



# LUND UNIVERSITY

## Uppföljning av försök med treåriga produktionsbidrag till fria dansgrupper/koreografer

Lyrevik, Anna

2003

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Lyrevik, A. (2003). *Uppföljning av försök med treåriga produktionsbidrag till fria dansgrupper/koreografer.*

*Total number of authors:*

1

*Creative Commons License:*

Ospecificerad

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

Uppföljning av försök med  
treåriga produktionsbidrag till  
fria dansgrupper/koreografer

Av Anna Lyrevik för Kulturrådet 2003

Anna Lyrevik, 2003-04-21

## Innehåll

Bakgrund	1
Syfte och praktisk ram	2
Björn Elisson Kompani	3
K. Kvarnström & Co	8
Gunilla Witt Dans & Poesi	13
Philippe Blanchard / Adekwhat	18
Cristina Caprioli / ccap	24
Sammanfattning	29
Bilaga – uppdraget	35



## Uppföljning av försök med treåriga produktionsbidrag till fria dansgrupper / koreografer

### **Bakgrund**

Under många år framfördes önskemål från utövarna på det fria dansområdet om möjligheten att få fleråriga verksamhetsbidrag, som alternativ till dåvarande ettåriga verksamhetsbidrag och projektbidrag. Argumenten var i första hand konstnärliga: att få arbetsro och kontinuitet i det egna skapandet, men också att kunna arbeta mer långsiktigt med arrangörskontakter och samarbetspartners och att kunna fördjupa arbetet med "sina" dansare genom att kunna kontraktera dem i god tid.

Inom referensgruppen intensifierades diskussionerna om fleråriga bidrag under senare delen av 1999. Under sensvåren 2000 genomfördes en enkät om de fria dansgruppernas/koreografernas villkor och deras inställning till fleråriga bidrag. Enkäten följdes upp av ett halvdagsseminarium för koreograferna och deras producenter den 13 juni. Där diskuterades syftet med fleråriga bidrag, lämpligt antal år, nivån på bidragen, konsekvenserna för övriga bidrag, kriterierna för att få dem, former för ansökning och redovisning m.m.

Tillsammans pekade enkäten och diskussionerna under seminariet på en stark önskan från området att prova möjligheten att få treåriga bidrag, även om det bara skulle vara en möjlighet för ett ytterst begränsat antal koreografer under provperioden, då de treåriga bidragen skulle genomföras inom totalramen för fria dansgrupper/koreografer.

Den 10 november 2000 tog Kulturrådets styrelse beslutet att fr.o.m. 2001 inleda en fyraårig försöksperiod med treåriga verksamhetsbidrag (numera treåriga produktionsbidrag), under förutsättning att riksdag och regering ställde medel till förfogande. Samtidigt behölls de övriga bidragsformerna - ettårigt verksamhetsbidrag och projektbidrag (numera ettårigt produktionsbidrag och bidrag för enstaka produktion) - och grundprinciperna för fördelning av treåriga bidrag skulle ske utifrån samma riktlinjer.

Därutöver gäller för treåriga bidrag att: 1) endast grupp som har etablerad och kontinuerlig verksamhet av mycket hög konstnärlig kvalitet kan komma ifråga, 2) gruppen måste bedriva offentlig/publik verksamhet under alla tre åren, 3) bidragen ska i första hand avse den konstnärliga verksamheten och är således inte tänkta att användas för större investeringar i lokaler, teknik osv.

Skillnaden mellan de belopp som fördelades till fria dansgrupper 2000 och 2001 var en miljon kronor, från åtta till nio miljoner. Inte förrän 2002 kom en större höjning av potten på 3,5 mkr till 12,5 mkr och då gick ökningen i första hand till koreograferna med treårsbidrag. Övriga fick i realiteten en minskning och några koreografer/grupper som tidigare fått mindre belopp, blev helt utan stöd från Kulturrådet.

### **Syfte och praktisk ram**

Uppföljningen genomförs i syfte att ge Kulturrådet ett underlag för den fortsatta hanteringen av de treåriga bidragen. Undersökningen är i första hand kvalitativ och sker genom intervjuer med koreografer/dansgrupper och deras producenter, samt genomgång av ansökningar, redovisningar och annat bakgrundsmaterial. Vissa frågeställningar kommer att vara mer kvantitativa - har bidragen lett till fler föreställningar, fler arbetsmöjligheter, fler speltillfällen, att nya publikgrupper nåtts osv.

De koreografer som ingår i uppföljningen är de första fem som beviljats treåriga bidrag: Björn Elisson, Kenneth Kvarnström och Gunilla Witt för 2001 - 2003 samt Philippe Blanchard och Cristina Caprioli för 2002 - 2004. Uppföljningen resulterar i en skriftlig sammanställning, som överlämnas till Kulturrådet i samband med en muntlig dragning av innehållet, för representanter från rådet och dansreferensgruppen den 8 april 2003. Sammanställningen är ett första steg i att se över och utvärdera de treåriga bidragen.

## Björn Elisson Kompani

Björn Elisson Kompani har erhållit / sökt treårigt bidrag enligt följande (total omslutning / antal årsverken inom parentes):

2001	600 000 / 909 000 kr	(916 000 kr / 2 årsverken)
2002	1 500 000 / 1 752 000 kr	(2 396 646 kr / 5,2 årsverken)
2003	1 500 000 / 2 001 398 kr	-

Under **2001** spelades 20 föreställningar för en publik på 1 266 personer, varav 8 föreställningar spelades utanför hemkommunen Stockholm och 17 för barn/unga (verksamheten innefattade endast andra halvåret 2001). Produktionen som spelades var *Mörkerflickan*. Under **2002** spelades 96 föreställningar för en publik på 7 985 personer, varav 56 föreställningar spelades utanför hemkommunen Stockholm. Under året spelades utöver *Mörkerflickan* även den nya produktionen *Överlevnadsstrategier*, en samproduktion skapad under ett residens på NorrlandsOperan. Inför **2003** planeras en samproduktion med Nya Skånska Teatern i Landskrona, samtidigt som *Överlevnadsstrategier* fortsätter spelas.

### Verksamhetens inriktning och egen plan för treårsperioden

Björn Elisson har varit verksam som koreograf sedan slutet på 1980-talet. Under två år (98/99 - 99/00) var han konstnärlig ledare för Älvsborgsteaterns dansensemble, med inriktning att spela för barn och unga. Mötet med den unga publiken var så inspirerande att Elisson även därefter fortsatt att skapa verk som i första hand riktar sig till barn och unga, både under längre spelperioder i Stockholm och på turné. Björn Elisson hann efter arbetet på länsteatern i Älvsborg få produktionsbidrag som fri grupp för enstaka produktion under 2000, innan treårsperioden inleddes. Redan i ansökan för treårigt bidrag gjorde man klart att man såg treårsperioden som en uppbyggnadsfas, för att komma igång med och skapa kontakter för en kontinuerlig och långsiktig verksamhet.

### Tankar kring treårsbidragen

#### *Allmänt*

Det var mycket positivt att få treårigt bidrag, det kändes verkligen som ett erkännande. Men man upplever också att det skapade höjda förväntningar, både från omvärlden och en själv, vilket gett både positiv och negativ stress - det är både sporrande och pressande. De prestationsproblem som uppstått av att få bidragen beror nog mest på ovana, tror man.



### *Danssektorn*

I relation till övriga koreografer/grupper uppstod en viss konkurrens känsla igen i och med att de treåriga bidragen infördes. Det var samma känsla som fanns under 1980-talet, då endast ett fåtal grupper fick mycket pengar och de flesta andra inget alls eller mycket små summor. Det var tydligt att somliga åkte ur systemet när treårsbidragen infördes och kände sig försmådda.

Men förändringen till treåriga bidrag är trots det mycket välkommen - vad skulle annars ha hänt med det fria dansområdet, om man bara fortsatt som tidigare? En förändring var nödvändig, och förhoppningsvis öppnar den upp för nya förändringar framöver, fler modeller för stöd till koreografer/grupper. Den situation som dansen befinner sig i idag blev mer konkret och synlig genom införandet av de treåriga bidragen.

### *Planering och framförhållning*

När det gäller planering är det en oerhörd hjälp att kunna ha den framförhållning treårsbidragen ger utrymme för - verksamheten blir mer professionell på alla nivåer. Det är viktigt att få denna längre tidshorisont i en uppbyggnadsfas, eftersom det tar tid att skapa ett namn hos arrangörer och samarbetspartners, men också att hitta t.ex. teknisk personal, dansare m.fl. som man kan arbeta med under många år, trots att man bara kan ge dem anställningskontrakt under ett antal månader varje år.

### *Bidragsnivån*

Eftersom bidragsnivån är lägre än den man sökt, får man göra vissa kompromisser när man fortfarande vill göra den verksamhet man sökt för. Repetitions- och spelperioderna blir kortare och det saknas utrymme för konstnärlig rekreation - ens fokus ligger hela tiden på att producera. En annan effekt som uppstod under första året (då bidragsnivån var betydligt lägre än följande år), var att producenten även fick ta andra jobb, vilket försvårade kontinuiteten betydligt. Det har fungerat mycket bättre under andra och tredje året, då producenten kunnat fokusera på arbetet med kompaniet.

### *Samarbeten*

Treårsbidragen öppnar även dörrar för samarbeten med andra - att ha treårsbidrag ger en större tyngd i relation till samarbetspartners och det är lättare att få ett verkligt

engagemang i samtalen eftersom de får en högre "förverkligandegrad". Båda parter kan gå in i samtalen mer engagerat eftersom man vet att det man talar om är möjligt, inte bara en förhoppning.

Samarbeten med institutioner behöver dessutom en relativt lång planeringshorisont, vilket nästan förutsätter att man själv som fri grupp har treårsbidrag. Samarbetet med NorrlandsOperan inleddes vid årsskiftet 2000/2001 och föreställningen hade premiär i oktober 2002, vilket betyder ett år och nio månader till förverkligande, och samarbetet med Nya Skånska Teatern inleddes i februari 2002 och föreställningen får premiär under våren 2004, dvs. drygt två år till förverkligande.

### *Andra bidrag*

Landstingets bidrag blev högre och kom "lättare" än innan man fått treårsbidrag. Man har också en känsla av att bidragsgivarna blivit mer samspråkade efter att treårsbidragen införts, men man har också blivit mer påpassade av A-kassan och Teaterförbundet, vad gäller kontrakten med dansarna och att man följer reglerna.

### *Konstnärlig utveckling*

Den trygghet som treårsbidraget ger skapar mod att tänka längre, man vågar vässa tanken mer och bli mer konkret i sina visioner. Mer blir helt enkelt möjligt för att man vågar tänka att det är möjligt! Den konstnärliga processen handlar både om den inom koreografen, mellan koreografen och dansarna och inom dansaren själv. Därför är både tillräckligt långa repetitionsperioder och tillräckligt långa spelperioder viktiga för det konstnärliga uttrycket och mognaden. *Mörkerflickan* har t.ex. spelats väldigt många gånger och där har man verkligen kunnat se utvecklingen av föreställningen över tid.

### *Dansarna*

Den första prioritering man skulle göra om man fick höjt bidrag är att arbeta längre med dansarna. Redan idag har man kunnat ha någorlunda rimliga repetitionsperioder (ungefär tre månader), jämfört med hur man fick arbeta innan man fick treårigt bidrag. Men det förutsätter att man har mycket erfarna dansare. Tidigare hade man bara råd med en månads repetitioner och det var nästan ett skamligt utnyttjande av dansarna - man kunde bara jobba med de som redan hade ens rörelsespråk i sig, annars hade en så

kort repetitionsperiod varit omöjlig. De gjorde jobbet på så kort tid att de borde fått dubbelt så mycket betalt! Ett sådant förfarande kan man inte tänka sig att gå tillbaka till.

Björn Elisson skulle gärna arbeta helårsvis eller i alla fall stora delar av året med dansarna. Om man ser till effekterna av hur Vindhäxor och Pyramiderna kunde arbeta under 1980-talet, så kunde ett koreografiskt/rörelsemässigt språk utvecklas och fördjupas på ett helt annat sätt än är möjligt för de flesta idag. Idag måste dansarna vara oerhört flexibla eftersom repetitionsperioderna är så korta. Det gör att en liten klick mycket duktiga dansare arbetar med många av koreograferna - en väl liten grupp enligt Elisson. Ingen har råd att chansa på en ny, ung dansare, eftersom man inte vet om man kommer att hinna nå fram till det rätta uttrycket innan premiär. Det finns även dansare som uttryckt att de gärna skulle arbeta med mer kontinuitet, dvs. med samma koreograf under längre perioder.

### *Publiken*

Kontinuerlig verksamhet är också den enda som har en verklig chans att bygga upp en publik och att återkommande finnas på samma spelplats har samma effekt. Det är svårt att dra folk när man kommer till en ny scen - det tar tid att flytta med sig sin publik från en plats till en annan, även inom Stockholm.

### *Framtiden*

Det känns otänkbart att gå tillbaka till ettårstänkandet igen. Man förväntar sig helt enkelt att man ska få en treårsperiod till - annars kommer det att bli svårt för Kulturrådet att verkligen utvärdera effekterna av bidragen, det är ju först efter en uppbyggnadsfas man verkligen kan skörda frukterna av arbetet. Stödet kommer också att bli mycket mer synligt om några får under en längre period (alltså minst 6 år), dvs. den kontinuitet som fria teatersektorn mer eller mindre bygger på sedan lång tid, vilket skapat starka, tydliga grupper med en egen stadig publik.

Önskedrömmen skulle vara att ha en egen mindre replokal, där man kunde arbeta mer eller mindre året om och med samma dansare under långa perioder. Denna plats kan gärna ligga i en närförort till Stockholm, det skulle vara bra för då kan man även möta och bygga upp relationer till de människor som finns just där. Då skulle man både kunna bjuda in mindre publikgrupper dit under arbetsprocessen, men också ha

tillräckligt långa perioder att arbeta helt för sig själv eller utveckla språket tillsammans med dansarna.

Man skulle därmed också kunna ta större konstnärliga risker, vilket skulle vara välbehövligt för många i den "produktionshets" som rått sedan början på 1990-talet, och som visserligen ofta skapat väldigt professionella produktioner, men också väl "strömlinjeformade" i många fall. Att ta risker kräver både tid och trygghet - för dansarna såväl som koreografen.

### *Önskad bidragsnivå*

För Björn Elisson Kompani skulle en vettig nivå på treårsbidraget framöver vara ca 3 mkr per år, vilket skulle ge en total omslutning på 5,5 - 6 mkr. Då skulle man kunna arbeta längre med dansarna, ha flera lag med dansare och upprätthålla en repertoar samtidigt som man skapar nytt. Gissningsvis skulle man då kunna komma upp i 100-120 föreställningar per år (av två parallella produktioner) både i Stockholm och på turné, dvs. ett mycket bättre nyttjande av resurserna på alla plan. "Hittills har vi jobbat med ekonomisk framtidstro. Det vi ytterligare behöver är konstnärlig och organisatorisk arbetsro".

### *Kulturrådet*

Kontakten med Kulturrådet har i första hand blivit bättre sedan Viveca Hallberg kom, inte enbart beroende på treårsbidragen. Nu upplever man att man har en bra och öppen kontakt, och det känns positivt. Man kommer dessutom efter eget önskemål att träffa referensgruppen under våren. En annan viktig sak för framtiden är att Kulturrådet hjälper till att öppna upp attityden hos de länsteatrar som tar emot dans, så att det sker på dansens villkor.

### *Bidragssystemet*

När det gäller eventuella förändringar i treårsbidragen framöver, är det viktigt att få arbeta som det passar en själv och att man inte tvingas in i särskilda arbetsmodeller via bidragsgivningen. Det behövs flexibilitet i systemet eftersom alla koreografer är olika och har olika sätt att arbeta som för deras konstnärliga utveckling framåt. Det borde t.ex. kunna finnas utrymme för några - vilket det knappt gör idag - att arbeta med ett mindre kompani på mer eller mindre samma plats, även om det självklart finns andra

koreografer som stimuleras mer av att göra beställningsverk på olika platser och för olika existerande kompanier, blandat med mer egen verksamhet.

#### *Utlandskontakter*

Något man inte hunnit utveckla alls under perioden, men som man gärna vill satsa på, är de utländska kontakterna. Kanske kan det vara en uppgift för Kulturrådet att se till att ett "Internationellt DPS-kontor" kan skapas, som resurs för de svenska grupperna (något som redan finns i övriga nordiska länder). Möjligen kan detta vara ett vässat uppdrag för Svenska Institutet.

#### K. Kvarnström & Co

K. Kvarnström & Co har erhållit / sökt treårigt bidrag enligt följande (total omslutning / antal årsverken inom parentes):

2001	1 200 000 / 2 300 000 kr	(2 580 000 kr / 6 årsverken)
2002	2 100 000 / 2 500 000 kr	(4 114 000 kr / 8 årsverken)
2003	1 500 000 / 1 500 000 kr	-

Under **2001** spelades 18 föreställningar för en publik på 13 563 personer, varav 4 föreställningar spelades utanför hemkommunen Stockholm och 11 utomlands. Två produktioner spelades: *Splitvision* och *Fragile*. Under **2002** spelades 69 föreställningar för en publik på 22 228 personer, varav 27 spelades i Stockholm, 13 i övriga Sverige och 29 utomlands. De produktioner som spelades var *Fragile* och *Feel my breath*. Under **2003** skapas en ny produktion, *Blind me*, som tillsammans med *Fragile* ska turnera i Sverige och utomlands under hösten.

#### **Verksamhetens inriktning och egen plan för treårsperioden**

K. Kvarnström & Co bildades 1987 av koreografen och dansaren Kenneth Kvarnström. Målet har sedan dess varit att producera ett nytt verk per år och turnera nationellt och internationellt. Kvarnström har därutöver också satt upp eller skapat ett antal verk för andra ensembler i både Sverige och Finland genom åren, och under en tvåårsperiod varit chef för Helsingfors stadsteaters danskompani. Fokus för treårsperioden var inledningsvis att skapa fler spelmöjligheter inom Sveriges gränser, men också att i förlängningen skapa en ny plattform för arbetet, företrädesvis genom ett mer långsiktigt samarbete med en redan existerande institution.

## **Tankar kring treårsbidragen**

### *Allmänt*

Kvarnström var en av de koreografer som under många år förespråkade fleråriga bidrag, med bl.a. Norge som förebild, och ser det som väldigt positivt att det äntligen blivit av. Det har varit intressant att vara "försökskaniner" och man skulle gärna ha delat med sig av sina erfarenheter mer kontinuerligt under perioden, så som det inledningsvis var tänkt från Kulturrådets sida, då man sa att en tätare dialog skulle föras mellan Kulturrådet och de grupper som fått treårsbidrag. Tyvärr har det inte blivit så, de samtal man har fört har skett på gruppens initiativ, även det med referensgruppen. Man skulle gärna föra en mer konkret diskussion med Kulturrådet om vad bidragsbesluten grundas på, vilka förväntningarna är på resultaten osv., kanske både med referensgruppen och styrelsen.

### *Bidragsnivån*

Det första året med treårsbidrag var stödet faktiskt lägre än det ettårsbidrag man fått året innan (1,2 mot 1,3 mkr) och i efterskott kan man säga att det blev ett trekvarts verksamhetsår, med ett halvårs turnerande. Det året satsade man mycket energi på att komma ut i landet och att hitta ett par samarbetsparter bland arrangörerna som man skulle kunna återkomma till under treårsperioden, men det gav sämre resultat än man hoppats. Ett par platser (Västerås, Umeå, Västra Götaland) visade intresse, men när det kom till kritan infann sig de vanliga strukturella problemen och då hjälper det inte att man har treårsbidrag: Arrangörerna hade inte tillräckligt med pengar och ville inte prioritera dansen på det sätt de först gav sken av.

Det plötsligt ökade bidraget år två (från 1,2 till 2,1 mkr) var också svårt att hantera, eftersom man inte var förberedd på en så stor ökning, även om man givetvis blev jätteglad för att få det. Andra årets bidrag till gruppen var det hittills största som beviljats inom ramen för treårsbidrag, men pengarna gick ändå till största delen till att hålla verksamheten igång under året. Beskedet att man fått höjningen kom så sent, att det var svårt att helt lägga om planerna. Så man genomförde den mindre produktion man både känt behov av, bl.a. från arrangörerna, och som var ett överenskommet samarbete med Riks Gästspel. Eftersom det är problematiskt att skjuta över verksamhetspengar från ett år till ett annat när man är en ideell förening, använde man

de extra resurserna i första hand till att höja lönerna för de medverkande dansarna och ha längre sammanhängande kontraktperioder för dem.

Visst har det funnits avundsjuka inom koreografkollektivet sedan man infört treårsbidragen, men det har det alltid funnits och det är helt naturligt. En idé skulle vara att hålla de högre bidragsbeloppen inom treårsbidragen på samma nivå för alla (1,5 mkr per år t.ex.). Skillnaden för ens verksamhet är paradoxalt nog inte så stor mellan att få 1,5 mkr och att få 2,1 mkr. För att få till en verkligt kännbar skillnad, ska man upp i betydligt högre belopp, 3 miljoner kronor eller mer. En och en halv miljon räcker för att ha en relativt kontinuerlig verksamhet, om man inte har alltför stora produktioner och lägger turné-/speltid under bara det ena halvåret. Då har man en bra grund och kan knyta till sig bra människor, inte minst tekniker som är viktiga för den turnerande verksamheten.

Under treårsperioden har anslaget från kommunen ökat successivt och ligger för 2003 på 300 000 kr, medan man inte får någonting från landstinget. Personligen har Kvarnström ganska lätt för att anpassa munnen efter matsäcken (exempelvis har han som grundkrav att scenografin måste gå in som bagage på flyget, annars blir det för dyrt att turnera).

Nästa steg i utvecklingen skulle vara att verkligen fungera som ett kompani, men dit är steget som sagt större. Som det är nu blir man ett mellanting mellan produktionsverksamhet och kontinuerligt danskompani. För egen del ville man inte fortsätta som nu även efter treårsperioden, utan önskade en större förändring, men hade man fått ett "kvanthopp" i bidragsnivån hade det varit OK att fortsätta driva sin egen verksamhet.

#### *Planering/framförhållning*

Man blir mer professionell i verksamhetens alla delar, när det finns utrymme för planering och framförhållning. Det har t.ex. gjort personalpolitiken mycket bättre. Dels har man kunnat erbjuda längre anställningskontrakt och i god tid, och dels har man kunnat planera in pauser i verksamheten då medarbetarna kan ta andra jobb.

2002 kunde man ha (nästan) helårsanställda dansare för första gången, eftersom man hade två produktioner igång samtidigt med många spelningar. (Gruppens dansarlöner ligger jämförelsevis högt för att de inte ska ta andra jobb istället, men när man behövt välja har man prioriterat långa arbetsperioder, framför högre löner under kortare perioder.) Det andra året var överhuvudtaget ett väldigt lyckat år eftersom både producent och koreograf kunnat arbeta kontinuerligt året innan med förberedelser, kontakter och planering, vilket resulterade i nästan 70 spelade föreställningar. 2002 var "typåret" för de positiva effekterna av treåriga bidrag!

Det allra viktigaste är att finnas tillgänglig, vilket treårsbidragen ger en möjlighet till, för att få ett bra resultat vad gäller sålda föreställningar, inte minst om man vill spela utomlands. I Sverige går det någorlunda att sälja "grisen i säcken", eftersom man kan sälja på namnet K. Kvarnström & Co, men utomlands vill de gärna ha sett produktionen innan de köper och det går även lättare att sälja en sedd produktion i Sverige. Det man inte orkat eller haft råd att satsa på tillräckligt under perioden är ett ordentligt sälj- och marknadsföringsarbete gentemot utlandet.

### *Samarbeten*

Inför 2003 hade man planerat ett större residensprojekt tillsammans med NorrlandsOperan, men fick ett alltför sent nej från dem på, som man själv tycker, dåliga grunder. Det gjorde att man under våren 2003 var för sent ute för nya spel-/samarbetsplaner. Efter det bakslaget ville Kvarnström först lägga ner verksamheten helt under 2003, men valde istället att ta en kort paus. Repetitionerna på nya produktionen *Blind me* startar efter påsk, så det innebär att 2003 också blir ett trekvartsår med ett halvårs turnerande av två produktioner, *Blind me* och *Fragile*, under hösten, inom Dansnätet, som skolföreställningar och utomlands.

Det är bara i Sverige större samarbetsdiskussioner med annan part har brakat samman på det här olustiga sättet (det har skett en gång tidigare). Alla projekt utomlands har genomförts som man planerat och man har längre samarbeten för samproduktioner och återkommande gästspel med Opera de Rouen i Frankrike, Tanztheater International i Hannover och Kiasmateatern i Helsingfors. Långsiktiga samarbeten är tyvärr svåra att få till stånd i Sverige, så man har inte kunnat driva verksamheten här som man har velat.



Verksamheten 2003 är också formad utifrån att Kvarnström tillträder som chef för Dansens Hus i januari 2004 och alltså slutar med den egna verksamheten under en tid. Hade han inte gjort det, hade arbetet sett annorlunda ut. Exempelvis hade planerna på ett samarbete med Stockholms stadsteater kommit en bra bit på väg. Kvarnström har tidigare varit chef för Helsingfors stadsteaters danskompani, och ville prova modellen att vara del av en sådan institutions repertoar och resurssystem även i Sverige och se vad effekterna publikt m.m. skulle bli.

Men efter diskussioner med Kulturrådet stötte projektet på patrull. Det verkar som om man bara får jobba med residensprojekt ute i landet - om man vill göra det i Stockholm blir det plötsligt mycket svårare att få stöd. Man var samtidigt beredd på att om man inte fått till ett längre samarbete med en institution, så hade man fått gå tillbaka till ettårsverksamhet, eftersom det var det som utlovades när treårsbidragen "instiftades", även om man i så fall hoppats på ett stöd på samma nivå som nu eller högre.

Man har satsat medvetet på samarbeten med t.ex. Parkteatern, som ger tillfälle att möta en större publik, eller Riksteaterns dansturnéer för att komma ut i landet (men som i sista vändan inte fungerade bra alls). En annan tanke som treårsperioden skapat, är att man måste vända sig till dom som vill ha en. Det blir för tungt att år ut och år in jobba med det motstånd som finns hos ovilliga arrangörer.

Som strukturen för dansen i Sverige ser ut idag är det också viktigt att ha bra kontakter med vissa nyckelpersoner. Kvarnström har t.ex. haft tur som haft en fungerande relation till Jan Zetterberg på Dansens Hus under alla år, det är ju en scen som alla är beroende av på ett eller annat sätt.

### *Konstnärligt*

Rent konstnärligt är kontinuitet med dansarna bra, det skapar möjlighet till utveckling över tid. Både gamla och nya dansare behövs för den egna konstnärliga utvecklingen. Det är också mycket viktigt att kunna arbeta med samma tekniker under en längre period. Ungefär tio personer kan räknas som kärnan i gruppen, men de återkommer med olika tidsintervaller och under olika långa perioder. Varje år har man också försökt genomföra ett specialprojekt - under 2001 producerade man en bok och under 2002 gjordes en film för SVT, med stöd även från Konstnärsnämnden.

Treårsbidragen ger utrymme för större konstnärlig frihet och ger en något större stabilitet, man slipper den eviga "tillfällighetskänslan". De skapar också utrymme för en större flexibilitet i verksamheten (t.ex. i samband med TV-samarbetet), man har större frihet att göra saker på sina egna villkor och kan lättare ställa krav när man också har egna pengar. Treårsbidragen gör också att man får mer tid att reflektera över sin egen verksamhet och att man börjar ställa högre krav på sin egen utveckling och de villkor man behöver för att nå dit man vill.

### *Kulturrådet*

Något som Kulturrådet skulle kunna göra för att stärka dansen framöver, som inte gäller bidragen, är att se till att det kan startas ett internationellt informationscenter för svensk dans, att det kan startas två "DPS-kontor" - ett för de unga koreograferna och ett för de mer etablerade - och att se till att det finns tekniska pooler för turnéer, på åtminstone ett par platser i landet. Det skulle också behövas ett slags "drivhus" för den unga dansen och koreografin, för att ge den mer energi och växtkraft. Man ser det som helt nödvändigt att Kulturrådet fortsätter med de treåriga bidragen, det kommer i det långa loppet att hjälpa hela dansområdet.

### Gunilla Witt Dans & Poesi

Gunilla Witt Dans & Poesi har erhållit / sökt treårigt bidrag enligt följande (total omslutning / antal årsverken inom parentes):

2001	300 000 / 450 000 kr	(681 000 kr / 1 årsverk)
2002	450 000 / 450 000 kr	(1 116 000 kr / 2,85 årsverken)
2003	450 000 / 450 000 kr	-

Under **2001** spelades 11 föreställningar för en publik på 2 712 personer, varav 3 föreställningar spelades utanför hemkommunen Göteborg och 3 utomlands (2 500 i publik på dessa). Produktionerna som spelades var *Sov, tänker hon* och *Madwoman in the attic*. Under **2002** spelades 27 föreställningar för en publik på 3 176 personer, varav 3 spelades utanför hemkommunen Göteborg, 5 var work-in-progress och 3 spelades utomlands. Under 2002 spelades *Madwoman in the attic* och den nya produktionen *Moder, i dina händer överlämnar jag min skit*. Inför **2003** planeras båda produktionerna från 2002 spelas.

## **Verksamhetens inriktning och egen plan för treårsperioden**

Gunilla Witt har varit verksam som koreograf sedan slutet på 1970-talet, under de första femton åren i första hand i den Göteborgsbaserade konstellationen Rubicon. Sedan många år tillbaka är Witt verksam både som koreograf och poet. Witt är en av de personer som driver scenen Atalante i Göteborg och kollegan Eva Ingemarsson och Witt har anpassat sina repertoarer till varandra, så att de växelvis varje höst kan presentera ett nytt verk på scenen.

Det koreografiska arbetet har under senare år inneburit ett konsekvent undersökande av relationen mellan åskådaren och verket, och relationen mellan ordet och rörelsen, med kvinnan i fokus. Detta ledde under 1990-talet till en rad solon. Sedan 2000 har Witt arbetat med en trilogi duetter, ett nytt verk skapas och sätts upp på Atalante vartannat år och under mellanåret spelas det nya verket tillsammans med ett tidigare skapat verk både på Atalante och på turné. Arbetssättet är både ett önskvärt val och en anpassning till de förutsättningar man har - praktiskt, publikmässigt och ekonomiskt. I denna ganska långa skapelseprocess för varje ny produktion ingår också möten och dialog med publiken, från tidiga repetitioner till öppna genrep, för att skapa en tydligare relation till publiken. Witt arbetar utifrån denna linje under hela treårsperioden.

## **Tankar kring treårsbidragen**

### *Allmänt*

Inför samtalet betonade Gunilla Witt att hon känner ett stort ansvar inför hela danskollektivet när det gäller att föra erfarenheterna från treårsbidragen vidare, eftersom bidragen påverkar allas framtid på olika sätt. Att få treårsbidrag kändes mycket hedrande och självklart är det en stor hjälp planeringsmässigt, inte minst då Witt i relativt stor utsträckning också arbetar med administrativa uppgifter, då bidragen inte ger utrymme för lön till en producent under några längre perioder.

### *Bidragets nivå*

Med treårsbidraget ökade också bidragsnivån, men det har inte egentligen ökat verksamhetens "volym", utan bara förbättrat förutsättningarna för arbetsprocessen, dvs. gett den mer rimliga villkor, vad gäller arbetstid och löner. Om Witt skulle få högre

bidrag skulle hon i första hand prioritera långa spelperioder och i andra hand mer producentresurser. För att genomföra verksamheten under mer optimala former - längre repetitionsperioder, lön för det egna arbetet, en producent anställd under längre perioder än idag osv. - skulle ett verksamhetsår med nyproduktion kräva ett offentligt stöd på 1,5 mkr och ett år utan nyproduktion 1 mkr. Idag ligger det totala offentliga stödet på 700 000 kr per år.

### *Arbetsprocessen*

Det är stor skillnad i arbetssätt mellan att vara "bofast" i ett hus och behålla och bygga en publik på en och samma plats, jämfört med att sälja föreställningar till arrangörer, som sen står för hela publikarbetet. "Det är nästan som två olika jobb". Witt har i nuvarande ekonomiska situation löst detta genom att producera och spela föreställningen under ett år (den faktiska arbetstiden är förstås mycket kortare) och sedan sälja den för gästspel under året därpå. Med ett högre bidrag skulle detta kanske kunna se annorlunda ut.

Under produktionsprocessen bjuds Witts publik in till öppna repetitioner vid ett flertal tillfällen, från två veckor in i repetitionsperioden fram till genrepet. Dessa repetitioner är gratis, men drar en stadig publik, varav somliga följer med i hela processen fram till färdig föreställning. Detta ger inte några publikintäkter, men är väldigt viktigt för den skapande processen och kontakten med åskådaren. Hur mäter man värdet av detta arbete? Det skulle vara intressant att göra det, men det är svårt att få tid, resurser och ork att räkna till.

### *Långa spelperioder*

Att ingå i ett samhälles offentliga samtalet där publiken känner sig delaktig kan bara ske över tid, med långa spelperioder och kontinuitet. Men det är en oerhört väsentlig del av skapandet av koreografiska verk. Långa spelperioder är också viktiga ur en annan aspekt: om man inte finns mer kontinuerligt, så blir varje koreograf bara en del av "dans" i allmänhet, man får ingen personlig identitet utöver det och genrer och nyanser suddas ut. Det skulle gagna dansen enormt om begreppet dans nyanserades.

### *Utlandskontakter*

Något som också skulle vara till stor hjälp för dansen är att det skulle finnas någonstans att vända sig för att köpa tjänster när man ska turnera utomlands, en plats med mycket kunniga personer som har den specialkunskap som behövs, så att inte varje grupp behöver skaffa sig denna kunskap själv - det kostar tid och pengar och många fler skulle komma ut om det var enklare.

### *Danspolitiken*

En av de största svårigheterna som Witt upplevt under perioden, och som bara delvis har med treårsbidragen att göra, hänger samman med hur vissa begrepp och ledord inom dans- och kulturpolitiken blivit allenarådande på mångfaldens och egenartens bekostnad. Det är problematiskt att behålla självförtroendet och arbeta vidare på den egna linjen när den inte är i samklang med huvudorden i kulturpolitiken.

Sedan en tid premieras mobila enheter, samarbeten med institutioner, turnerande verksamhet och produktioner som vänder sig till en ung publik. Witts egna verksamheten bygger just nu på en helt annan grund, nämligen att i huvudsak vara verksam utifrån en fast scen (Atalante), att själv kunna styra hela processen inklusive mötet med publiken och hitta just den publik som tilltalas av det verk/den process man just nu arbetar med, inte i första hand unga. "Barn- och ungdomspubliken jobbade jag med under så många år med Rubicon under 1970- och 80-talen, innan det blev en kulturpolitisk uppmaning att göra det".

Ibland känns det som om det är ett (eller möjligen ett par) begrepp i taget som gäller i kulturpolitiken. På 1970-talet passade kulturpolitiken Witts arbetsätt med Rubicon mycket bättre än politiken passar hennes arbetssätt idag. De begrepp som används i kulturpolitiken måste ifrågasättas och vändas och vridas på. Vad är t.ex. förnyelse / nyskapande? Finns det egentligen plats för egenarten inom dansen idag?

Det fanns ett stort värde i att få arbeta som t.ex. Eva Lundquist och Vindhäxor gjorde under 1980-talet och som inte finns för dansen idag, nämligen att få ha en egen plats att arbeta utifrån. Mycket slogs sönder genom att möjligheten försvann att själv få välja sin produktionsprocess, sitt möte med publiken och så vidare, och inte alltid behöva vara beroende av att bli vald av någon annan (som vid försäljning till arrangörer, samarbeten

med institutioner osv.), eller känna sig "inhyrd" på kort tid. Dessutom blev det en fördjupande process i relation till både publik och dansare genom det arbetssättet, som inte finns inom den fria dansen idag.

Det borde finnas utrymme för åtminstone några koreografer/grupper att styra sin egen arbetsprocess och de premisser man arbetar och möter sin publik under. Måttstockarna måste få vara olika för olika koreografer - man jobbar på olika sätt och med olika personliga mål. Kulturpolitiken måste både ge uttryck för och värna denna mångfald så att egenarten får finnas.

### *Biljettintäkter*

En annan av Witts käpphästar som inte är i takt med tiden, är att hon inte vill att det ska vara dyrt att gå och se dans - kostnaden ska inte vara ett hinder. Till *Moder, i dina händer överlämnar jag min skit* hade de t.ex. policyn att mor och dotter fick gå för samma pris som en ordinarie biljett. Det kom massor med mor-dotter-par till föreställningen, men det blev förstås inga stora biljettintäkter. Witt upplever inte att det handlar om att undervärdera sin egen "produkt", som många hävdar, utan helt enkelt om ett annat sätt att se på biljettprisets funktion i mötet med verket.

Under turnén till Mexico under 2002, spelade de t.ex. en föreställning i Chiapas, ett av de absolut fattigaste områdena i Mexico. Där hade man byggt en stor, fin teater med plats för tusen personer i publiken. Witt trodde att det skulle vara tomt i en så stor salong, men föreställningen var vald och inplanerad den kväll varje månad då det var gratis inträde, för att även områdets fattiga skulle kunna gå, och huset fylldes till bredden av människor även från närliggande byar. Det var en helt fantastisk upplevelse, som bekräftade Witts tanke med låga biljettpriser.

### *Publiken*

Under de senaste två åren har Witts mål till stor del varit att nå kvinnor i medelåldern och äldre. "För mig är det ett stort arbete att fånga och locka över den teatervana institutionspubliken". Sedan tio år tillbaka har dessutom institutionerna ett helt annat initiativ. Jämfört med institutionerna har man inte mycket att sätta emot vad gäller t.ex. marknadsföring - på den fria sidan får man verkligen kämpa för sin publik. "Men det

visar sig att vi och jag kan erbjuda en alternativ konst med en annan syn på kvinnors roll i livet och världen".

Att spela samma verk en hel säsong, som man kunde göra på 1980-talet och som teatergrupperna alltid har tagit som självklart, är en ekonomisk omöjlighet idag för dansgrupperna. Dessutom saknar i regel de fria dansutövarna makten över spelplatserna. Under hösten 2002 spelades 18 föreställningar av *Moder, i dina händer lämnar jag min skit*. Efterfrågan fanns, så de skulle ha kunnat spela fler föreställningar, men hade inte råd med lönerna för en längre spelperiod. I Göteborg har inte den utominstitutionella dansen en så stark plattform att man kan komma upp i de publikintäkter som skulle krävas och de offentliga bidragen täcker inte en så stor subvention. Samtidigt vet man att det enda sättet att bygga upp en publik och verkligen vara en del av det offentliga samtalet är att finnas där kontinuerligt med sina föreställningar.

### Philippe Blanchard / Adekwhat

Philippe Blanchard / Adekwhat har erhållit / sökt treårigt bidrag enligt följande (total omslutning / antal årsverken inom parentes):

2002	1 500 000 / 2 000 000 kr	(4 010 431 kr / 5,63 årsverken)
2003	1 500 000 / 3 000 000 kr	-
2004	- / 3 000 000 kr	-

Under **2002** spelades 50 föreställningar för en publik på 7 687 personer, varav 28 i Sverige, men utanför hemkommunen Stockholm (5 var skolföreställningar) och 10 spelades utomlands. Produktionerna var *Noodles*, en samproduktion under ett residens på NorrlandsOperan, och *Qui Pro Quo, in extent of seats*. Utöver föreställningar genomfördes också workshops (23) och öppna repetitioner (6). Inför **2003** planeras en ny produktion, samtidigt som *Noodles* och *Qui Pro Quo, in extent of seats* fortsätter spelas.

### Inriktning och egen plan för treårsperioden

Adekwhat startades 1998 av koreografen och dansaren Philippe Blanchard, som då varit verksam som koreograf sedan tidigt 90-tal. Blanchard leder arbetet med gruppen konstnärligt och står för koncept och regi, men verken bygger till stor del på ett kollektivt och improviserat arbetssätt. Gruppen består av scenkonstnärer av olika slag,

alltså även med annan bakgrund än dansen (t.ex. musiker och cirkusartister) och omformas inför varje nytt projekt. Arbets sättet är ett medvetet val för att utforska och vidareutveckla det sceniska språket.

Ett annat medvetet val är att Blanchard sedan starten av Adekwhat enbart skapar stycken för sin egen grupp, dvs. inte gör beställningsverk för andra ensembler.

Adekwhat har, för att tillhöra den fria sektorn, vid flera tillfällen skapat ovanligt "stora" produktioner (ekonomiskt och vad gäller antal medverkande), bl.a. i samproduktion med institutioner som Borås stadsteater och NorrlandsOperan. Man har sett det treåriga bidraget som en uppmaning att ha en kontinuerlig verksamhet med långsiktigt engagerad personal och inte som ett sätt att driva separata projekt tre år i rad. De här tre åren använder man till att skapa en solid bas, utifrån vilken man sen kan gå vidare i sin utveckling.

### **Tankar kring treårsbidragen**

#### *Allmänt*

Treårsbidragen har gjort det möjligt att planera långsiktigt, vilket är mycket positivt och gör stor skillnad på många olika sätt. Det var väldigt frustrerande att bygga en tydlig, konkret idé och göra en realistisk budget för den, och sen aldrig få de pengar man sökt. Nu kan man åtminstone planera för den summa man vet att man har, även om den fortfarande är mindre än den man sökt. Det är lättare att skapa när man vet vilka ramarna är och det är också en lättnad att inte behöva bevisa vad man går för varje år, utan lugnt kunna arbeta på i tre år.

Det treåriga bidraget har också gjort det möjligt att skjuta pengarna mellan åren så som verksamheten bäst behöver dem. Att ha treårsbidrag har också underlättat i kontakt med andra bidragsgivare och Adekwhat har fått ökade anslag från både landsting och kommun sedan de fått treårsbidrag från Kulturrådet. Vid samarbets-/arrangörskontakter utomlands har man också kunnat använda sig av det, som ett bevis på kontinuitet och status.



### *Bidragsnivån*

Trots att resultatet blivit väldigt bra både konstnärligt och kvantitativt (antal föreställningar, publik, turnéer i Sverige och utomlands osv.) redan under första årets verksamhet, fick man inte höjt bidrag inför år två, vilket var en besvikelse. Vad är det man ska uppnå för att få ökade bidrag? Finns det inget "rewarding system"? Det svar man får är att så många andra också har bra projekt och bör stödjas, och att pengarna inte räcker. Diskussionen borde ligga på ett annat plan, man saknar de politiska visionerna för dansen i dialogen med Kulturrådet.

Blanchard har personligen inte känt någon extra press för att Adekwhat fått treårigt bidrag i relation till övriga koreografer, och tycker inte att det är en konstruktiv hållning att jämföra. Men i relation till de dansare som arbetar med gruppen, och som är mycket eftersökta, har det varit svårt att motivera att man inte kan betala bättre löner eller anställa dem längre, fast man har treårsbidrag. Det är inte lätt att förklara att trots att man tillhör dem som får mest, är det inga stora summor man har att röra sig med i relation till den verksamhet man gör.

Som det ser ut idag måste man i första hand vara produktiv, först därefter kreativ. Bidraget från staten (1,5 mkr) täcker precis overheadkostnaderna för att överhuvudtaget kunna ha en verksamhet (lönerna till koreograf, producent, ekonomipersonal och hyra), alla produktionspengar utöver det måste dras in från annat håll.

Adekwhat har en hög självfinansieringsgrad, dvs. intäkterna från föreställningarna står för en stor andel av de totala kostnaderna. Arrangören/köparen får idag betala för alla tillkommande kostnader i samband med spelningen - även repetitionskostnader inför eller under turnéperioden - för att föreställningarna ska vara möjliga att genomföra. Det är en något absurd situation att befinna sig i och ger ett sämre konkurrensläge jämfört med många andra kompanier.

Ibland får man till och med tacka nej till spelningar, inte minst utomlands, för att man helt enkelt inte har råd att genomföra dem. Det beror bl.a. på att man inte kan ha dansarna anställda under längre perioder och i vissa lägen skulle behöva repetera in en ersättare för att kunna genomföra föreställningen, vilket då blir ekonomiskt omöjligt.

(Resekostnader för utlandsspelningar och svenska turnéer täcks dock i relativt hög utsträckning av Svenska Institutet och Kulturrådet.)

Adekwhat är eftersökta både i Sverige och utomlands och har en publik - problemet är att man inte har råd att spela så mycket som efterfrågan uttrycker. Inom Sverige beror detta till stor del på att man konkurrerar på så ojämlika villkor med Cullbergbaletten, Riksteaterns dansturnéer, Norrdans och Skånes Dansteater. Man har inte råd att hålla deras subventionsgrad och arrangörerna är vana vid att betala lägre pris för dansföreställningar.

I det långa loppet kan det skapa en negativa spiral om man blir känd som en grupp som ofta tackar nej till spelningar, särskilt utomlands, och det positiva "flow" man är inne i just nu, riskerar att gå om intet. Så för att kunna tacka ja till utlandsspelningar, bestämde man sig under 2002 för att lägga mellan femtio och hundratusen kronor per föreställning av egna medel, för att kunna genomföra dem. Man ser det som en investering för framtiden, både för att man hör hemma på en internationell marknad och för att man behöver en större marknad än den svenska för sin verksamhet.

För koreografen är alltså ett av de största orosmomenten vad som kommer att hända med ett verk när det väl är skapat - kommer det att kunna spelas på turné, kommer köparna att vara villiga att betala vad det kostar att hålla stycket levande? Den ekonomiska pressen efter premiär gjorde t.ex. att man för att kunna betala dansarna under turnén vid ett tillfälle fick lägga 40 spelningar på två månader, vilket inte är hållbart i längden. Men det enda sättet att vara verksam på de ekonomiska premisser gruppen har, är att sälja, sälja och åter sälja. Ofta får koreograf och producent också hoppa in och vara turnéledare, chaufför, sköta kostymer m.m., vilket fungerar ibland, men inte alltid.

Det sätt man måste fungera på idag är resursslöseri, det är mycket som inte blir möjligt att göra effektivt och med sund kontinuitet, om man inte har en tillräcklig basfinansiering. Till exempel är det väldigt svårt att behålla dansarna när man inte kan erbjuda mer kontinuerlig anställning och andra lönevillkor.

Konsekvensen av underfinansieringen kommer i det långa loppet att bli att man måste ge upp att då och då även göra "stora" produktioner, och bara skapa lättsålda, lättturnerade föreställningar med få inblandade (vilken man *också* gör idag, men det skulle vara tråkigt att vara tvungen att *bara* göra det). Just nu känns det som om man står i ett vägskäl - antingen tillåts kompaniet att fullfölja den expanderande utveckling som påbörjats, eller som kommer man att vara tvungna att antingen flytta verksamheten utomlands eller lägga ner inom ett antal år.

När man jobbar med dans blir man avbruten hela tiden, det är själva livsluften, men det är en absurd situation och ett uselt sätt att hushålla med resurser. På det sättet är treårsbidragen en bra början och att gå tillbaka till att existera på ettårsbasis skulle verkligen inte kännas bra.

#### *Samproduktion / residens*

Nästa naturliga steg efter treårsperioden, skulle t.ex. vara att gå in i ett längre samarbete med en existerande institution i Stockholm, som innebär riktiga samproduktioner. Det är underligt att det inte finns ett fungerande samproduktionssystem mellan institutioner och fria koreografer/grupper redan i Sverige - det är så det fungerar på många ställen i Europa.

Det behövs ett nytt strukturellt steg i den svenska dansens utveckling, för att vi inte ska stå och stampa på samma ställe som nu om tio femton år. Visst har det hänt en hel del på dansområdet under senare år, men om inget nytt startas nu kommer det inte att finnas bättre strukturer för kommande generationer koreografer och dansare.

Det är också underligt att det inte finns ett enda mer fast danskompani i Stockholmsregionen, som ju är dansens naturliga centrum i Sverige (också publikt), när det finns fungerande kompanier i Skåne och Norrland. I Frankrike har det under mer än 20 år funnits en offentligt finansierad regional struktur där koreografer/grupper finns knutna till en regional institution. Att vara huskoreograf på Dansens Hus i Sverige betyder bara att man har tillgång till replokal delar av året och en plats för sin scenografi. Utomlands innehåller begreppet betydligt fler förpliktighanden från institutionens sida.

Om man ska jobba inom en existerande institution, måste man ha tillgång till en repetitionsstudio kontinuerligt, dvs. man måste kunna arbeta där på premisser som fungerar för dansen. Tyvärr är det inte så många institutioner som har det så bra förspänt - inte ens scenerna är helt anpassade för dans.

### *Internationell verksamhet*

Det är också förvånande hur litet intresset är bland svenska dansaktörer - både utövare, administratörer och tjänstemän - för vad som händer utomlands. Det är få som följer vad som sker och är kunniga i vad som gäller när man presenterar föreställningar utomlands. Även detta lass får grupperna dra själva, på samma sätt som det hela tiden är man själv som kommer med initiativet när det gäller kontakt med samproducenter/institutioner. Adekwhat har själva gjort en medveten satsning på utlandskontakter och lagt ganska mycket pengar på att låta producenten åka ut och skapa kontakter och marknadsföra kompaniet, vilket fick önskade effekter.

Man tar allvarligt på det ansvar man har som en del av bilden utåt av svensk kultur, när man är på turné. Ibland har man saknat stöd och stolthet från andra svenska aktörer utomlands, då man kommit på gästspel.

### *Koreografkollektivet*

Blanchard känner sig inte som en del av ett koreografkollektiv, han har inte något konstnärligt eller kulturpolitiskt utbyte med de andra verksamma koreograferna, vilket är synd. Så fort han är utomlands uppstår dessa samtal. Bristen på samtal koreograferna emellan är tråkigt, men det kan till viss del bero på bidragssystemet. Han har inte ens detta utbyte med de koreografer i hans egen generation som inte har treårsbidrag, för de jobbar på ett annat sätt - ofta med beställningar av verk från existerande kompanier - och är därför inte så beroende av eller inne i "systemet", att sådana diskussioner blir relevanta.

### *Kulturrådet, politikerna*

Det skulle också vara bra att ha mer kontakt med referensgruppen, men kontakten med Kulturrådet har förbättrats sedan Viveca Hallberg kom. Kulturrådet borde ha och driva tydliga visioner för dansens framtid, inte bara upprätthålla det som är. Vilken är Kulturrådets vision med dansen? T.ex. skulle de kanske kunna föra diskussioner med

Stockholms stad om att åtminstone en kontinuerligt verksam dansgrupp skulle kunna husera där. Man saknar ett verkligt engagemang från politikerna. Blanchard har varit verksam i Stockholm i över tio år - "hade vi varit en teatergrupp hade vi troligen haft ett större stöd från kommunen idag".

### *Framtiden*

Drömmen för framtiden skulle vara att finnas under någon institutions hägn under en treårsperiod, där man har ett kontor och en replokal året om, med tolv månadersanställning för 4-7 dansare och med föreställningar/premiärer i huset och därutöver turnéverksamhet, skolföreställningar och workshops som idag. Om man skulle genomföra denna vision utan en institution bakom sig, skulle verksamheten behöva mellan 5 och 6 mkr per år i basfinansiering (offentliga bidrag), mot dagens 2,5 mkr.

### Cristina Caprioli / ccap

Cristina Caprioli / ccap har erhållit / sökt treårigt bidrag enligt följande (total omslutning / antal årsverken inom parentes):

2002	1 500 000 / 2 000 000 kr	(1 970 000 kr / 3,8 årsverken)
2003	1 500 000 / 2 100 000 kr	-
2004	- / 2 200 000 kr	-

Under **2002** spelades 20 föreställningar för en publik på 1 031 personer i hemkommunen Stockholm, varav 4 för barn/unga. De produktionen som spelades var *Ti* och *my lips (from speaking)*. Därutöver genomfördes föredrag, workshops, en filminspelning och två videoverk. Inför **2003** planeras 2 nya produktioner (*Octavia* och *Houses*), samt installationen *sparse*.

### **Verksamhetens inriktning och egen plan för treårsperioden**

Cristina Caprioli har varit verksam som koreograf sedan mitten på 1980-talet. Under senare år har ccap skapat flera sceniska verk varje år. Parallellt med detta genomför man teoretiskt och tvärvetenskapligt utforskande arbete i relation till skapandet av dansverken, i både svenska och utländska konstellationer, och inbegriper även mer praktiskt pedagogiska delar (workshops, kurser etc.) i verksamheten.

Treårsbidraget har inneburit att man kunnat bestämma sig för hur den egna arbetsprocessen ska se ut under denna tid, dvs. man har inte samma press att göra "allt" varje år, utan kan fördela resurserna som man behöver dem. 2002 har i huvudsak använts till förberedelser och planering, dvs. en stor andel administrativt arbete, även om man också bedrivit publik verksamhet. 2003 kommer till största delen ägnas åt producerande och försäljning och 2004 åt spelande och turnerande.

## **Tankar kring treårsbidragen**

### *Allmänt*

Rent praktiskt är det en fantastisk skillnad att få treårigt bidrag. Det skapar trygghet och möjlighet till framförhållning och helhetssyn på ett helt annat sätt än tidigare. Den allra viktigaste effekten är nog psykologisk - tankar kan odlas i långa perspektiv och bli mer konkreta eftersom man vet att de kan vara möjliga att genomföra. Men man sitter fortfarande fast i en osäkerhet kring ens existensberättigande, eftersom pengarna inte egentligen räcker för en rimlig åretruntverksamhet, utan man måste kompromissa och prioritera ganska hårt.

En annan positiv effekt är att man kan ge producenterna (en och en halv tjänst) anställningstrygghet under hela treårsperioden och också lugnt skriva hyreskontrakt på kontor och köpa in datorer osv. Fast redan nu, knappt halvvägs i perioden, måste man börja tänka på vad som ska hända efter treårsperioden är slut. Det upplevs som omöjligt att gå tillbaka till ettårstänkandet, man vänjer sig snabbt vid den nya tryggheten, och det känns väldigt svårt att tänka sig att gå tillbaka.

### *Bidragsnivån*

Det som är inbyggt negativt med treårsbidragen är att de skapar en "synvilla" av att det nu finns ett flertal koreografer som kan bedriva en tillfredsställande verksamhet året runt. Det räcker inte pengarna till, då skulle man behöva komma upp i betydligt högre summor - en fördubbling av bidragen eller mer. Så man har egentligen inte löst grundproblemet för dansen, utan bara förbättrat förutsättningarna något för vissa. Med de pengar man får idag är det svårt att bygga upp något långsiktigt. Det blir mest att man sätter sprätt på pengarna i ren produktionsverksamhet och andra delar av långsiktig egen struktur saknas fortfarande.

När ccap måste prioritera vart pengarna ska gå blir det 1) konstnärlig utveckling, 2) administrativ struktur, och 3) distribution/försäljning. Just nu är det distribution/försäljning som fått stryka på foten vilket ju inte är kostnadseffektivt eller tillfredsställande på något sätt.

Vad som också är tråkigt är att dansarna fortfarande får för dåliga villkor - repetitions-/arbetsperioderna är fortfarande för korta (pengarna räcker inte). Vad tänker sig Kulturrådet/Kulturdepartementet att pengarna ska räcka till? Varför får det inte finnas ett par tre kontinuerligt verksamma fria grupper i Sverige? Det finns ju i Holland, Belgien och även Danmark (och det fanns även i Sverige i slutet på 1980-talet, exempelvis Vindhäxor, Pyramiderna och Dansteater Nord). Styrkeförhållandet mellan den institutionella delen av danslivet och den fria är alldeles för ojämnt.

Under flera år har ccap letat lokaler med både repetitionsstudio och kontor, men det har varit ekonomiskt omöjligt att lösa det inom den egna budgeten. Man har då knackat dörr och prövat olika samarbetsmöjligheter med existerande institutioner (Stadsteatern, Riksteatern, Dramaten/Elverket), men inte fått gensvar. Så efter tre år i egen kontorslokal, med långt till repetitionsmöjligheter, ska ccap nu flytta tillbaka Dansklotet på Dansens Hus, eftersom där finns möjlighet till kontors- och repetitionslokaler i samma byggnad, och lokalerna är redan subventionerade.

### *Koreografkollektivet*

Det är också svårt att vara en av de få som relativt sett får mycket pengar och samtidigt se hur lite de andra får, eftersom den totala kakan inte är tillräckligt stor. Känslan koreograferna emellan blir lidande. Detta problem skulle man kanske kunna lösa genom att ha två separata pottor - en för treårsbidragen och en för ettårs-/enstaka produktioner, så att man inte kände att några får på de andras bekostnad. Inte minst blir de unga dansarna/koreograferna lidande, eftersom det blivit ännu svårare att komma in i bidragssystemet. (Dessutom finns det andra brister som gör det svårt för de unga - utbildningarna är inte tillräckligt bra och utlandskontakterna är för få).

### *Dansstrukturen / danspolitiken*

Att producera och distribuera är två helt olika jobb, och det är svårt att i en och samma person hitta någon som verkligen är bra på och gillar att göra både och. Det är dessutom svårt att komma in i de distributionsstrukturer som redan finns och är statligt finansierade (Dansnätet, Riksteatern, Dansspridning i Mellansverige, Turnéslingan), vilket gör det ännu svårare att sälja föreställningar utanför dessa. Ccap skulle önska att dessa strukturer var till för att serva den fria dansen i Sverige på ett mer allmänt sätt än idag. När DPS-kontoret fanns fungerade det betydligt bättre och det finns fortfarande behov av något liknande.

De scener och köpare som finns i Sverige idag är så passiva. Utomlands letar dessa s.k. "programmers" aktivt efter det nya och spännande och söker upp de koreografer de är intresserade av att presentera långt innan produktionen är skapad. Man har också ett fungerande system för samproduktioner, där man går ihop många fler och där det också finns fler potter att söka pengar ur.

Det är fortfarande för många brister (motstånd) i strukturen i Sverige, som gör det svårt att vara effektiv i sitt arbete även om man fått treårsbidrag. Dessutom upplever man att decentraliseringstanken är för mycket betonad - om inte ett verkligt centrum tillåts finnas, kan man inte decentralisera.

Det skulle också hjälpa om begreppet dans delades upp i de genrer som faktiskt finns, men som förblir osynliga, eftersom man envisas med att kalla allt för dans eller möjligen modern dans. Inom musiken tillåts massor med genrer samexistera och där är det självklart att man har olika målgrupper.

### *Kulturrådet*

Dialogen med Kulturrådet har blivit något bättre sedan man fått treårsbidrag, men det är mest att man får ett bättre gensvar på ett personligt plan. Ccap efterlyser fortfarande den ansvariga motparten Kulturrådet, dvs. en part som har en tydlig linje och som tar fullt ansvar för de bidragsbeslut man tar och dess konsekvenser.



### *Framtiden*

Drömmen är att 2005 - 2006 ha en egen lokal med repetitionsstudio och kontor och 4-6 halvårsanställda dansare, där ccap kunde bedriva både föreställningsskapande verksamhet, teoretiska undersökningar, pedagogisk verksamhet och till viss del publik verksamhet. Det finns ett stort sug från dansarna att vara med även i de mer teoretiska sammanhangen. Ccap vill dessutom fördjupa och utveckla vissa utländska kontakter framöver.

## Sammanfattning

### **Kvantitativa resultat**

Tre av koreograferna i uppföljningen har till dags dato lämnat in fullständiga ordinarie redogörelser till Kulturrådet för sina första två år, övriga två har bara hunnit redovisa första årets verksamhet. För samtliga gäller alltså att det är svårt att dra "säkra" kvantitativa slutsatser av effekterna av det treåriga bidraget ännu, eftersom man har för få år att gå tillbaka till. Det finns dessutom både yttre och inre faktorer som påverkar det kvantitativa resultatet och de yttre kan man ju inte själv styra över. Och att jämföra med åren innan treåriga bidraget är vanskligt, eftersom nivån på bidragen i flera fall var betydligt lägre eller varierade mellan åren.

Även inre faktorer påverkar om man kan uttala sig om resultatet i mer jämförande kvantitativa termer åren emellan: vilka mål man haft, hur man lagt upp arbetet (flera arbetar inte med en jämn produktions-/föreställningsström under de tre åren, utan har fokuserat verksamhetens olika delar till olika perioder) m.m. Har man t.ex. inte satt upp egna ökande kvantitativa mål, är inte kvantiteten en lika relevant mätare på en lyckad treårsperiod för just den koreografen.

Blanchard, Elisson och Kvarnström säger att treårsbidragen för dem gett tydliga effekter för antalet föreställningar man sålt, efter en tillräcklig förberedelseperiod. För Elisson och Kvarnström gav det verkliga effekter år två (från 20 till 96 föreställningar respektive från 18 till 69 föreställningar), och för Blanchard redan första året (50 föreställningar), då man började förbereda verksamheten så snart man fått besked om treårigt bidrag. Dessa siffror kan exempelvis jämföras med Cullbergbaletten som brukar ligga runt 50 föreställningar per år, på turné i Sverige och utomlands. För Caprioli är det först år tre som är det planerade stora spelåret och för Witt är inte kvantiteten i fokus - det är det kvalitativa mötet mellan verk och publik hon i första hand arbetat med - men antalet föreställningar mer än fördubblades mellan år ett och två (från 11 till 27), eftersom år två varit ett "spelår" (inte "produktionsår").

När det gäller att jämföra publiksiffror, så är ju inte heller dessa helt enkla att jämföra mellan åren. Även om man haft fler speltillfällen, behöver inte publiksiffran ha blivit

större, då de i första hand beror på spelplatsernas storlek på salong eller på andra begränsningar av publiken, som t.ex. vissa skolföreställningar eller Witts konstnärligt motiverade begränsningar av publiken. Utomhusspelningar på t.ex. Parkteatern i Stockholm kan under ett år dra upp publiksiffrorna avsevärt, även om antalet föreställningar inte för den sakens skull ökat dramatiskt. Samtliga koreografer som har resultat från två genomförda år har ökade publiksiffror år två: Elisson från 1 266 till 7 985 besök, Kvarnström från 13 563 till 22 228 besök och Witt från 2 712 till 3 176 besök.

När det gäller nya publikgrupper, finns inget bra mätinstrument för detta. Ingen av koreograferna har heller uttalat satsat på just nya publikgrupper under perioden - Witt har under en längre tid haft en tematik i sina föreställningar som till stor del attraherar medelålders kvinnor och Elisson har en uttalad vilja att arbeta för barn och unga. Utöver det vänder man sig till en allmän danspublik. Dessutom är det oftast någon annan som gör publikarbetet, eftersom alla (utom Witt, som till stor del spelar på scenen *Atalante* som hon också är med och driver) i huvudsak gästspelar på scener som drivs av någon annan.

Antalet årsverken har för de koreografer som haft treårsbidrag längst i samtliga fall ökat från år ett till år två: för Elisson från 2 till 5,2 årsverken, för Kvarnström från 6 till 8 årsverken och för Witt från 1 till 2,85 årverken.

### **Kvalitativa resultat**

Samtliga koreografer konstaterar att deras arbete blivit betydligt mer professionellt och fungerar bättre ur de flesta aspekter efter att de fått treårigt bidrag. En större känsla av trygghet, men också frihet har infunnit sig och man har upplevt bidraget som ett erkännande av ens konstnärliga arbete. Att inte behöva "gå upp till bevis" varje år för att få vara verksam har upplevts som en lättnad. Men de flesta har också upplevt höjda förväntningar från omvärlden genom att få bidragen, både från danskollegor och bidragsgivare, vilket skapat en negativ stress. Treårsbidragen har också skapat en skärpt konkurrenskänsla och viss avundsjuka inom koreografkollektivet - mer än hälften av den totala potten går till treårsbidragen och summorna är oftast betydligt högre än vad övriga koreografer/grupper får.

Man upplever att man måste producera ännu mycket mer och bättre arbete, eftersom man får mer pengar och bättre förutsättningar än andra, vilket lett till ett fokus på att producera föreställningar. Fyra av fem koreografer upplever fortfarande att producerandet är det man måste prioritera, över mer experimentell och utforskande verksamhet. Det är alltså svårt att finna utrymme för konstnärligt rikstagande, trots att man fått treårsbidrag.

Treårsbidragen har gjort att anställningsvillkoren har förbättrats, i första hand för producenter och dansare och ibland även för koreografen själv. Det rör sig om längre anställningskontrakt och ibland även något högre löner. Rent konstnärligt upplever koreograferna att framför allt de längre repetitionsperioder - och i vissa fall även längre spelperioder - man nu haft råd med, har gett utrymme för större konstnärlig mognad och utveckling, åtminstone av det enskilda verket. (Detta gäller inte i lika hög grad Witt, som har ett stöd som ligger betydligt lägre än övriga, men som också valt en annan och "mindre" arbetsform. För hennes del har det ökade bidraget i första hand inneburit att verksamheten fått någorlunda rimliga villkor vad gäller löner och arbetstid, inte utökade spel- och repetitionsperioder).

### **Positiva effekter av treårsbidragen i punktform**

- Treårsbidragen har medfört en bättre personalpolitik med bättre trygghet, rimligare löner och längre anställningskontrakt.
- Treårsbidragen har i de flesta fall gett längre spel- och repetitionsperioder.
- Treårsbidragen gör det lättare att samarbeta med t.ex. institutioner och andra mer långsiktiga samarbeten.
- Treårsbidragen ger status och tyngd även i relation till utländska kontakter.
- Den långa planeringshorisonten skapar professionalitet och kontinuitet i verksamheten.
- De konstnärliga visionerna blir mer konkreta och kan drivas längre genom den trygghet och förbättrade framförhållning som treårsbidragen ger.

## Sammanfattning

Det man i första hand uppnått med de treåriga bidragen är att ett antal mycket väl etablerade koreografer kunnat ha mer eller mindre kontinuerlig verksamhet med producent och koreograf (i vissa fall) anställda på årsbasis och man har kunnat ha rimliga repetitionsperioder för dansarna inför skapandet av nya verk. Man har också i de flesta fall genom en bättre framförhållning kunnat få betydligt fler speltillfällen. De flesta har också upplevt ett något större utrymme att förverkliga sina konstnärliga visioner.

Alla koreograferna är mycket positiva både till treårsbidragen som princip och till att själva ha fått möjligheten att arbeta under dessa bättre förutsättningar. Men samtidigt påpekar flera att det är viktigt att treårsbidragen inte skapar en synvilla av att det nu finns ett flertal kontinuerligt verksamma fria danskompanier, på samma sätt som många fria teatergrupper existerar - det räcker inte bidragen till för någon av dem.

Ingen av grupperna kan idag egentligen vara verksamma under de former de önskar, men de har uppnått ett mått av kontinuitet i sina respektive verksamheter tack vare treårsbidragen, som är en relativt stabil bas att utgå ifrån. Att ha treårsbidrag hjälper ofta i samarbetsituationer med arrangörer, samarbetsparter, samproducenter etc. både i Sverige och utomlands och har i flera fall påverkat övrig bidragsgivning i positiv riktning. Men bidragsnivåerna ligger idag vid något slags undre smärtgräns - flera koreografer har varit tvungna att tacka nej till spelningar för att man inte har råd att ha dansare mer kontinuerligt.

Det finns dessutom flera strukturella problem som försvårar arbetet:

- svårt att få till stånd verkliga samproduktioner och andra samarbeten med svenska institutioner,
- ojämlika konkurrensvillkor vid turnéer i landet,
- stöd saknas (av t.ex. ett samlat informationscenter) för utlandskontakter,
- den svenska dansstrukturen är bräcklig och gör att man är beroende av ett gott förhållande till de nyckelpersoner som finns,
- den svenska "köparstrukturen" (arrangörer, samproducenter osv.) är passiv och har för lite resurser och engagemang för dansen, och

- under senare år har glappet mellan institutionernas och de fria gruppernas villkor vidgats (detta gäller särskilt Göteborg).

Kontakten med Kulturrådet har överlag upplevts som bättre, i första hand beroende på den nya danshandläggaren. Samtliga koreograferna efterlyser en närmare och mer konstruktiv kontakt med Kulturrådet och referensgruppen. Vilka är förväntningarna på gruppen och hur ser egentligen Kulturrådets och Kulturdepartementets visioner för dansen ut?

Nästa steg i utvecklingen för de enskilda grupperna kräver ett "kvanthopp" - antingen i bidragsnivån eller i möjligheten att gå in i fungerande (resursstarka) långsiktiga samarbeten/samproduktionssituationer med existerande institutioner.

### **Önskemål och idéer i punktform**

- Behåll treårsbidragen - förändringen i bidragssystemet var nödvändig och efterlängtd och gjorde situationen för fria dansgrupper tydlig - men separera eventuellt pottorna för treårsbidrag och övriga bidrag så att de inte konkurrerar inbördes.
- Bidragen bör även fortsättningsvis vara "öppna" och fördelas på konstnärliga kriterier utan nya styrkrav på den enskilde koreografen/gruppen.
- Låt flera koreografer få ytterligare en treårsperiod för att få verkligt långsiktiga resultat.
- Några koreografer i Sverige borde få möjlighet att driva ett verkligt danskompani på åretruntbasis - för detta krävs att bidragsnivån åtminstone fördubblas.
- Se upp med synvillan att man genom treårsbidragen löst situationen för den fria dansen och att det nu finns flera kontinuerligt verksamma fria danskompanier i Sverige - i första hand bedrivs fortfarande ett slags projektverksamhet, även om treårsbidragen gett den betydligt större kontinuitet.
- Diskutera och ifrågasätt kulturpolitikens centrala begrepp och de effekter de får på dansområdet för att se till att de inte skapar likriktning!
- En nyansering av begreppet (modern) dans och dansens genrer eftersökes.
- Det behövs resurser till ett internationellt informationscenter för svensk dans.

- Se till att det kan startas två "DPS-kontor" - ett för de unga koreograferna och ett för de mer etablerade.
- Det behövs tekniska pooler för turnéer på åtminstone ett par platser i landet.
- Det skulle behövas ett slags "drivhus" för den unga dansen och koreografin, för att ge den mer energi och växtkraft

## Utvärdering av treåriga bidrag - uppdrag från Kulturrådet

### Syfte

Utvärderingen ska utgöra ett internt beslutsunderlag som ska vara vägledande för hur Kur går vidare med treårsbidragen.

### Omfattning

Utvärderingen ska omfatta de fem koreografer som haft treårigt bidrag längst (Kvarnström, Witt, Elisson, Caprioli och Blanchard). Det är i första hand koreografernas och deras producenters upplevelser, erfarenheter och tankar som ska utvärderas, dvs. en kvalitativ undersökning. I någon omfattning utvärderas även "resultatet" i mer kvantitativa termer.

### Tidsram

Ett första förslag till skriftlig rapport ska finnas klart till referensgruppsmötet den 7-8 april 2003. Eventuellt görs därefter (efter samråd med Viveca H) en fördjupning/vidareutveckling som är mer inriktad på förslag och slutsatser.

### Metod

- Intervjuer med de fem koreograferna och deras producenter.
- Genomgång av ansökningar och redovisningar och ev. annat bakgrundsmaterial.
- Samtal med Viveca H och referensgruppen.

### Redovisning

- En skriftlig rapport sammanställs.
- En muntlig dragning för referensgruppen görs den 8/4 av ett första förslag av rapporten.

### Frågeställningar

- Fördelar/nackdelar. Vad har fungerat, vad har inte fungerat? Vad är bättre än innan?
- Vilka var målen - allmänna och gruppernas egna?
- Hur ser man på stödets nivå?
- Har gruppernas "effektivitet" ökat?
- Har ekonomin förbättrats, dvs har man fått några resursvinster av att kunna planera bättre?
- Har fler dansare fått (mer kontinuerligt) jobb?
- Har något hänt med det konstnärliga arbetet?
- Vad har hänt inom danskollektivet (avundsjuka, hopp osv)?
- Har grupperna fått fler speltillfällen?
- Har det blivit bättre kontakt med Kur/referensgruppen?
- Blir man institutionaliserad? Positivt eller negativt?
- Vad händer efter de tre åren? Vad önskar man själv?
- Hur skulle de önska att det fungerade?
- Vad vill de göra nu?



