är de som håller samman universum”. Visheten är alltså vetenskapligt vetande kombinerat med intuitiv förståelse, som är det som är det högsta i naturen.¹⁴⁶

Bara för att man har läst filosofi, så behöver man vare sig vara filosofiskt vis eller praktiskt vis. Jag tänker mig att det är som när man är hos en terapeut, och man plötsligt inser att man intellektuellt förstår, men att kroppen inte följer med. När det är så, blir det omöjligt att förändra något, eftersom förändringen inte kommer inifrån. Det blir också omöjligt att göra ett riktigt val, eftersom val kräver att man förstår vidden av helheten. Först när du har helheten kan du göra ett förnuftigt val, som både kan hjälpa dig och också i längden vara bra för andra. Som till exempel: det som är bra för föräldern är också ofta bra för barnet.

Aristoteles skriver också att klokhet inte bara handlar om allmängiltiga företeelser, utan att den också bör infatta det enskilda, eftersom den praktiska visheten också har med en självt att göra.

Inte nog med att det finns en praktisk vishet, det finns också ett ”konstruktivt slag av kunnande”.

¹⁴⁶ Här har jag valt att använda mig av Ross översättning.

Det är intressant att Aristoteles skiljer på praktisk vishet och filosofisk vishet. Den praktiska visheten som har att göra med att prestera något och bli duktig i det man gör, och på det sättet inte bara för ens egna nöje, utan också för andras. Som till exempel när någon spelar musik, och får en senil person som inte annars kan röra sig eller prata att plötsligt sjunga och röra på kroppen till musiken. Klokhet, eller filosofisk vishet, däremot, har inte med konstnärlig förmåga att göra, utan med den filosofiska klokheten. För att vara filosofiskt klok måste man ha en moralisk förmåga att avgöra vad som är gott och ont och, precis som den praktiskt vise, söka efter det goda för människan. Men för den konstnärliga visheten så behöver en inte vara moralisk i en allmängiltig och filosofisk mening, eftersom den praktiska människan har ett konkret mål med det hen gör, som till exempel att skapa ett konstverk eller ett stycke musik. När det är klart går den praktiskt vise vidare till nästa projekt. Ett sådant praktiskt och konkret mål har inte den filosofiskt vise personen, utan för hen blir istället målet att leta efter axiomet, och att kunna definiera den oböjliga sanningen. Det är så den filosofiska visheten skiljer sig från den praktiska visheten, som genom sitt verktyg skapar något för att på det sättet påverka, och i skapandet sätter sig själv i ett samband med det som hen skapar. Det gör att den praktiska visheten är taktil, vilket den filosofiska inte är.

Men det intressanta är att både den filosofiska och den praktiska visheten också är intuitiva. Det innebär att svaret inte ligger i boken, utan måste gå igenom erfarenheten. Det som skiljer den filosofiska visheten från den praktiska visheten är att den filosofiska utgår från teoretisk kunskap, som den sökande har läst sig till, medan den praktiska visheten traderas genom att andras erfarenheter visas upp eller muntligen berättas. På det sättet ökar var och en på sin kunskap genom den andres erfarenhet.

Risken finns att om man bara förlitar sig på den bokliga erfarenheten så gör man aldrig en egen erfarenhet, och då är det frågan om man verkligen är så klok, eftersom all kunskap stannar vid det lästa. Den praktiska kunskapen tvingar en att utföra handlingen. Du kan inte bli bra på att spela fiol utan att spela på en fiol. Det är därför som Niki jobbar på att träna så mycket, för att kunna vara mottaglig för den kroppsliga impulsen, och för att behålla sin skicklighet.

Jag frågade gruppen om de använder sig av research för att stärka sin kunskap. Och det märktes då att de kände att researchen hjälpte dem, att den ger dem trygghet i sitt arbete och hjälper dem att förtydliga vad de håller på med. Även om inte alla använder sig av böcker för hitta kunskap så ser jag att själva valet av hur man gör sin research också handlar om

hantverkskännedom om vad som behövs för just detta arbete.

Andrea har researchat mycket i olika sammanhang, även om hon inte tycker att hon gör det i sitt nuvarande projekt.¹⁴⁷

Andrea: Nej inte den här gången, faktiskt/.../. Jag känner att jag vill bara berätta den [här historien] liksom. Men jag har gjort det förut. Jag skrev en nästan... den är inte helt klar, en ungdomsroman, den bygger på en filmmanusidé faktiskt, och då var det verkligen så där: målgrupp: tjejer, en viss ålder. Jag gjorde jättemycket research, liksom, läste liknade litteratur. Jag höll på med en referensgrupp i den åldern. Så jag har verkligen tänkt så och jobbat så också, men den här gången så är det bara berätta, utifrån mig själv, jag liksom skiter i det.

Molly: Men då gör du research utifrån dig själv också, alltså research med... då familjen och liknande? Tar du också in andra litteraturer än bara familjen? Tar du in litteratur utifrån sociala aspekter, eller någonting annat som kan ha relevans till den researchen?

Andrea: (Suckar) Nej, inte så mycket faktiskt. Jag har försökt att utgå från dom här berättelserna. Den research som jag har, är för att kunna vidga sinnet. Så här: jag vill ha, skulle vilja ha fotografier från den tiden, jag vill kunna, liksom, kunna gå in i sinnet och kunna beskriva det på ett sätt som känns trovärdigt, för jag levde ju inte ens när det utspelade sig. Så jag vet att mina referenser kan vara, liksom fel. Så det är mer den typen av research... /.../ Jag vill berätta en historia, jag vill inte göra en undersökning av tidsfenomen ur sociologiska aspekter, liksom. Men det, vad hände under den tiden rent i världen, så den typen av research vill jag ju ha. Det är mer att sätta mig in i någons slags sammanhang. Men annars är det ju liksom relationerna och familjerna, som det handlar om. Och jag vill inte hålla på att referera till andra verk.

Det verkar som Andrea har haft mer av ett uppdragsförhållande med sin research när det gäller ungdomsromanen. Kanske var det kvävande att ha en referensgrupp. Risken blir att man tänker för mycket på vad de vill och inte vad berättelsen vill. Det är intressant att Andrea säger sig har slutat helt med research i det nya projektet. Nu använder hon foton för att hitta stämningen och tiden. Det är så som en del filmregissörer jobbar. De jobbar med inspirationsbilder för att få impulser och gör också så kallade moodboards, det vill säga sammanställningar av bilder, som man sedan kan använda för att visa hur man tänker sig stämningar och ton i filmen.

Även Olof jobbar med research, men han tycker det är svårt.

¹⁴⁷ 1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

Olof: Sista året att jag har börjat hålla på lite grand med research/.../Men det är ganska så nytt för mig och jag är ganska så dålig på det märker jag. Det är verkligen en konst: sättet att forska på, som jag lär mig kanske och blir hyfsad på.¹⁴⁸

Olof tycker definitivt att research är en teknik. Det är som om Olof tänker sig att det finns ett bra och dåligt sätt att göra research på. Tyvärr tog jag inte upp tråden med honom, om varför det är svårt för honom att göra research?

Niki berättar att man även inom dans jobbar med research.

Niki: Jaa, alltså det är jättemånga dansare som bara läser och samlar material, som bara: ousps, nu ska jag visa upp det här. Och så blir det någon jättehafsigt presentation, liksom. Men på polismuseet gjorde jag det, verkligen. Då var det verkligen kring ett tema som jag fick ett uppdrag, liksom. Då ville jag verkligen att det skulle komma från riktiga källor. Så då intervjuade jag ett par poliser om mötet med demonstranterna i Kärrtorp, för det var så här väldigt hett, just då. Jag vet inte hur jag sen fick med det i själva stycket, som typ bara var såhär 10 minuter, det var verkligen ingen mer grej, men det kom med på något sätt. Ja men, alltid annars när jag har gjort egna grejer har jag nog researchat ganska mycket typ. Bara så här ibland för att komma fram till en titel [och liknande]. Men det var så länge sen, alltså, jag gjorde det. I skolan. Och då kunde jag liksom ta material från filmer. Citat, typ, som jag hade med från något slags hemligt stycke, liksom.

Molly: Kan researchen berika själva dansen?

Niki: Ja, alltså, dels gör man jättemycket research som man säger är dansträning, att jag utvecklar min kropps vokabulär hela tiden som gör att det blir intressant att se på det rent visuellt. Men sen kan det vara såhär att... jag skriver inte [själv] saker, spontant, och då om jag vill ha med text i ett verk, då går jag ut och letar efter om det är någonting som jag har sett eller hört, och så tar jag med det. Jag snor ju saker, och sen skriver jag det så klart i beskrivningen, liksom. Just för att jag tycker att vissa saker sägs bättre med ord eller text, och jag ibland måste söka upp [den texten]. Sen kanske jag inte går och forskar alltid. Jag kanske inte gör enkäter, liksom. Det är så himla olika.

Molly: Jamen jag tänker också när man gör det här, skådespelare jobbar väldigt mycket med research. Det är ju inte någonting som syns alltid, men det är någonting som ger en näring till att ge begriplighet till det man gör

Niki: Jag tycker det blir roligare att jobba så.

Andrea: Måste researchen alltid vara så intellektuell? Jag tänker på View point som vi höll på med till exempel, att man gör den här kroppsliga [researchen]... /.../ liksom få in i kroppen, upplevelsen av någonting som man vill gestalta. Kan man inte researcha så också?

Molly: Jo, det är en del av research. Och när en grupp åker till Kina så är det en research, man tar in det i kroppen, och så vidare.

¹⁴⁸ Ibid.

Niki: Som dansare jobbar man väldigt mycket med improvisation, [som ska] ofta, ingå i en koreografi. Man kan improvisera timmar, timmar, timmar, tills man kommer fram till ett slags språk, som man vill visa... Många filmar sig själva. Plockar ut delar av det man gillar. Det är också någon slags research, skulle jag säga.

Olof: Jo... Jag får nog modifiera mitt svar lite. Det är ändå lite snävt. Den sortens research har jag ägnat mig mycket åt.

Niki: Ja, gör researchen i dig själv.

(Även Andrea håller med)

Olof: Att skriva, ja precis. Kroppen. Extremt mycket i mina tidigare pjäser kommer ifrån verkligheten. Det är saker som jag har sett eller hört liksom, det är ju researchbaserat. Men det är bara det att jag inte har [sett det så].¹⁴⁹

Det blir tydligt att den teoretiska researchen beror på vad man jobbar med. Olika ämnen kräver olika research. Till exempel Andrea, som jobbar med en familjehistoria. Då är fotografier viktigt, och även View point-tekniken.¹⁵⁰ Medan för Olof kan omgivningen bli en research; att lyssna på samtal, känna dofter, höra ljud och så vidare. Det som skiljer det här fallet från Andreas View point, är att kroppen inte deltar som ännu ett medvetet instrument för researchen.

Niki jobbar mycket improvisationer för hitta rörelser. Hon har även gjort renodlad research där hon har intervjuat poliser och läst in sig på sitt ämne. Alla jobbar med att också undersöka sitt eget material, och använder det som en researchgrund som både kan vara synlig i text eller dans, och så vidare, eller finnas där som en grund för det man gör.

Valet av research är ett intuitivt arbete som inte bara handlar om hantverk, utan också styrs av en känsla för vad som är bäst för mig för att arbetet ska bli så bra som möjligt. Och det går in i det som Aristoteles skriver om i vishet, nämligen att om man tar in både det teoretiska och det praktiska kunnandet så blir resultatet en helhet där konstnären jobbar intuitivt med både intellekt och känsla.¹⁵¹

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ View point. Aleksandra Czarnecki Plaude, höll en rörelsekurs på STDH kring kroppslig iakttagelse som ingick i kursen Berättelsens vägar, fortsättningskurs. View point, innebär att man går till en plats och låter sin kropp möta den. Till exempel centralstationen. Genom att man iaktar kroppsligt så blir det ett annat sätt att uppfatta rummet.

¹⁵¹ Larsson, s. 23.

Nous

Förnuftet/Inskikt, Nous

Nous är ett axiom, som i sig inte kan bevisas.¹⁵² Det är den delen av axiom som är den intuitiva delen. Genom att vara i den första principen, som vetenskaplig kunskap följer, kan det inte vara ett föremål för vetenskapens kunskap, därför att vetenskaplig kunskap alltid går att bevisa.

Konst däremot, sysslar inte med axiom, eftersom dess utgångspunkter hela tiden är varierade, och axiom är fasta. Det vill säga: sanningen är inte intressant för en konstnär, eftersom sanningen kan växla. Men samtidigt påminner vetenskapens sätt att nå fram till axiom om konstens sätt att nå fram till sitt uttryck, eller sökandet efter den tillfälliga sanningen. Man skulle kunna tänka sig att Hornsleth gör ett axiom, när han vill bevisa att vi i västvärlden aldrig har lämnat kolonialiseringen. Han vill slå fast en grundsats, men är inte medveten om komplexiteten i sitt eget påstående. Därför blir Hornsleths axiom inget axiom, utan en tes som kan ifrågasättas på grund av hans egen motsägelsefullhet. Ett axiom kan aldrig vara en personlig uppfattning om något. Då blir det, som Platon skriver, bara ett tyckande.

Men både inom den vetenskapliga kunskapen och den konstnärliga kunskapen använder man sig av sin intuition, stödd av fronesis och sofia. Det är därför som Laurie Anderson om och om igen i olika intervjuer häpnas över att det inte är så stor skillnad mellan NASA-forskarnas och konstnärernas sätt att jobba.¹⁵³ Hon säger att inte ens vetenskapsmännen vet vad de letar efter ”and they do it in a very similar way.” Dom har en idé, de har en aning, och precis som konstnären så gör de något för att möta upp och utveckla idén. Och sedan kommer frågan, samma fråga som konstnären har: ”How do you know when it’s done?”

Här finns ett påstående som inte kan ifrågasättas: bara konstnären vet när ett verk är färdigt. För mig är det nous i konstnärliga sammanhang.

Nous påminner alltså om den vetenskapliga grundsatsen. Den blir, precis som det konstnärliga uttrycket, något absolut, som reflektionen och konstupplevelsen kan utgå ifrån.

¹⁵² Första principen är ett axiom. Alltså en grundsats att utgå ifrån som i sig inte går att bevisa.

¹⁵³ Anderson, Laurie. 5. Commencement Speaker's Address: Laurie Anderson. 2012 finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=zthU59YvuqY>. Kontrollerat den 14-10-16, kl. 16.30.

Det innebär att för att förstå första principen så behövs klokhet, visdom och insikt. För utan dessa tre tillsammans är det omöjligt att vara fullt vis. Då blir det ifrågasättbara delar, inte en helhet. För att nå helheten behöver vi fronesis, sophia och nous.

När konstnären använder sin kunskap och förmedlar den, använder hen sin skapande klokhet, sofia. Och genom att inte missbruka den kunskapen, utan istället utveckla den kunskap hen har, och vara nyfiken och hela tiden villig att förkovra sig och ta sin kunskap ett steg längre, så använder konstnären sin fronesis. Men konstnären får inte nöja sig med det, utan måste också avsluta sitt projekt i rätt ögonblick, inte avbryta det för tidigt. När konstnären verkligen gör det, och går i mål, då når hen nous.

Jag skulle kunna avsluta min essä här, men känner att någonting fattas. Därför avrundar jag med ett samtal från vårt andra dialogmöte, där vi pratar om egenvärde, och att inte känna sig ersättningsbar.

Jag kommer därför att avsluta denna essä med att ge en sista smak av dialogsamtalet, där vi pratar om att ta ut löner. Anledningen att jag lägger det här, är för att jag vill att det ska ringa in samtalets början och samtalets slut. Nämligen: för att förändra måste vi också se vårt värde, och värdet av vår kunskap.

Det viktigaste är att vi inte bara ser vår egen kärlek till konsten, så att vi nöjer oss med att få jobba gratis och att inte veta varför just vi är värda något. Vi måste se hela oss som den kompetenta personer vi är, med all den kunskap som vi faktiskt har. Vi måste våga erkänna att vår kunskap inte är ersättningsbar av en amatör eller en dator. Det är först då som vi också kan kräva precis den lön som vi förtjänar.

Niki: Om man pratar om sin konst i form av ekonomiska termer så kanske man får mer respekt hos betraktaren, alltså visa betraktare då. För att de förstår det språket mer: Sådär många kom och såg och betalade för min föreställning. Jaha, shit, men vad handlade den om då? Lite så. Det är mycket möjligt.

Molly: /.../ om du som dansare, om du började säga så här: jamen jag är värd 40000 för det här.

Niki: Då skulle jag aldrig få jobb!

Molly: Är du säker på det?

Niki: Ja, ja.

Molly: Har du hört någon som har försökt på den linjen?

Niki: Nej, nej, nej, eller ja. Det var på Dramaten, för länge sedan, så var det folk som jobbade för sån här skitlön som jag, liksom. Och sen skulle dom sätta upp den [föreställningen] som en

sommarpjäs också, det var länge sedan. Och då visste dom att dom inte var ersättningsbara, dansarna, så då krävde dom en sån där skyhög summa, och fick det, liksom.

Andrea: Whaow.

Niki: Som blev liksom överkompensation för den dåliga lönen som dom fått innan. Så visst, man kan ju köra utpressning om man redan är inne, liksom, om man verkligen vet att man inte är ersättningsbar.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Andra dialogseminariet. Inspelat 2015-06-05.

Sammanfattning

Jag har undersökt min egen och andra kulturarbetares arbetslöshet och strategier för att bevara och utveckla sin kunskap när uppdragen inte kommer. Basen i undersökningen har förutom min egen erfarenhet varit två dialogsamtal och ett avlyssnat klassrumssamtal, som alla har handlat om att vara ekonomisk utsatt, om förvirring över vad man egentligen kan och om hur man överlever som konstnär. Alla som har deltagit i dialogsamtalet har eller har haft extrajobb inom ett annat yrke än sina konstnärliga yrken.

Jag har också undersökt huruvida företag och konstnärer kan ha utbyte av varandra. Och där kom jag fram till att det kanske beror på vad för slags konstnär du är. Alla konstnärer passar helt enkelt inte till att jobba ihop med företag, eftersom de inte är intresserade av företagets varumärke, utan är mer lojala med sina egna konstnärliga värderingar. Det kan däremot fungera om företaget har förtroende för konstnärens yrkesförmåga och anställer hen för just den kvalitet som hen har. Där är Roy Andersson ett bra exempel, eftersom hans anti-reklamfilmer inte bara står för ett unikt språk, utan också genom att företagen som anställer honom ser just hans kvalitéer.

Jag har genom min undersökning förstått att konstnärer ofta frivilligt väljer att gå in i en prekariatsituation för att kunna ha möjlighet att utöva sin konst. Men att det samtidigt också förstärker ett samhällsligt utanförskap, som kan skapa större problem om man plötsligt skulle bli sjuk, eller inte får in tillräckligt med jobb för att kunna betala för hyra och mat. Det som blev en chock när jag skrev denna essä var situationen för dem som hamnar i Fas 3. Och då inte bara utifrån sysselsättningsproblematiken, utan det faktum att det finns människor som är placerade i en Fas 3-sysselsättning som samtidigt är tvungna att låna eller gå till socialen för att kunna överleva.

Konstnärer som väljer att gå in i prekariatet går samtidigt in i ett system som inte gynnar dem. Utifrån en moralisk och politisk synvinkel kan man tycka att man inte frivilligt bör gå in i prekariatet, för att man då stärker de företagare och politiker som vill skära ner på de mänskliga kostnaderna och trygghetssystemen. Man gör situationen svårare för dem som inte kan välja. Många av konstnärerna har ju redan en akademisk utbildning, och kan därför lättare skola om sig, och faktiskt få en rimlig sjukpenning och A-kassa, till skillnad från många andra medlemmar av prekariatet, som blåbärsplöckare, vårdbiträden och restaurangfolk, som kanske

inte har samma intellektuella självförtroende och därför har svårare att bryta sig loss ur sin prekära situation.

Det är också så, att när man är i ett prekariat, så blir även ens personliga relationer lidande. Särskilt om inkomsten skiljer sig stort. Det är också ett problem om båda parterna har osäker inkomst, eftersom ekonomin kan bli en grund för konflikter.

Trots detta väljer konstnärerna osäkerheten, och att få utöva sin konst.

För mig har det också varit viktigt att reda ut vad kunskap är för något för en konstnär, eftersom många inte anser att konstnärsyrket är ett riktigt jobb, och eftersom man som konstnär kanske inte har en arbetsplats utan sitter hemma. Många ser inte konstnärsyrket som riktigt också för att man helt enkelt inte kan se arbetet bakom konsten. Vem har till exempel inte hört ”det där kluddet skulle jag kunna göra lika bra” om modern konst.

Innan jag har gått in själva kunskapsanalysen har jag försökt att förstå vad som är skillnaden mellan amatörer och professionella konstnärer. Där kunde jag se att det tycks finnas två former av amatörer. Dels den klassiska amatören som är nöjd med att bara få vara med i en föreställning, och sedan de, oftast yngre, som verkligen vill bli professionella och som söker bekräftelse hos proffsen och i att gärna tala om vilka konstnärliga metoder de använder. Men den tydligaste gränsen går mellan de nöjda amatörerna som inte är intresserade av att utvecklas konstnärligt, vilket nästan alltid de professionella vill.

Det som varit nytt för mig under arbetet med den här essän har varit att finna att det finns filmskolor som fokuserar på en ny form av kunskap. Man lär sig inte i första hand något om själva filmhantverket, det kan eleverna redan, utan man lär sig att prata om hur man vill förverkliga sin idé så att andra kan förstå. Helt enkelt: man lär sig att bli säljbar.

Till slut har jag undersökt hur konstnärers kunskaper ser ut, genom att belysa dem genom Aristoteles beskrivning av yrkeskunnande. Hantverkarnas kunskap - techne, filosofernas kunskap – episteme, klokhet - fronesis, vishet - sophia och insikt – nous finns alla i det konstnärliga arbetet. Det som jag tyckte var intressant var att klokhet inte gick hand i hand med hantverkarskunnande, eftersom hantverkarna är så medvetna om att skapa något, och att det alltid finns en början och ett slut på ett arbete. Däremot är visheten något som ligger nära hantverkaren och konstnären, eftersom konstnären jobbar intuitivt och visheten också är indelad i en praktisk och en teoretisk del. Vishet ligger i att kunna arbeta och använda sin förmåga på det bästa sättet. Du behöver inte vara bokligt bildad, men ha en förmåga att just

skapa något fantastiskt, så som när en musiker spelar fiol virtuost, eller en hantverkare skapar en vacker stol. Att vara teoretisk kunnig är inte det samma som att vara praktisk kunnig.

Insikten är både vishet och kunnande. Att kunna använda sin förmåga och sin kunskap handlar om att också kunna förena det bästa i sig själv. Det blir problematiskt om man bara värdesätter en sorts kunnande, eftersom all kunskap har sitt egenvärde. Därför tycker jag det är spännande att nous är en sammanslagning av det teoretiska och det praktiska. Många konstnärer sammanför också dessa två arbetssätt genom att använda det intellektuella arbetet som en bas för det praktiska. Nous är en del av intuitionen, och kan handla om till exempel att veta när ett verk är färdigt. Detta gäller också för det vetenskapliga kunnandet.

Det som jag till slut kommit fram till i denna essä är alltså att ju mer du är medveten om din kunskap, desto lättare är det att också värdesätta dig själv. För att värdesätta sig själv måste du också i yrkessammanhang sätta ett pris på det du kan. Eftersom marknaden ofta värderar konstverket efter dess pris, tvingas konstnären att ta betalt för att inte bli förringad i sitt kunnande. Konstnären får aldrig se sig som ersättningsbar.

I min undersökning har jag använt mig dialogmetoden. Jag samlat ihop deltagare och låtit dem läsa en bit av mitt första utkast. De har skrivit egna reflektioner och sedan vid möte förtydligat och utvecklat sina tankar. Jag har även gjort ett fältarbete, där jag också upptäckte att frågan om konstnärens prekära situation var högst angelägen, och även använt mina egna erfarenheter som ett ting för att förstå hur arbetslösheten och prekariatet påverkar mig.

Fältarbetet har varit oerhört spännande, och samtidigt har jag känt mig otydlig i rollen som både klasskamrat och iakttagare av de diskussioner som pågick i klassrummet.

Men det som har varit den största behållningen i den här undersökningen är att deltagarna har varit så oerhört generösa med att dela med sig av sina erfarenheter. Det tror jag har berott på att ramen - rummet, dialogmetoden, och också den hårda tidtagningen – varit så tydlig och att deltagarna därmed kunnat känna sig trygga. Jag upplever att just det där med att återvända till ett ämne och vrida och vända på det också fördjupar dialogen, och att även deltagarnas egna tankar blir tydligare. Jag hade önskat att jag förmått att tydligare utnyttja en reflektion kring det förra samtalet för att få en mjukare övergång till nästa möte, och tydligare få en bild av deltagarnas tankar och vad som fastnat hos dem.

När det gäller Fangers metod att observera både sig själv och deltagarna så blev jag också medveten om hur delikata rollerna är mellan deltagarna och mig. Om jag nästa gång ska göra en fältstudie så kommer jag att försöka vara mer tydlig i min roll. Men samtidigt uppfattar jag det som att just det att inte försöka profilera sig som åskådare också har öppnat dörren. Det

finns en risk att samtalen inte hade varit så öppna som de blev om jag hade försökt att hålla mig utanför. Det här med att deltagarna delade samma situation som jag gjorde också att vårt möte inte blev en statuspositionering, utan snarare en ärlig diskussion om att försöka få ihop sin identifikation och sin kunskap som konstnär.

Litteratur

- Arendt, Hannah. *Människans villkor, Vita activa*. Göteborg. 2013.
- Aristoteles. *Om diktkonsten*. Anamma Böcker. 1994.
- Aristotles. *Den Nikomachiska etiken*. Daidalos. 2012.
- Aristoteles. *Nicomachean ethics*. Book VI översatt. Ross, W.D. Finns på: <http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.6.vi.html>
- Bergman, Ingmar. *Laterna magica*. Nordstedts. 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutusförlag. 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Kultur och kritik*. Daidalos. 1997.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. 1942. Finns på: http://schmieder.fmp-berlin.info/collectibles/pdf/sisyphos_franz.pdf.
- Fangen, Katrine. *Deltagande observation*. Liber. 2014.
- Fanon, Frantz. *Svart hud vita masker*. Daidalos. 2011.
- Florida, Richard. *The flight of the creative class*. s. 4. Harper Business. 2005
- Gadamer, Hans-Georg. *Sanning och metod i urval*. Daidalos. 2002,
- Gigerenzer, Gerd. *Gut feeling, The intelligence of the unconscious*. Viking. 2007.
- Göranzon, Bo. *Spelregler – Om gränsöverskridande*. Dialoger. 2001
- Hammarén, Maria. *Yrkeskunnande, berättelsen och språket*. Red. Peter Tillberg. Stockholm. Dialoger. 2002.
- Larsson, Hans. *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap*. Dialoger 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*, Routledge. 1962,
- Merleau-Ponty, Maurice. *Kroppens Fenomenologi*. Daidalos. 1977.
- Platon. *Staten*. Skrift bok3. Atlantis 2016.
- Ratkic', Adrian. *Avvikelsens konst – metod och analogiskt tänkande*. Dialoger, 2004
- Southwood, Ivor. *Prekaritet 2.0*. Tankekraft förlag 2011.
- Standing, Guy. *En färdplan för prekariatet*. Daidalos. 2014.
- Wilde, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. New Delhi. 1995.

Dramatik

- Tjechov, Anton. *Three Sisters*, akt 3, över. Gerard R. Ledger. G. R. Ledger, 1998 .

Tidning- och Tidskriftsartiklar

- Anderson. Laurie. Laurie Anderson's commencement speech on art, science and space. Boingbonig. 28-05-2012.
- Bolme, Petter. *Svikna löften Hornsleths by*. Dagens Nyheter kultur. 2007. Finns på: Broady, Donald. *Kulturens fält om Bourdieus sociologi*. Masskommunikation och kultur. 1988.
- Braiker, Brian. *Moon Rocks*. Newsweek. 2004.
- Cowing, Keith. *NASA's first and last Artist in Residence? NASA watch*. 29-06-2005.
- Dödskafe och Mästerligt. *Dödskafe och Mästerligt möter Roy Andersson*. Nöjesguiden, 2014 .
- Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class Why cities without gays and rock bands are losing the economic development race*. Washington monthly, 2002.
- Liljestrand, Jens. *Myrstackarna*. Expressen. 2013.01.29.

Markelius, Nike. *Tonen i brevet är hotfull. Nu är jag kallad*. Dagens Nyheter. 20-01-2013.

Martin, Alison. Astrogram. NASA artist in residence tourt Ames' key research facilities. Communication for the information Technology age. 2003,

Nordin, Annika. Därför ljög Louise Bourgeois om sin psykoanalys, Dagens Nyheter. 08-02-2015

Lenas, Sverker. *Allt fler vill ta plats kulturen. Författarna blir fler, musikererna blir fler och konst-närerna blir fler. Men frågan är om det finns rum för alla*. Dagens Nyheter.150505.

Pejer, Mats. *11600 "medellön" i Fas 3*. Arbetet. 06-05-2015.

Nätet

Social Security administration. National Average Wage Index. Finns på <https://www.ssa.gov/oact/cola/AWI.html> kontrollerat 2016, kl. 16.00

Arts Catalyst. Laurie Anderson. Space soon. 2006 finns på: <http://www.artscatalyst.org/laurie-anderson-space-soon>

Clark. C.E. Working 2 or More Jobs – Is This the New Normal? "*Juggling more than one job.*" ThoughNickel, Unionen a-kassa 2014. Finns på: <https://www.unionensakassa.se/pagaende-ersattning/75-deltidsdagar/>

Selmanovic, Alica. *Den nya tidens AK-Arbeten? En granskning av Fas 3*. Landsorganisationen i Sverige. januari 2012. Finns på:
[http://web.archive.org/web/20120516224045/http://www.lo.se/home/lo/home.nsf/unidView/622CDEBC9E251AA7C125798A00334B95/\\$file/Fas3_Rapport.pdf](http://web.archive.org/web/20120516224045/http://www.lo.se/home/lo/home.nsf/unidView/622CDEBC9E251AA7C125798A00334B95/$file/Fas3_Rapport.pdf).

Working 2 or More Jobs – Is This the New Normal? 2012. Finns på:
<https://toughnickel.com/finding-job/Working-2-or-More-Jobs>

Van Gogh, Vincent. *The Letter*. Van Gogh museum. <http://vangoghletters.org/vg/letters.html> kontrollerat den: 031016. Kl. 13.45.

Grouys, Boris. *Why this is contemporary*

Göranzon, Bo. Hammarén, *Dialogseminariemetodik – Bakgrund och Manual*, <http://www.dialoger.se/> kontrollerad kl.16.00. 2013-08-08

Sandström, Sven. Konst. National encyplodin.

The VJ Movement, *Denmark - Art vs. Exploitation - Kristian von Hornsleth interview 2006*

Media

Dworsky Och Köhler. *PressPausePlay*. House of radon. 80min. 2011.

Bok. Bengt. *Herr och fru konst, en dokumentärfilm om konstnärsparet Jockum Nordström och Karin "mamma" Andersson*. Sveriges television. 2005. 55 min. DVD

Andersson, Roy. *En kärlekshistoria*. Europafilm. Längd 1h55min. 1970

Andersson Roy. Giliap. Sandrews. 2h20min. 1975

¹ TV4 Nyhetmorgon - Roy Andersson pratar om sin film "Du levande" 2012. Finns på:
<https://www.youtube.com/watch?v=UGvIXOwwDIo>

Andersson, Roy. *Sånger från andra våningen*. 2000. Danmarks Radio (DR), Easy Film, Nordisk Film- & TV-Fond, Norsk Rikskringkasting (NRK), Roy Andersson Filmproduktion AB, SVT Drama, Svenska Filminstitutet (SFI)

Anderson, Laurie. Laurie Anderson's commencement speech on art, science and space. Boinggonig. 2012 finns på: <http://boingboing.net/2012/05/28/laurie-andersons-commencemen.html>

¹ Anderson, L. (2013) 'The end of the moon.' (Legendado). [online] Youtube. Finns på:

<https://www.youtube.com/watch?v=OjuQ8YawTNo> [Accessed 9 juni. 2016]

Fassbinder, Werner. Rädsla urholkar själen, 93 min. 1975. Distributör Tyskland; Tango-film produktion.

Berg, Susanne. *Intervju med Gay standing, Stockholm 10 juni 2014*. Medborgargolv. 2014. Finns på youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=5wLM6RrSueI> kontrollerat den 110916 kl. 18.40

Standing, Guy. R Res publica, 2014. Oslo. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=x2nGOjyafvA>.

Kontrollerat den: 210916. Kl. 19.40

Berg, Susanne. *Intervju med Gay standing, Stockholm 10 juni 2014*. Medborgargolv. 2014.

Deleuze, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de création? par Gilles Deleuze. En konferans som gjordes för "Mardis de la Fondation" 17mars 1987. Finns på: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>.

Sorkin, Aaron. *Masterclass*. Finns på: [https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-](https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting?utm_source=Paid&utm_medium=Facebook&utm_term=Aq-Prospecting&utm_content=Link&utm_campaign=AS&nan_pid=1854838124)

[screenwriting?utm_source=Paid&utm_medium=Facebook&utm_term=Aq-Prospecting&utm_content=Link&utm_campaign=AS&nan_pid=1854838124](https://www.masterclass.com/classes/aaron-sorkin-teaches-screenwriting?utm_source=Paid&utm_medium=Facebook&utm_term=Aq-Prospecting&utm_content=Link&utm_campaign=AS&nan_pid=1854838124) kontrollerat den: 081016, kl. 19.00.

Hornsleth von, Kristian. *Hornsleth The village project Ugnda. We want to help you, but we want to own you.*

Köpenhamn, 2006, finns på: <http://www.hornslethvillageproject.com>. Kontrollerat den. 051016. Kl. 16.20.

Worth, Jennifer. *Call the midwife*. Baserad på Heidi Thomas memoar. Regisserad av Minki Spiro. Episod 3 avsnitt 7. British broadcasting Corporation. 2014.

Opublicerade texter

Olofs brev. Skickat 11 april 2015.

1:a Dialogsamtal inspelat den 150515.

2:a. Dialogmötet. Transkriberat 050615

Nikis brev. 030615

Andrea brev skrev inför vårt möte den 150515

Berättandets vägar 5-11-2014, inspelat samtal.

Rådström, Niklas. *Vad har jag lärt mig?* 2014.09.15. Rådström gav oss föreläsningen.

Nikis reflekterande brev till essä skrivaren. 100415