

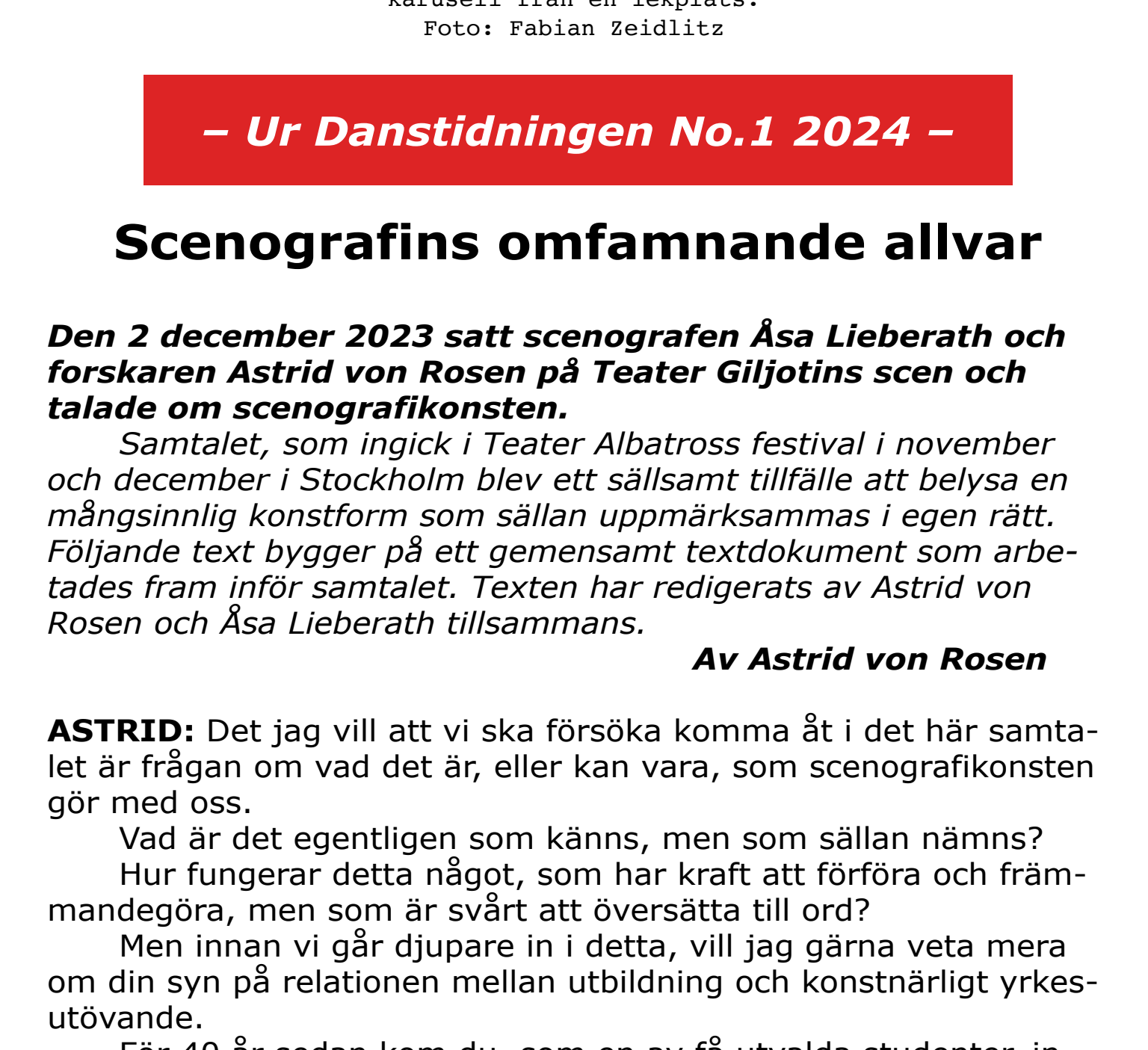
SCENOGRAFI

När Teater Albatross gästade Stockholm i november-december 2023 hade vi en heldag om "Konst och teater".

Det var lördag den 2:a december, först spelades "1917- När klockorna stannade". Sedan hade Åsa Lieberath, scenograf hos Teater Albatross, ett samtal med Astrid von Rosen, professor i scenografi. **Läs artikeln nedan, ur Danstidningen, den är skriven utifrån detta samtal.**

Därefter berättade Robert Jakobsson bl a med Teater Albatross samarbetet med den kände polske skulptören Wladyslaw Hasior. Anders Widoff, konstnär, var också med i detta samtal. Till sist hade forskaren Magdalena Figzal-Janikowska tagit sig till oss från Katowice i Polen. Hon berättade om Wladyslaw Hasior som performanceartist!

Det var en lång och minnesvärd dag!



Åsa Lieberath och Astrid von Rosen i scenografin till 1917 – När klockorna stannade, där Robert Jakobsson agerar tillsammans med dockorna som bland annat sätts i rörelse med hjälp av en karusell från en lekplats. Foto: Fabian Zeidlitz.

- Ur Danstidningen No.1 2024 -

Scenografins omfattande allvar

Den 2 december 2023 satt scenografen Åsa Lieberath och forskaren Astrid von Rosen på Teater Giljotins scen och talade om scenografikonsten.

Samtalet, som ingick i Teater Albatross festival i november och december i Stockholm blev ett sällsamt tillfälle att belysa en mångsinnlig konstform som sällan uppmärksammas i egen rätt. Följande text bygger på ett gemensamt textdokument som arbetades fram inför samtalet. Texten har redigerats av Astrid von Rosen och Åsa Lieberath tillsammans.

Av Astrid von Rosen

ASTRID: Det jag vill att vi ska försöka komma åt i det här samtalet är frågan om vad det är, eller kan vara, som scenografikonsten gör med oss.

Vad är det egentligen som känns, men som sällan nämns? Hur fungerar detta något, som har kraft att förföra och främmande göra, men som är svårt att översätta till ord?

Men innan vi går djupare in i detta, vill jag gärna veta mera om din syn på relationen mellan utbildning och konstnärligt yrkesutövande.

För 40 år sedan kom du, som en av få utvalda studenter, in på scenografutbildningen i Köpenhamn och sedan dess har du arbetat professionellt i olika sammanhang. Vad betyder det, för dig, att vara konstnärligt högt utbildad?

Viika fördelar och nackdelar ser du med utbildningen idag, mot bakgrund av din långa erfarenhet av scenografisk verksamhet?

Hur använder du, eller använder inte, det du fick med dig från skolan i ditt praktiska och kreativa arbete?

ÅSA: För det första ger en sådan utbildning en slags certifiering som intygar att du har de kompetenser som krävs för det scenografiska yrket. Skolan bidrog också med ett kvalificerat kontaktnät ut till branschen; det har varit väldigt viktigt.

En annan sak är hur vi blev drillade att kunna analysera, att kunna svara på frågor som "varför har du gjort på det viset?" Det här analyserandet sitter i ryggraden som ett slags radar som slås på. Vi fick med oss tekniker för att analysera text, tänka och göra rum, och skapa rumsliga komponenter utifrån en text.

I utbildningen var just analysen av dramaten en central utgångspunkt för att skapa scenografi. Det handlade om att veta och kunna argumentera för varför jag gör de val jag gör. "Varför har du valt just den blå tonen?"

Som alla förstår är text inte den enda utgångspunkten för scenografiskt skapande, men skolan hade ett tydligt textfokus.

Jag arbetar mycket bredare än så. Idéerna som leder fram till en föreställning kan böttna i allt från miljöförstörelser realiteter till globala konflikter. Sedan växer fysiska uttryck, scenografi och text fram genom en undersökande och skapande process, som får ta lång tid.

Jag ser idag hur skolans analytiska fokus tryckte bort vikten av intuition och känsla.

Här vill jag betona att ett analytiskt scenografiskt tänkande också är en kunskap som sitter i kroppen; det handlar om att kunna känna hur något ska placeras i rummet. Du har ju varit dansare, så då vet du hur kroppar i kostym och objekt samspelar på scenen.

Ett personligt exempel på hur känsla och analys kan samspela, hämtar jag från iscensättningen av Lars Noréns Stillheten på Aveny-T i Köpenhamn 1990.

En cancersjuk kvinna satt på en hög barstol. Jag kände direkt hur samspelet mellan sjuk kropp, möbel och rum skar ihop.

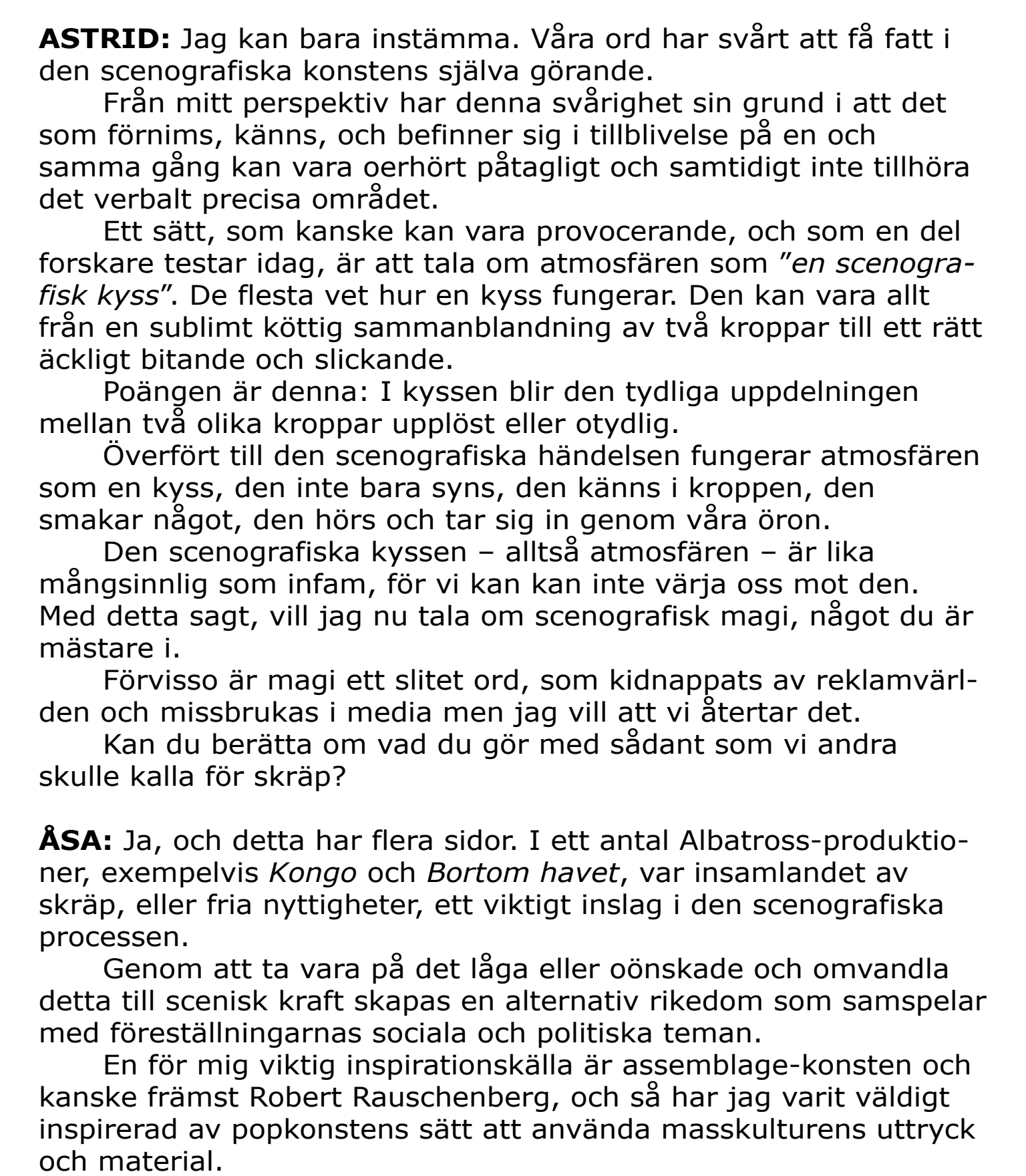
ASTRID: Det du beskriver är ett precist exempel på hur din analytiska skärpa fungerar genom kroppen.

Analytisk tanke och känsla blir ett i det scenografiska konstnärskapet.

I ditt exempel blir kvinnans samspel med stolen, alltså det skeende där kroppen/kostymen möter möbelen i samspel med ljus, ljud, ord och miljö, en scenisk situation med specifik laddning.

En annan benämning på detta slags situation är scenografisk händelse, det vill säga ett pågående skeende som görs och känns i hela rummet.

Publiken är med i det här skapandet. Den i tid och rum utsträckt scenografiska händelsen består av samfärer som känns, tar sig in i kroppen, innan det upplevda – eventuellt – analyseras och tolkas.



Åsa Lieberath har skapat de medspelande dockorna i Teater Albatross föreställning om Ryska revolutionen; 1917 – när klockorna stannade. Foto: Nadia Scapoli

ATMOSFÄRENS KRAFT

ÅSA: Det vi talar om nu är själva kärnan i konstnärskapet. Men min upplevelse är att det är svårt att beskriva vad det är som gör hur scenografin blir till konst.

Utän tvekan dras människan in i den scenografiska händelsen, men samtidigt är det som om detta inte riktigt erkänns eller blir till ord.

För mig är det här väldigt frustrerande eftersom jag känner hur scenografin fungerar på så många olika nivåer under en föreställning. Det är som om precisionen i mitt kunnande reduceras till något obegripligt och oförståeligt.

Jag tror att det har med atmosfären att göra. Det är lättare att tala om det som syns och det som är byggt, alltså det synliga, fysiska rummet.

Men egentligen handlar den scenografiska händelsen om atmosfären i ett rum och om hur kompositionen orienterar upplevelser.

Jag tänker ofta på att alla enskilda delar på scenen är delar i en komposition, ungefär som ett rumsligt måleri där form, färger och mönster – som grönt och randigt – samspelar med ljus, ljud, kroppar och själva luften.

ASTRID: Jag kan bara instämma. Våra ord har svårt att få till den scenografiska konstens själva görande.

Från mitt perspektiv har denna svårighet sin grund i att det som förnims, känns, och befinner sig i tillblivelse på en och samma gång kan vara oerhört påtagligt och samtidigt inte tillhöra det verkligt precisa området.

Ett sätt, som kanske kan vara provocerande, och som en del forskare testat idag, är att tala om atmosfären som "en scenografisk kyss". De flesta vet hur en kyss fungerar. Den kan vara allt från en subtilt köttig sammanblandning av två kroppar till ett rätt äckligt bitande och slickande.

Poängen är denna: I kyssen blir den tydliga uppdelningen mellan två olika kroppar upplöst eller tydlig.

Överfört till den scenografiska händelsen fungerar atmosfären som en kyss, den inte bara syns, den känns i kroppen, den smakar något, den hörs och tar sig in genom våra öron.

Den scenografiska kyssen – alltså atmosfären – är lika mångsinnlig som infam, för vi kan inte värja oss mot den. Med detta sagt, vill jag nu tala om scenografisk magi, något du är mästare i.

Förvisso är magi ett slitet ord, som kidnappats av reklamvärlden och missbrukas i media men jag vill att vi återtar det.

Kan du berätta om vad du gör med sådant som vi andra skulle kalla för skräp?

ÅSA: Ja, och detta har flera sidor. I ett antal Albatross-produktioner, exempelvis *Kongo* och *Bortom havet*, var insamlandet av skräp, eller fria nyttigheter, ett viktigt inslag i den scenografiska processen.

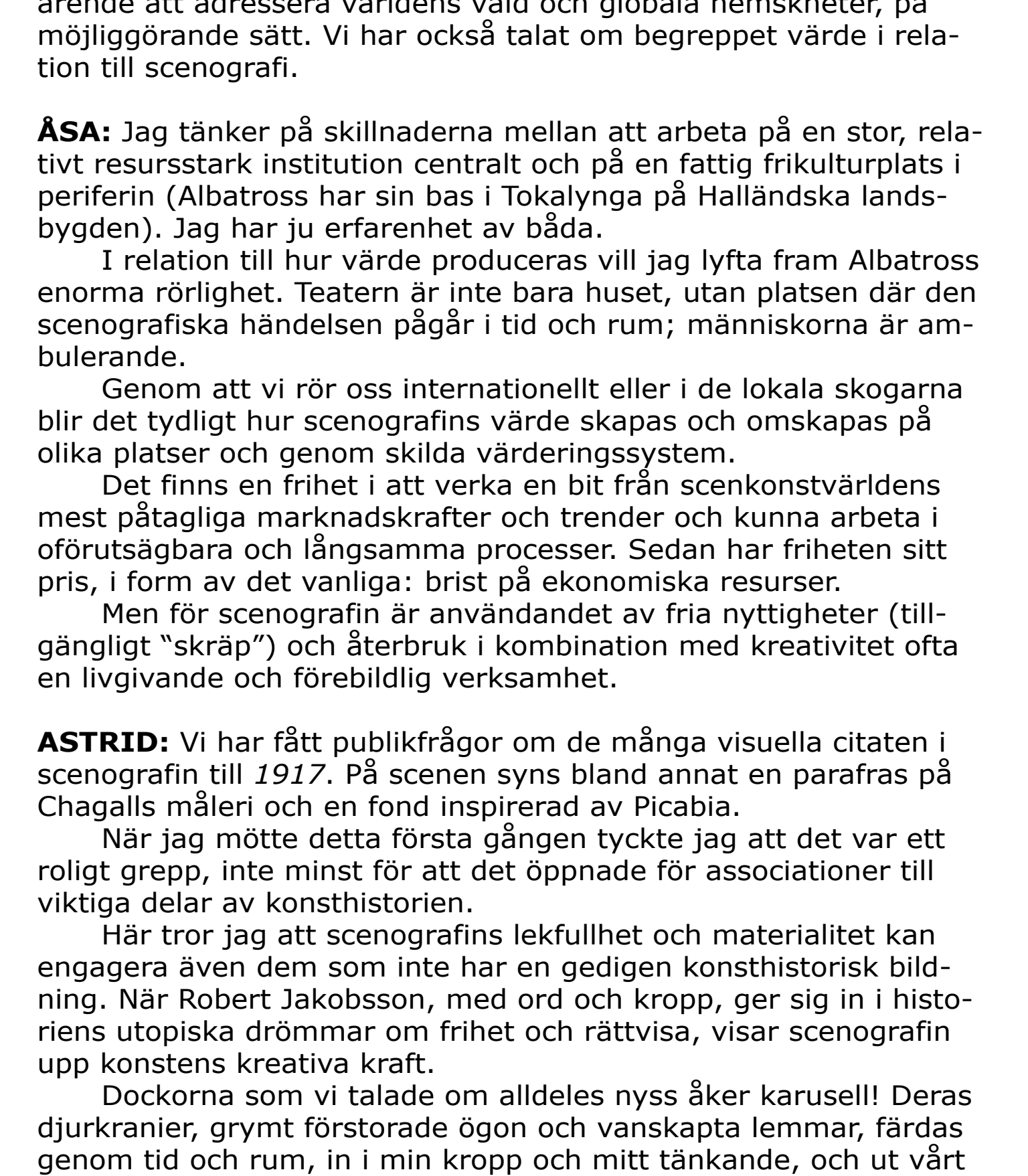
Genom att ta vara på det låga eller oönskade och omvandla detta till scenisk kraft skapas en alternativ rikedom som samspelar med föreställningarnas sociala och politiska teman.

En för mig viktig inspirationskälla är assemblage-konsten och kanske främst Robert Rauschenberg, och så har jag varit väldigt inspirerad av popkonstens sätt att använda masskulturens uttryck och material.

Jag kan också nämna Jean Tinguelys spektakulära skrotmaskiner och Niki De Saint Phalles gränsöverskridande kroppslighet. Sedan har Luis Buñuels absurda, galet drömska och samtidigt samhällskritiska filmskapande varit viktigt för mig.

Och så är det brutalitet som i hur Edward Kienholz i sina installationer och assemblage verk kopplar den modern tidens avfall och smärta.

Till någon hör också lusten att överraska, att som genom ett trollslag avslöja ytterligare ett lager i rummet/scenografin. Det är roligt!



Robert Jakobsson framför revolutionens hjul, eller karusell, som kör över den ena efter den andra i det revolutionära ledarskiktet. Foto: Åsa Lieberath

ASTRID: Nu tror jag vi är redo att ta oss an en specifik del i scenografin vi befinner oss i. Jag har upplevt Teater Albatross föreställning 1917 – när klockorna stannade flera gånger och varje gång fångas jag av något märkligt och skrämmande, ja magiskt, hos dockorna eller ting-figurerna du skapat genom att foga samman disparta objekt och vad en del av oss skulle kalla skräp.

Dessa dockor har namn från döda, som Lenin, Trotskij, Kollontaj och de laddas med historiens fragment och skådespelaren i föreställningen, Robert Jakobssons berättelser.

Sedan har de något mera, som suger tag i mig, skapar spindel. Hur tänker på voodoo, på så många olika nivåer under antropomorfa figurer med magiska och farliga krafter. Titta på dem, känn trasighet, smärtan och omsorgen i det som satts samman igen – av dig! För mig förmår dessa dockor bära något av historiens svunna och ännu pågående hemskheter.

Det känns som om jag dras in i dockornas trasighet och vittförgrenade förbindelser. Det är som om de disparta objekt de satts samman av, fortfarande har kvar trådar till sin historia. Kan du berätta om ditt arbete med dockorna. Hur går du tillväga, hur tänker du när de blir till?

ÅSA: Materialiteten är grundläggande. Jag har ett livslångt intresse för det taktilla i materialet. Hur materialet liksom roars sig själv, och hur det agerar i den sceniska situationen. Hur varelsen kan växa och bli mera än representationer av döda.

Det är att skulptera med textil. Men också något mera. Jag trivs inne i den magiska världen, är inte rädd för hemskheterna, kropparnas trasighet, vill vara i det, känner att jag har en speciell förmåga, kapacitet att skapa, denna föreställningarnas sammanvävda frågor om död, våld, utsugning, maktmissbruk, katastrofer, hopp, längtan, liv, kärlek.

Jag tror att dockor skapar ett slags naivitet, för dockor är ju bara dockor. För dem kan vi öppna oss och vi orkar lyssna på världens elände.

Till Albatross produktioner skapar jag ofta dockor, masker och andra objekt som blir speciella agenter i scenografin.

Utöver arbetet med Albatross har jag planer på att arbeta vidare med dockorna, se vilka vägar de tar sig och följa det spåret. Det här intresset för dockskapande har jag haft sedan tonårstiden.

En väninna och jag sydde egna dockor och jag hade ett blomligt tyg, som skulle vara till dockornas bröstvårtor. Jag var väldigt upptagen av kroppens sinnlighet i sin scenografiska form.

I HARMONI MED BUDSKAPET

ASTRID: Din scenografiska konst framstår som en lika avancerad som direkt känbar synkretism, alltså en religionsblandning där oförenlighet sammanfogas till ett slags enhet av mångfald.

Jag tänker att detta är kongenialt med Albatross ambition och ärenda att adressera världens våld och globala hemskheter, på möjliggörande sätt. Vi har också talat om begreppet värde i relation till scenografi.

ÅSA: Jag tänker på skillnaderna mellan att arbeta på en stor, relativt resursstark institution centralt och på en fattig frikulturplats i periferin (Albatross har sin bas i Tokalynga på Halländsk landsbygd). Jag har ju erfarenhet av båda.

I relation till hur värde produceras vill jag lyfta fram Albatross enorma rörlighet. Teatern är inte bara huset, utan platsen där den scenografiska händelsen pågår i tid och rum; människorna är ambuland.

Genom att vi rör oss internationellt eller i de lokala skogarna blir det tydligt hur scenografins värde skapas av omskapning på olika platser och genom skilda värderingssystem.

Det finns en frihet i att verka en bit från scenkonstvärldens mest påtagliga marknads krafter och tillfreds kunna arbeta i oförutsägbara och långsamma processer. Sedan har friheten sitt pris, i form av det vanliga: brist på ekonomiska resurser.

Men för scenografin är användandet av fria nyttigheter (tillgängligt "skräp") och återbruk i kombination med kreativitet ofta en livgivande och förebildlig verksamhet.

ASTRID: Vi har fått publikfrågor om de många visuella citaten i scenografin till 1917. På scenen syns bland annat en parafra på Chagalls måleri och en fond inspirerad av Picabia.

När jag mötte detta första gången tyckte jag att det var ett roligt grepp, inte minst för att det öppnade för associationer till viktiga delar av konsthistorien.

Här tror jag att scenografins lekfullhet och materialitet kan engagera även dem som inte har en gedigen konsthistorisk bildning. När Robert Jakobsson, med ord och kropp, ger sig in i historiens utopiska drömmar om frihet och rättvisa, visar scenografin upp konstens kreativa kraft.

Dockorna som vi talade om alldeles nyss åker karusell! Deras djurkranier, grymt förestående ögon och vanskapta lemmar, färdas genom tid och rum, in i min kropp och mitt tänkande, och ut vårt samtal och vidare in i texten här.

Det blir något lustfyllt av hemskheterna; det blir djupt meningsfullt att tillätta historisk kunskap i rörelse.

ÅSA: Hur kan tillblivelsen av 1917 beskrivas? Allt började med en karusell som Robert och jag hittade i ett övergivet hus i Italien. Karusellens patina och övergivnenhet tycker jag är en helt självbild av historiens alla krig, och katastrofer som Tjernobyli. Utifrån en gammal klocka som jag hittat på min gata i Köpenhamn växte den första figuren fram: Lenin.

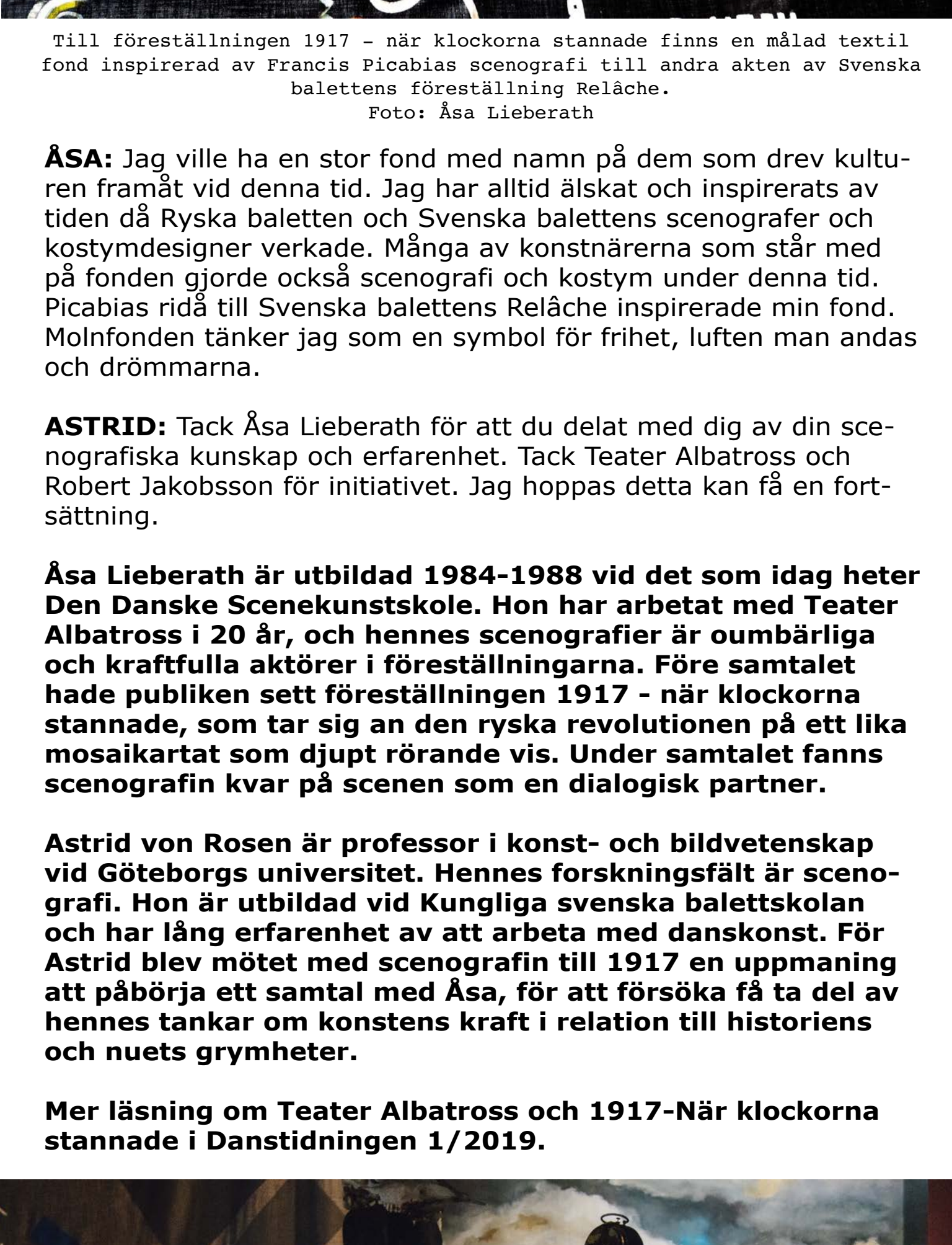
Utifrån titeln på föreställningen 1917 – när klockorna stannade (eller om titeln kom efter) gav ju klockorna sig självt.

Kranierna med propögögen får mig att tänka på dem som åldriga och förstenade figurer, nästan som fossiler. De är urtidsdjur... historiska föremål, men det är också så att klockorna har ett slags rysk känsla.

Sedan skötte hela Bolsjevikpartiets medlemmar åka karusell. Fler klockor kulle in i i Belarus och alla personer fick sin egen historia. Kollontaj är elegant och stängd i det borgerliga klockskåpet. Hon var ju radikal men samtidigt tillhörde hon överklassen.

Så kommer vi till Chagall och Malevitj. De båda konerna kom till för att jag hade en idé om en mycket märkligt svartfyrkanter som ikoner intresserade mig. Konerna har att göra med kosmisk kraft, formen som pekar uppåt, ryska revolutionen var som vi vet en enorm explosion av konst, design och så vidare.

Efter hand som vi arbetade med föreställningen blev Malevitj och Chagall mer närvarande i texten. Efter att vi varit i Vitbejk i Belarus, och det visade sig att Malevitj och Chagall ledde deras konstskola där, blev det perfekt att representera dem på konerna. Jag ville ha en stor fond med namn på dem som drev kulturen framåt vid denna tid. Jag har alltid älskat och inspirerats av tiden då Ryska baletten och Svenska balettens scenografer och kostymdesigner verkade. Många av konstnärerna som står med på fonden gjorde också scenografi och kostym under denna tid. Picabias ridå till Svenska balettens Relache inspirerade min fond. Molnfonden tänker jag som en symbol för frihet, luften man andas och drömmarna.



Till föreställningen 1917 – när klockorna stannade finns en målad textil fond inspirerad av Francis Picabias scenografi till andra akten av Svenska balettens föreställning Relache. Foto: Åsa Lieberath

ÅSA: Jag ville ha en stor fond med namn på dem som drev kulturen framåt vid denna tid. Jag har alltid älskat och inspirerats av tiden då Ryska baletten och Svenska balettens scenografer och kostymdesigner verkade. Många av konstnärerna som står med på fonden gjorde också scenografi och kostym under denna tid. Picabias ridå till Svenska balettens Relache inspirerade min fond. Molnfonden tänker jag som en symbol för frihet, luften man andas och drömmarna.

ASTRID: Tack Åsa Lieberath för att du delat med dig av din scenografiska kunskap och erfarenhet. Tack Teater Albatross och Robert Jakobsson för initiativet. Jag hoppas detta kan få en fortsättning.

Åsa Lieberath är utbildad 1984-1988 vid det som idag heter Den Danske Scenekunstscole. Hon har arbetat med Teater Albatross i 20 år, och hennes scenografer är oömbärliga och kraftfulla aktörer i föreställningarna. Före samtalet hade publiken sett föreställningen 1917 - när klockorna stannade, som tar sig an den ryska revolutionen på ett lika mosaikartat som djupt rörande vis. Under samtalet fanns scenografin kvar på scenen som en dialogisk partner.

Astrid von Rosen är professor i konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet. Hennes forskningsfält är scenografi. Hon är utbildad vid Kungliga svenska balettskolan och har lång erfarenhet av att arbeta med danskonst. För Astrid blev mötet med scenografin till 1917 en uppmärksamhet att påbörja ett samtal med Åsa, för att försöka få ta del av hennes tankar om konstens kraft i relation till historiens och nuets grymhet.

Mer läsning om Teater Albatross och 1917-När klockorna stannade i Danstidningen 1/2019.



Kollontaj-dockan. Foto: Nadia Scapoli.

Läs i boken om Teater Albatross!

På Tokalynga och via frakt-bolag fortsätter vi att sälja vår hyllade bok:

Teater Albatross – Föreställningar, konst och visioner

Lars Ring, Svenska Dagbladet skrev:

”Ett fågelperspektiv på självfull teater. Boken ”Teater Albatross – föreställningar, resor, konst och visioner” är en tegelsten tjock, och två tegelstenar bred. Den är fylld av livsöden, dikter, konstnärliga foton och berättelser från en tid av uppror och försök att hitta nya sätt att förstå världen. Det är en bok man kan ägna dagar och veckor åt, fascinerar och imponeras av. **Boken är storslagen. Jag läser och läser.**”

Boken kostar 275 kr plus frakt 100 kr. Skicka din adress, ditt mobilnummer och 375 kr på Bg 5904-6656. Skriv ”boken”.

Eller köp den när Albatross är på turné!



Tills vi hörs igen