

BORTOM MÄTTNADSPUNKTEN – Upprepning och skillnad då man uppträder med träd (Annette Arlander)

Referens: Annette Arlander, 'Beyond the Saturation Point', VIS #5 (2021)
<https://www.researchcatalogue.net/view/857358/857359/0/0> [accessed...]

Videon *Year of the Pig with a Tatarian Maple* som du nyss såg (om inte, så hittar du den i expositionen här ovan) i en kort version är ett exempel på en time-lapse video, gjord som ett slags avslutning på det konstnärliga forskningsprojektet "Performing with Plants - Att uppträda med växter". Projektet var finansierat av Vetenskapsrådets kommitté för konstnärlig forskning med Stockholms Konstnärliga Högskola som värdinstitution 2018–2019. I sammandraget av planen för projektet formuleras avsikterna såhär:

Projektet "performing with plants" avser att undersöka huruvida samarbeten med träd och andra växter kan vara ett sätt att gå i dialog med vår omgivning i samklang med en posthumanistisk och (ny)materialistisk syn på miljön. /--/ Genom att fokusera på individuella delar av landskapet, särskilt växter – till vilka vi rent kemiskt står i ett symbiotiskt förhållande, emedan de producerar syret vi förbrukar och vi producerar koldioxiden de behöver – kan förhoppningsvis mer sensitiva och ekologiskt hållbara sätt att uppföra landskap utvecklas. Och dessa metoder, konstverk och evenemang kan eventuellt tjäna som inspiration och provokation och leda till en delvis annorlunda förståelse och upplevelse av vår omvärld.

Videon är också ett exempel på att fortsätta bortom mättnadspunkten, om vi tänker oss mättnadspunkten som den punkt där det finns så många bitar (delar, enheter) av något att inga fler kan läggas till, som Merriam-Webster-ordboken förklarar det. För det var klart redan då jag inledde arbetet med videon i januari 2019 att den inte skulle hinna färdigställas eller rymmas i boken *Att uppträda med träd – Performing with Trees* (2019), projektets huvudsakliga konstnärliga resultatet, som dokumenterar time-lapse videor gjorda i Stockholm år 2017 och 2018. Varför gjorde jag den ändå? En orsak var själva den ryska lönnen (*Acer Tataricum*) i Nobelparken, dess individualitet eller personlighet. Den var unik på sitt sätt, genom den miljö den vuxit upp i och den historia som den genomlevt, som hade fått den att böja sig som den gjort och fortsatte att förändra den. Och det var det jag fick lära mig av att besöka lönnen regelbundet under ett år – det är våra reaktioner till omständigheterna, våra vanor, fixeringar och upprepningar som gör oss och den värld vi lever i till dem vi är eller blir.

Att arbeta med time-lapse videon är kanske den mest grundläggande formen av att göra något om och om igen, upprepningen är själva stommen av praktiken. Vanligtvis skapas upprepning med hjälp av automatiserad teknologi, en kamera som riggas upp någonstans och programmeras att ta en bild varje timme eller liknande. Att göra det för hand är en annan sak, det är en praktik, nästan en ritual, och mer än det, det skapar pyttesmå (och ibland inte enbart små) variationer, liksom allt arbete som görs för hand. När man gör något på nytt sker det en liten förskjutning, hur man än försöker att göra exakt det samma. I min praktik där jag uppträder med träd finns ytterligare ett element som är avgörande, nämligen "alla andra". Även om jag kan försöka göra det på samma sätt vid varje upprepning, bevara bildbeskrivningen, placera kameran och mig själv så lika som möjligt varje gång, kommer trädet och allting annat omkring det nödvändigtvis att skifta och förändras och göra allehanda

oförutsägbara saker, ibland nästan omärkligt och ibland spektakulärt. På så sätt är upprepningen ett sätt att ge förändringen en chans!

Upprepningen är relevant i mitt arbete på många plan – om vi tänker på exemplet ovan, *Year of the Pig with a Tatarian Maple*, Grisens år med den ryska lönnen, är upprepningen (och skillnaderna den skapar) aktiv på åtminstone följande grundläggande plan:

Besöka trädet om och om igen, oftast ungefär tre gånger i veckan under ett år.

Upprepa samma kameraplacering och samma bildbeskärning.

Upprepa samma kroppshållning.

Upprepa (ungefär) samma tidsrymd.

Upprepa en 'still-act' eller en handling som är en upprepning (som att gunga).

Upprepa dokumentationen med stillbilder (med och utan människogestalten) på RC.

Upprepa blogganteckningen (en gång i veckan).

Upprepa handlingen att besöka ett träd under ett års tid med ett nytt träd (efter att ha besökt träd året innan, och året dessförinnan).

Upprepa idén med att följa den kinesiska kalendern och namnge verken enligt den (från och med *Animal Years* 2002-2014).

Upprepa principerna för editering från tidigare år med en hellång version (med allt material), en version med bilder på en minut (för installationer) och en version med bilder på 10 sekunder (för filmvisning).

Upprepa variationer av verket med samma längd och samma bildvaraktighet för att visas synkroniserade som två- eller fler-kanals installationer, till exempel samma bilder med eller utan människogestalten intill varandra, och på så sätt skapa en upprepning i rummet istället för i tiden. (Denna möjlighet har spelats in men inte editerats med den ryska lönnen, ännu).

Varför upprepa?

Varför göra om det? Om och om igen? I ett annat sammanhang (Arlander 2016) har jag diskuterat de olika förhållningssätten till upprepning inom teater, live art och performance konst, liksom upprepning i betydelsen av att återvända och återskapa ett äldre arbete, som man gör i rekonstruktioner och nytolkningar eller andra återskapelser. (Se Jones & Heathfield 2012) Jag har undersökt den strategin inom forskningsprojektet *How to Do Things with Performance?* [Hur göra saker med performance?]. I föreliggande projekt är jag intresserad av upprepning som ett verktyg på ett mer grundläggande plan.

I en modern uppfattning av konst kopplas upprepning i allmänhet ihop med hantverk och industri, men under nittonhundratalet "börjar man betrakta upprepning inte enbart som den förbisedda delen i paret originalitet / upprepning, utan som ett viktigt verksamt element." (Kartsaki[JB3] 2016, 3). I min generations anda, dock utan att riktigt vara medveten om det, har jag antagligen arbetat som en respons på Rosalind Krauss fråga: "Hur skulle det se ut att producera ett verk som skulle förverkliga diskussionen om reproduktioner utan original?" (Krauss 1996, 168 citerad i Kartsaki 2016, 3). Men snarare än den postmoderna viljan att dekonstruera modernismens fixering vid ursprung och originalitet

genom upprepning av kopior utan ursprung (Krauss 1996, 170), är jag mer intresserad av upprepning som ett verktyg för förvandling. Time-lapse kan faktiskt jämföras med modernismens paradoxala formel, rutsystemet, som tvingar till upprepning, och dessutom medför risken att konstnären börjar imitera sig själv (Krauss 1996, 160). Men time-lapse är inte endast ett statistiskt rutnät, ett galler, utan kan också användas för att demonstrera en ständig förvandling, en fortlöpande tillblivelse...

Då man skapar time-lapse videon är syftet med upprepningen uppenbart: den behövs för att visa förändringarna som äger rum över tid. Uppställningen av en situation (en bildbeskrivning, en hållning osv.), en bild att upprepa, liknar en experimentell forskningsuppställning. Sedan, genom att upprepa situationen, kommer "världen", eller snarare kameran som reagerar på förändringarna i ljus och väderleksförhållanden, att frambringa förändringarna, konsten. Upprepad över ett helt kalenderår dominerar ofta årstidsväxlingarna, som förväntat, även om det alltid dyker upp oväntade saker också. En annan avsikt är att frambringa skillnader, skapa variationer, som kan vara avsiktliga, inte enbart resultat av skiftande omständigheter, för det är egentligen inte möjligt att upprepa något på exakt samma sätt ifall man arbetar för hand och på ett ungefär som jag gör.

I samband med konstnärlig forskning kan man fråga varför man ska upprepa något om man redan hittat det man letade efter, eller det man ville få reda på? Mark Fleishman, en sydafrikansk teaterregissör föreslog i sin text "The Difference of Performance as Research" [Skillnaden med performance som forskning] "att performance som forskning [eller föreställningen som forskning] är en serie förkroppsligade upprepningar i tid, både på ett mikro- (kroppar, rörelser, ljud, improvisationer, ögonblick) och ett makro- (tilldragelser, produktioner, projekt, installationer) plan, på jakt efter en serie skillnader" (Fleishman 2012, 28). Han frågar: "Var befinner sig skillnaderna, i upprepningarna eller i utrymmet dem mellan? Och finns det en punkt där frigörandet av skillnader är uttömt...?" (Ibid). Han fortsätter att granska problemet med hjälp av Deleuze, men frågan i sig är provocerande.

Senare hävdar han att upprepningen hjälper oss att varsebli vad som sker: "Upprepningen är ett försök att få oss att snubbla, att på något sätt stoppa det framflytande skeendet eller åtminstone avbryta det, att sänka farten för att låta oss att få grepp om det även om bara flyktigt." (Fleishman 2012, 35) Han sammanfattar genom att notera hur, till skillnad från vetenskaplig forskning – som brukar försöka tänka på det som rör sig med hjälp av det som inte rör sig och "alltid fokuserar på 'orörligheter', på fasta punkter eller 'vilopunkter' i flödets rörelse" – konstnärliga forskare "behöver hitta sätt att 'känna och leva mellanrummen'. Det är det radikala projektet för performance som forskning, och dess skillnad." (Ibid), menar han.

När det gäller levande performance och föreställningar instämmer jag, men som en konstnär som för det mesta uppträder för kameran, är jag rätt nöjd med en del orörliga ögonblick också. Det finns olika sätt att närma sig performance som forskning; för en färsk översikt om konstnärlig forskning inom performance och scenkonst, se Cull Ó Maoilearca (2019).

För mig är frågan snarare: när når jag mättnadspunkten? Eller, vidare, varför fortsätter jag bortom mättnadspunkten? Är det av vanans makt, ett beroende, eller ren besatthet? Inom samhällsvetenskaperna brukar så kallade kvalitativa forskare tala om en mättnadspunkt för data, när samma idéer börjar dyka upp i intervjuerna om och om igen och ingen ny information tillkommer. Då vet de att de kan sluta samla in material och börja analysera det.

Som konstnär, däremot, samlar jag inte material för att analysera det, utan för att skapa verk, och ibland också för att “fortsätta sjunga”.

Upprepning kan också utgöra ett problem – trögheten och det tvångsmässiga i upprepningen, ovilligheten att släppa taget, rädslan för förändring, eller kanske rena rama besattheten, en koppling till dödsdriften enligt Freud. Upprepningen skulle då vara något till sin natur konservativt, att hålla sig till det välbeprövade och pålitliga. Därför kan upprepningen vara ett farligt verktyg i konsten, ifall man fastnar i att upprepa gamla idéer. I de flesta fall kommer upprepningen ändå att skruva till saker en aning. Något lite annorlunda kommer att uppstå som sedan kan utvecklas till något nytt, en variation som kan leda någon annanstans. En liten förändring kan bryta mönstret och ändra på upprepningen tillräckligt för att skapa en förskjutning eller öppna upp nya möjligheter...

Tillbakablick

Mitt licentiatarbete (1993–1994), vilket jag var tvungen att göra innan doktorsavhandlingen eftersom min generation bara fått ett diplom i regi och inte en MFA, regisserade jag tio variationer av samma pjäs med samma skådespelare, dramatiserad för tio olika platser. Redan på den tiden ansåg jag att upprepning och variation var nyckeln till forskning inom konst, även om variationerna i det fallet var medvetet skapade adaptationer.

Även om variation är först och främst en estetisk formprincip, är den i mitt sinne oundvikligen sammankopplad med forskning. Om det inte finns några alternativ, om man inte kan tänka och göra saker antingen på det här sättet eller på det där sättet, då finns det inget att fråga, inget att undersöka. Eller givetvis finns det, men bara på ett praktiskt plan, som gradskillnader: hur man kan göra det här bättre, mer effektivt, mer ekonomiskt, mer personligt, mera rörande och så vidare. Alternativ eller variationer, däremot, skapar estetiska och innehållsmässiga frågor, på betydelseplanet, de öppnar upp synvinklar i sidled. På ett lite liknande sätt som simultana situationer i föreställningsetetik påminner de om att det faktiskt finns grannar också. En punkt är där, den är och därmed basta. Mellan två eller flera punkter uppstår spänningar, rörelse, även i tankarna. Det vill säga, åtminstone hos mig. (Arlander 1999, 56, min översättning från finskan)

Tänker jag fortfarande så?

Inte direkt. På den tiden tänkte jag fortfarande i dramatiska termer, som spänning och miljö. Idag är jag mer intresserad av successiva förskjutningar, tillvaron som en fortlöpande tillblivelse. Istället för att anpassa ett material efter sammanhanget och själv skapa variationer och alternativ föredrar jag nu att behålla en enkel upprepning så oförändrad som möjligt, och låta “världen” bjuda på variationerna, förvandlingen. Då man flyttar ut ur scenrummet är variationerna mer eller mindre givna, och upprepningen blir ett redskap för att skapa kontinuitet. “Upprepning är en central egenskap hos språk, vare sig de är verbala, visuella eller kulturella. Den är en grundläggande struktur för hur betydelse skapas.” (Foster 2016, 213) Man kunde säga “att upprepa är att samtidigt fixera och förvandla” eller till och med att “upprepningen är medlet för att en ändlig enhet alls kan uppfattas” (Ibid). Man kan lägga märke till saker genom att upprepa. Och på ett märkligt sätt även skapa saker. “Ifall vi ersätter orden ’historia’ och ’tradition’ med ’upprepning’ kommer mer vidsträckta insatser fram.” (Foster 2016, 214). Det intressanta är vad som sker vid “en kritisk vändpunkt när det

nya upprepas en gång, sedan två gånger och en 'tradition' blir igenkännbar. Med den vändpunkten har upprepningen kraften att föreskriva framtida händelser" (Ibid).

Och det är den kraften, i miniatyrform, som jag utnyttjar i mina time-lapse videor. Jag är inte intresserad av att återvända till ett original, som så många som skriver om upprepning är (se Kartsaki 2016), utan av att föreskriva en framtid, även om bara för min egen praktik. – Men egentligen handlar det ju mest om att producera material, som att plocka bär för en paj.

Upprepning med skillnad

Filosofen Gilles Deleuze beskriver två typer av upprepning i sitt banbrytande arbete *Difference and Repetition*, som jag hoppas kunna verkligen förstå en dag: "den första typen är en mekanisk, 'naken' eller 'bar' upprepning, en repetition av det samma, som endast gör om originalet" medan "den andra typen innehåller skillnad; det är en dynamisk upprepning som utvecklas med tiden." (Deleuze 2004, 27 citerad i Kartsaki 2016, 4). I sammanfattningen tar han med konsten i diskussionen och föreslår att "konstens högsta syfte är att spela med alla dessa repetitioner samtidigt, deras skillnader i natur och rytm, deras respektive förskjutningar och förklädnader, deras olika avvikelser och decentreringar; att bädda in dem i varandra och att innesluta den ena eller den andra i illusioner vars 'effekt' varierar i varje fall." (Deleuze 1994, 293) Dessutom föreslår han att "konsten inte imiterar framför allt just för att den upprepar; den upprepar alla upprepningar på grund av en inre kraft (en imitation är en kopia, men konst är simulering, den omvandlar kopior till simulacra)." Och inte bara det, "den mest mekaniska, banalaste, vanligaste och mest stereotypiska upprepning är på sin plats i konstverk, den är alltid fördriven i förhållande till andra upprepningar och underställd förutsättningen att skillnad kan utvinnas ur den för dessa andra upprepningar." (Ibid) Enligt honom kan konsten "leda oss från vanans ledsamma upprepningar till minnets djupa upprepningar, och sedan till dödens slutliga upprepningar i vilka vår frihet utspelas." (Ibid)

Deleuzes idéer om skillnad och upprepning tjänstgör som utgångspunkt för Barbara Bolt, som beskriver konst som forskning med uttrycket "upprepning med skillnad" i motsats till vetenskap som forskning, som bygger på upprepning av det samma. Hon hävdar att "medan bedömningen av forskningens giltighet i det vetenskapliga paradigmet hänger på en kopiering av det samma", (andra forskare borde förmodligen kunna få samma resultat ifall de upprepar samma experiment), "skulle ett performativt paradigm fungera enligt upprepning med skillnad." (Bolt 2016, 139) Hon presenterar ett äldre schema, som hon nu diskuterar på ett mer nyanserat sätt, där hon ställer "vetenskap-som-forskning" och "konst-som-forskning" sida vid sida. Vetenskapen som forskning liknar konstativ, påstående, den "beskriver/gör modeller av världen." Dess metodologi bygger på "upprepning av det samma", och dess tolkningar vilar på uppfattningen om "sanningen som korrespondens". Konsten som forskning liknar däremot performativ, den "gör saker i världen" och använder "upprepning med skillnad" som sin metodologi. Dess tolkningar är inte i första hand sanna eller osanna utan kan liknas vid lyckade eller misslyckade performativ, och bygger på idén om "'sanning' som kraft och verkan". (Bolt 2016, 140) Bolt framhåller att det ofta kan vara svårt för en konstnärlig forskare att känna igen och kartlägga vilka förvandlingar som skett, för att kunna tolka den konstnärliga forskningens kraft och verkan. Det kan vara problematiskt eftersom den konstnärliga forskningen ofta är "oförutsedd och upplevelsebaserad" och använder sig av "underförstådda och intuitiva processer" samtidigt

som “förvandlingarna kan verka vara så ofullständiga att det är omöjligt att känna igen dem, än mindre kartlägga deras verkningar.” (Bolt 2016, 141)

Låt oss återvända till mitt exempel. Upptäckte jag något “nytt” genom att göra *Year of the Pig with a Tatarian Maple* i Nobelparken år 2019 utöver det som jag redan upptäckt genom att göra variationerna av *Year of the Dog in Lill-Jansskogen* år 2018 med de två tallarna och de två granstubbarna där? Åstadkom det någon verklig skillnad? Den uppenbara skillnaden var väl att uppträda med ett lövträd likt en lönn, som genomgår dramatiska förändringar under årets gång, till skillnad från barrträd som granar och tallar, vilka förblir mycket mer likadana. Då jag inledde mina sammankomster med lönnen (utan att veta att det var en lönn vid den tidpunkten) förväntade jag mig löv, förstås, men kunde inte föreställa mig den lummiga grönska, liknande en rokokomålning av Fragonard eller något romantiskt av Claude Lorrain, som förändrade bilden till en skildring av nästan oanständig lyx. Jag hade uppträtt med lövträd tidigare, till exempel med en tysk lönn i Humlegården och en bok i Djurgården år 2017, men bilderna var beskurna på ett annorlunda sätt och löven syntes knappt. (Arlander 2020) Den ryska lönnens överdådiga lövverk betonar årstiderna och fick mig att inse att ett år kanske inte är det bästa tidschemat för att uppträda med träd, just för att årstiderna oundvikligen dominerar. För att fokusera på trädet och inte årstiderna kunde andra tidsscheman fungera bättre – kanske en dag eller en månad.

Antagligen var den viktigaste insikten – och den ryska lönnen var inte det enda trädet som tjänade som inspiration till den – en förståelse för trädens individualitet (eller kanske hellre personlighet, för träden är inte in-divider, odelbara, utan faktiskt rätt delbara). Även en liten skogsdunge som Lill-Jansskogen är ett ekosystem, och som en omgivning med många träd som liknar varandra får skogen företräde. Den ryska lönnen var unik. Ja, kanske inte helt, för det finns gott om ryska lönnar i Stockholms parker, faktiskt även i Nobelparken, men det här trädet var annorlunda än de andra, rentav väldigt speciellt, och inte enbart för att jag blivit vän med det under ett år, utan genom den historia som den genomlevt och som tvingat den att böja sig som den gjort. Om vi flyttar blicken till människorna, för samma sak gäller för dem som för träden, förmodar jag – det är våra reaktioner till omständigheterna, våra relationer, vanor, fixeringar och upprepningar som gör oss och vår värld till sådana vi är...

På ett praktiskt plan fick insikten (och bekantskapen med några andra enastående träd under samma år) mig att starta ett nytt projekt, “Möten med betydande och obetydliga träd”, där fokus, som namnet antyder, är på möten med individuella träd. Projektet beskrivs och dokumenteras i en blogg, här (<https://meetingswithtrees.com/>). Men det är redan en annan historia.

Referenser

Arlander, Annette. 2020. “Behind the Back of Linnaeus – Bakom ryggen på Linné.” *Ruukku – Studies in Artistic Research*, Issue #14 <https://doi.org/10.22501/ruu.470496>

Arlander, Annette. 2019. *Att Uppträda med Träd – Performing with Trees*. X-position n 6. Stockholm: Stockholms Konsthögskola.

Arlander, Annette. 2016. “Repeat, Revisit, Recreate—Two Times Year of the Horse”. *PARSE Journal Issue #3 Repetitions and Reneges*, 43-59. <http://parsejournal.com/article/repeat-revisit-recreate-two-times-year-of-the-horse/>

Arlander, Annette. 1999. "Tila ja aika - eli miten megalomaanisesta idealistista tuli suhteellisuudentajuinen pragmaatikko" [Time and space - or how a megalomaniac idealist turned into a pragmatist with a sense of proportion]. I Pia Houni & Pentti Paavolainen (red.) *Taide, kertomus ja identiteetti* [Art, Narration and Identity] Acta scenica 3. Theatre Academy Helsinki, 48-65.

Bolt, Barbara. 2016. "Artistic Research: A Performative Paradigm?" *PARSE Journal Issue #3 Repetitions and Reneges*, 129-142. <http://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>

Cull Ó Maoilearca, Laura. 2019. "Artistic Research and Performance". I De Assis, Paulo and Luvia D'Errico (red.) *Artistic Research. Charting a Field in Expansion*. London & New York: Rowman & Littlefield, 146-174.

Deleuze, Gilles. 1995. *Difference and Repetition*. (övs. P. Patton), New York: Columbia University Press.

Fleishman, Mark. 2012. "The Difference of Performance as Research". *Theatre Research International* Volume 37. Issue 01. March, 28-37.

Foster, Clare. 2016. "Afterword: Repetition or Recognition." I Kartsaki, Eirini (red.) 2016. *On Repetition. Writing, Performance & Art*. Bristol UK, Chicago USA: Intellect Publishers, 213-218.

How to do things with performance –
website <https://www.researchcatalogue.net/view/281037/281038/31/25>

Jones, Amelia, and Heathfield, Adrian (red.) 2012. *Perform, Repeat, Record—Live Art in History*. London: Intellect.

Kartsaki, Eirini (red.) 2016. *On Repetition. Writing, Performance & Art*. Bristol UK, Chicago USA: Intellect Publishers.

Krauss, Rosalind. 1996. *The Originality of the Avant-Garde*. Cambridge and London: The MIT Press.