



Sveriges lantbruksuniversitet  
Swedish University of Agricultural Sciences

Fakulteten för landskapsarkitektur,  
trädgårds- och växtproduktionsvetenskap

# Landskapsarkitektur och scenkonst

– en undersökning av gränsland och  
ämnesöverskridande interaktioner

*Emma Björkman Jones*

Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning  
Examensarbete 30 hp • Landskapsarkitektprogrammet • Alnarp 2017





**Titel (sv.):** Landskapsarkitektur och scenkonst – en undersökning av gränsland och ämnesöverskridande interaktioner

**Title (Eng.):** Landscape architecture and the performing arts – an exploration of intersections and trans-disciplinary interactions

**Författare:** Emma Björkman Jones

**Handledare:** Carola Wingren – professor vid Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

**Examinator:** Pär Gustafsson – professor vid Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

**Bitr. examinator:** Peter Dacke – universitetsadjunkt vid Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

**Omfattning:** 30 hp

**Nivå och fördjupning:** Avancerad nivå A2E

**Kurstitel:** Master's project in landscape architecture

**Kurskod:** EX0814

**Program/utbildning:** Landskapsarkitektprogrammet

**Utgivningsort:** Alnarp

**Utgivningsår:** 2017

**Elektronisk publicering:** <http://stud.epsilon.slu.se>

**Omslagsbild:** Arbetsmodell från designprocessen bakom scenkonstföreställningen *Something about Wilderness*, av Emma Björkman Jones.

**Nyckelord:** landskapsarkitektur, scenkonst, gränsland, ämnesöverskridande, interaktioner, koreografi, scendesign, scenografi, designprocess, designhandling, plats, platsspecificitet

SLU, Sveriges lantbruksuniversitet

Fakulteten för landskapsarkitektur, trädgårds- och växtproduktionsvetenskap

Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning





## Sammandrag

I landskapsarkitektens arbete är konstnärliga gränsländ ständigt närvarande. I arbetet undersöks interaktioner mellan landskapsarkitektur och scenkonst specifikt. En övergripande ambition är att på ett medvetet sätt lyfta frågor kring samverkan mellan konstnärliga discipliner, och att därmed, inom ramarna för landskapsarkitektens praktik, öppna för en reflektion kring möjligheten till nya kunskapsriktningar och arbetsätt som kan svara mot samtida och framtida behov.

Med utgångspunkt i begreppen *designprocess* & *designhandling* och *förhållande till plats* studeras former, metoder och verktyg för samverkan, men också tänkbara drivkrafter, intentioner och visioner. Designprocessen inför en scenkonstföreställning på Skånes Dansteater i Malmö har utgjort arbetets empiriska stomme. Undersökningen har genomförts i form av eget arbete i projektet och en enkät genomförd med det kreativa teamet bakom föreställningen. Detta har även kompletterats med studerande av litteratur och referensexempel. Målet är att med fokus på ämnesöverskridande interaktioner mellan landskapsarkitektur och scenkonst beskriva och analysera designprocessen bakom skapandet av scenkonstföreställningen, samt att med utgångspunkt i det specifika projektet, undersöka och redogöra för hur ämnesöverskridande samarbeten kan förhålla sig till, och genereras av, sin rumsliga kontext. Det handlar om att hitta gemensamma nämnare, att med utgångspunkt i den egna praktiken finna sätt att ge svar på andras frågor, och att därmed formulera incitament för möjliga utbyten.

I arbetet tecknas en samtida historia med bakgrund i slutet av modernismen, vilket inom både scenkonst och arkitektur gav upphov till ifrågasättande av tidigare rumsliga ideal och konventioner. Det innebar inom scenkonsten en förflyttning ut ur de traditionella teaterlokalerna – att låta dans och teater ta plats i vardagen. Inom landskapsarkitekturen motsvarades det av ett ökat fokus på rörelse och aktivitet, interaktion och process, på den direkta mänskliga upplevelsen. Gemensamt för de perspektiv som presenteras är ambitionen att genom ämnesöverskridande utbyten generera nya insikter och erfarenheter inom ramarna för den egna praktiken. Ur landskapsarkitektens perspektiv motiveras det av en vilja att själv *förstå*, att hitta alternativa sätt att *kommunicera*, och att *skapa nya landskap och landskapsupplevelser*.

## Abstract

In the work of a landscape architect, artistic intersections are always present. In this study, interactions between landscape architecture and the performing arts are explored. The overall ambition is to raise questions about collaborations between artistic disciplines, and thereby, within the framework of landscape architecture, to reflect upon the possibility of new knowledge directions that could respond to current and future needs.

Starting from the terms *design process & design action* and *relation to place/site* forms, methods and tools for collaboration are explored, as well as possible driving forces, intentions and visions. The design process behind a performance at Skånes Dansteater in Malmö has constituted the empirical basis of the study. The investigation has been done through the author's own work within the project, and by a questionnaire with the artistic team behind the performance. This has been complemented by literature studies and reference examples. With emphasis on the interactions between landscape architecture and the performing arts, the aim is to describe and analyse the design process behind the production of the performance. Focusing on the specific project, an exploration of trans-disciplinary interactions is made, and it is shown how these can relate to and be generated by, their spatial context. It is about finding common ground, to within one's own practice, find answers to common questions, and thereby create incentives for possible exchanges.

In the thesis, a contemporary history is drawn, starting in the late years of the modernist movement, which in both landscape architecture and the performing arts gave rise to questions about earlier spatial ideals and conventions. In the performing arts it meant moving out of the traditional theatre venues – to let theatre and dance take place in everyday life. A corresponding development in landscape architecture generated an increasing focus on movement and activity, interaction and process, the direct human experience. A common feature of the perspectives introduced in this study is the ambition to, through trans-disciplinary exchanges, generate new insight and experience within one's own practice. From the landscape architect's perspective this is motivated by a desire to *understand*, to find alternative ways of *communication*, and by the possibility of *creating new landscapes and landscape experiences*.

## **Tack**

till alla inblandade i projektet på Skånes Dansteater, för att ni ställt upp med engagemang och intresse, bjudit in mig att delta i diskussioner och möten, bidragit med information och svarat på frågor.

till Carola Wingren, för att du drog in mig i det här projektet, för vägledning och diskussioner, för ditt värdefulla stöd.

till Sara Erlingsdotter, för givande samtal, för ditt unika perspektiv.

till Morf Landskapsarkitektur, för att jag fått sitta hos er och jobba, och därmed fått ta del av er kunskap och energi.





# Innehållsförteckning

<b>Sammandrag</b> .....	3
<b>Abstract</b> .....	4
<b>Tack</b> .....	5
<b>Begrepp och definitioner</b> .....	9
<b>1 Introduktion</b> .....	11
1.1 Bakgrund .....	11
1.2 Syfte och mål .....	12
1.3 Metod .....	13
1.4 Avgränsningar .....	14
1.4.1 Språkliga begränsningar .....	15
1.5 Examensarbetets struktur .....	16
<b>2 Teoretiska utgångspunkter – process och plats</b> .....	19
2.1 Designprocess & designhandling .....	19
2.1.1 Landskapsarkitektens designprocess .....	19
2.1.2 Landskapsarkitektens designhandling .....	21
2.2 Förhållande till plats .....	23
2.2.1 Landskapsarkitektur och förhållande till plats .....	24
2.2.2 Platsspecifik scenkonst .....	26
2.3 Slutsatser – teoretiska utgångspunkter .....	29
<b>3 Referensexempel</b> .....	31
3.1 Historisk bakgrund – Anna och Lawrence Halprin .....	31
3.2 Samtida samverkan – några exempel från Sverige .....	33
3.3 Inför fallstudien – särskilt närliggande exempel .....	34
3.3.1 Vattnet kommer .....	34
3.3.2 Dockplats 2010 .....	36
3.4 Slutsatser – referensexempel .....	37
<b>4 Fallstudie – Something about Wilderness</b> .....	39
4.1 Iakttagande reflektion – min upplevelse .....	39
4.1.1 Designprocess & designhandling .....	39
4.1.2 Förhållande till plats .....	41
4.2 Svar på enkäten – de medverkandes upplevelse .....	45
4.2.1 Designprocess & designhandling .....	46
4.2.2 Förhållande till plats .....	51
<b>5 Avslutande diskussion</b> .....	55
5.1 Designprocess & designhandling .....	55
5.2 Förhållande till plats .....	58
5.3 Reflektion kring genomförande och metod .....	59
<b>Referenser</b> .....	63
<b>Epilog – Something about Wilderness</b> .....	67
<b>Bilagor</b> .....	69



## Begrepp och definitioner

*Design* (substantiv) avser både den färdiga produkten, och representationen av denna i form av skisser, ritningar, eller text.

*Föreställning* används i uppsatsen som synonymt med uppsättning, uppförande, uppträdande eller pjäs.

*Interdisciplinär/ämnesöverskridande* används i arbetet för att beskriva projekt och initiativ vilka förhåller sig till mer än ett konst- eller designrelaterat kunskapsfält. En mer specifik definition avser utbyten mellan landskapsarkitektur och scenkonst.

*Performance* eller *performancekonst* avser en form av bildkonst som uppförs live, och som till skillnad från dans generellt inte intresserar sig specifikt för rörelse eller rytm.

*Samtid* avser det som sker här och nu, men används även i uppsatsen för att beteckna en utveckling, inom västerländsk konst och arkitektur, från slutet av modernismen fram till nutid.

*Scenkonst* används i uppsatsen som ett samlingsbegrepp för modern teater och dans, dansteater, och föreställningar ibland angränsande till performance. En mer allmän definition av begreppet inrymmer även andra konstformer så som musik, dockteater, cirkus m.m.





# 1 Introduktion

## 1.1 Bakgrund

I maj 2016 involverades jag i ett projekt initierat av Skånes Dansteater i Malmö. Projektet utgjordes av en planerad dansföreställning där delar av scenrummet skulle förläggas till dansteaterns entréplats och parkering i Västra hamnen/Dockan. Carola Wingren, landskapsarkitekt och professor på SLU (samt handledare för detta examensarbete) fungerade tillsammans med koreograferna Laïla Diallo och Mélanie Demers som kärnan i det kreativa teamet bakom föreställningen. Jag engagerades som tekniker/modellbyggare, för att konstruera två modeller av den tänkta scendesignen, med fokus på utemiljön. Utöver de konkreta arbetsuppgifterna deltog jag även i diskussioner kring föreställningens scenografi. Vi talade om landskap som scen, om levande material som kulisser, om vad det innebär för design att röra sig i gränslandet mellan scenkonst och landskapsarkitektur. I dessa diskussioner formades den första idén till examensarbetet, i vilket förberedelserna inför dansföreställningen fått utgöra den empiriska stommen.

För mig innebär examensarbetet en chans att få delta i ett utmanande designprojekt, i ett internationellt och brokigt samarbete med människor från skilda yrkesbakgrunder. Samtidigt är det för mig personligen en möjlighet att tänka kritiskt kring landskapsarkitektur som meningsskapande praktik, att inom ramarna för den specifika föreställningen utforska relationerna mellan arkitektur och konst, mellan plats och handling. Jag utgår från att det kommer att skapa förutsättningar för ett mer medvetet och motiverat agerande både i den aktuella designprocessen, samt i kommande projekt.

\*

Mitt intresse är i arbetet uppbyggt kring två huvudsakliga riktningar: (1) landskapsarkitektens kreativa arbete – hur det sker som en del av konstnärliga sammanhang, och (2) landskapet och dess kulturella representation.

I landskapsarkitektens arbete är konstnärliga gränsland ständigt närvarande. Samtidigt är det i min erfarenhet ovanligt med projekt där konstnärliga utbyten betonas och medvetet uppmuntras. En tanke med examensarbetet är att det ska kunna bidra till att lyfta frågor kring ämnesöverskridande utbyten mellan konstnärliga discipliner, och därmed öppna för nya kunskapsriktningar inom landskapsarkitektens praktik. De studerade interaktionerna går att förstå som en sfär eller en skala, där samverkan sker på olika sätt beroende på sammanhang, syfte och förutsättningar. Betoningen ligger i undersökningen på samarbeten vilka innebär ett direkt utbyte mellan landskapsarkitekter och scenkonstnärer. Ambitionen är att generera en förståelse för hur dessa interaktioner sker inom ramarna för en skapandeprocess.

I detta sammanhang utgör landskapet en möjlig drivkraft och gemensam nämnare. Landskapet har i scenkonsten, som i landskapsarkitekturen, en uttalad roll. Min förståelse för landskapets kulturella representation har dock vissa visuella förtecken – bilden av landskapet i måleriet, dess roll som bakgrund eller kuliss i teater och opera. En tanke med examensarbetet är att det ska kunna bidra till att skapa en rikare förståelse för sätt på vilka landskapet figurerar, och agerar, i konstnärliga sammanhang. Historien om föreställningsrummet är ofrånkomligen en historia om rummet. Utgångspunkten för detta arbete är uppfattningen om scenkonstföreställningen som ett mångfacetterat och interaktivt samspel mellan plats, konstutövare och publik. Ambitionen är därmed att med utgångspunkt i platsbegreppet undersöka hur landskapsarkitektur och scenkonst interagerar med sin rumsliga omgivning.

## **1.2 Syfte och mål**

Examensarbetet har två övergripande syften: (1) att skapa en inblick i ämnesöverskridande utbyten mellan landskapsarkitektur och scenkonst samt (2) att bidra till att synliggöra hur denna typ av interdisciplinära projekt formas av och interagerar med sin rumsliga kontext.

Speglat i formuleringen av syftet har arbetet även två mål: (1) att, med fokus på ämnesöverskridande interaktioner mellan landskapsarkitektur och scenkonst, beskriva och analysera designprocessen bakom skapandet av en scenkonstföreställning, samt (2) att med utgångspunkt i detta projekt, undersöka och redogöra för hur ämnesöverskridande samarbeten kan förhålla sig till uppfattningar om plats och platsspecificitet.

Frågeställningar som undersöks i arbetet är:

I relation till *designprocess & designhandling*

1. Hur kan en interdisciplinär designprocess se ut, med fokus på samverkan mellan landskapsarkitektur och scenkonst? Hur kan interaktionen förstås utifrån landskapsarkitektens perspektiv?
2. På vilket sätt sker växelverkan mellan landskapsarkitektur och scenkonst i det specifika projektet? Vilka är effekterna av det ämnesöverskridande samarbetet?

I relation till *förhållande till plats*

3. I en samtida kontext, hur förhåller sig landskapsarkitektur respektive scenkonst till uppfattningar om plats och platspecificitet? Vilka modeller kan, i ämnesöverskridande projekt, tillämpas för att beskriva relationen till plats?
4. På vilket sätt förhåller sig den studerade föreställningen till uppfattningar om plats och platspecificitet? Hur påverkar relationen till platsen designen av föreställningen?

### 1.3 Metod

Examensarbetet har inneburit ett reflekterande skrivande och kvalitativt undersökande av designprocessen bakom en scenkonstföreställning. Metoden för insamling av material kan sammanfattas i fyra delar: (1) studier av litteratur, (2) studier av referensexempel, (3) en enkät genomförd med det kreativa teamet bakom föreställningen, samt (4) eget arbete i, och iakttagande reflektion av, ett specifikt projekt. Referensexemplen har undersökts genom textbaserat material – artiklar, hemsidor, pressmeddelanden – ljud- och filminspelningar, samt samtal med vissa av de inblandade i projektet. Mitt eget arbete i det studerade projektet har inneburit producerande av specifikt material, samt deltagande i möten och diskussioner med det kreativa teamet bakom föreställningen. I arbetet har litteraturen utgjort grunden för kapitel 2 *Teoretiska utgångspunkter*. Referensexemplen redovisas i kapitel 3 *Referensexempel*. Kapitel 4 *Fallstudie* baseras på arbetet i projektet samt på den genomförda enkäten.

Som metod har även valet av vissa begrepp varit avgörande. Delar av studien utgår från begreppen *designprocess & designhandling*, och undersöker därigenom olika kreativa handlingar, med särskild betoning på ett ämnesöverskridande designprojekt. För att närma mig den kontext som det studerade projektet utförs i har jag valt att även undersöka en del av scenkonstvärlden och dess möjliga relevans för ämnesöverskridande interaktioner med landskapsarkitektur. Här har jag, som

metod, valt att utgå från *förhållande till plats*. Valet motiveras av en ambition att utforska samtida scenkonst uppförd på offentliga platser utomhus. Utgångspunkten är utvecklingen av den moderna scenkonsten sedan slutet av 1900-talet, då föreställningen, för att bryta mot tidigare rumsliga konventioner, förflyttades ut ur teaterlokalerna, och därmed började talas om som platsspecifik. Den scenkonst som idag uppförs utomhus, på offentliga platser, förhåller sig ofta, på ett eller annat sätt, till denna tidiga plats specifika tradition.

#### 1.4 Avgränsningar

Examensarbetet är främst att betrakta som ett kvalitativt undersökande av en designprocess, där skrivandet har ett i efterhand dokumenterande och reflekterande syfte. Kapitel 2 *Teoretiska utgångspunkter* och kapitel 3 *Referensexempel* avser bidra med sammanhang och skapa förutsättning för en rikare tolkning av den genomförda fallstudien. I generella ordalag kan även vissa begränsningar nämnas vad gäller innehåll:

Arbetet utgår i huvudsak från ett västerländskt och samtida perspektiv, där de exempel och teorier som lyfts är ett sätt att placera designen av den studerade föreställningen i ett sammanhang. Uppsatsen avser inte göra en allomfattande redogörelse för, eller utredning av, landskapets sceniska kvalitéer som de beskrivits genom trädgårds- eller konsthistorien.

Studien involverar inte heller en djupgående genomgång av scenografi och scendesign som praktik utan fokuserar av naturliga skäl på landskapsarkitektens perspektiv på, och relation till, rumslik gestaltning. Studiens fokus ligger, i detta avseende, på samtida uppsättningar för scenkonst utomhus med betoning på teater och dans i en offentlig kontext. Arbetet berör inte scendesign utförd inomhus med intentionen att imitera ett utomhuslandskap.

Studerandet av processen utgår från två huvudsakliga perspektiv: landskapsarkitektens och scenkonstnärens<sup>1</sup>, och fokuserar på interaktioner dem emellan. Andra scenkonstrelaterade praktiker, som kostym-, ljud-, och ljusdesign, berörs endast sporadiskt. I arbetet görs en generell åtskillnad mellan *praktisk/direkt samverkan* – då arkitekter i praktiken samarbetar med scenkonstnärer – och *tematisk/indirekt samverkan* – då det finns ett intresse av att till innehåll eller metod närma sig den andra disciplinen. En kartläggning av ämnesöverskridande interaktioner kan förstås som en sfär eller en skala där samverkan kan ske på flera nivåer även inom ett projekt. Betoningen i undersökningen ligger på samarbeten vilka innebär ett direkt utbyte mellan landskapsarkitekter och scenkonstnärer.

---

1 Avser i det studerade projektet koreografi. I referensexemplen varierar scenkonstnärernas yrkestitlar.



Självständiga arbeten relaterade till scenkonst och dans på landskapsarkitektutbildningen har tidigare genomförts av bl.a. Elin Sundevall<sup>2</sup>, Amina Malmkvist-Garba<sup>3</sup>, Julia Grundberg<sup>4</sup> och Kani Ava Lind<sup>5</sup>. Sundevall har i ett arbete på grundnivå undersökt involverandet av dans i platsutvecklande processer. Malmkvist-Garba har genom utformandet av ett gestaltungs-förslag tittat på möjligheterna för danssträning utomhus. Grundberg har på grundnivå utforskat scenografins relation till landskapsarkitekturen. Lind har i sitt examensarbete, och i pågående forskning, använt sig av modern dans som ett sätt att undersöka kroppsliga erfarenheter av rummet. Jag har valt en annan ingång till ämnet än mina kollegor, vilket innebär ett fokus på ämnesöverskridande interaktioner mellan konstnärliga praktiker i en designprocess, samt på hur projekt i gränslandet mellan landskapsarkitektur och scenkonst förhåller sig till sin rumsliga kontext.

#### 1.4.1 Språkliga begränsningar

Ett centralt begrepp i arbetet är *platsspecificitet*. Att skriva om plats på svenska, och samtidigt använda engelska källor, kräver en viss språklig balansgång. Det svenska begreppet *platsspecificitet* översätts i stort sett direkt till engelskans *site-specificity*. Samtidigt kan plats förstås som en tolkning både av engelskans *site* och av *place*. För att undvika en förenkling av ett i alla avseenden komplext fenomen, har jag valt att i arbetet förhålla mig till en glidande översättning av platsbegreppet. De engelskspråkiga källor som används utgår alltså både från *site* och *place*. Ibland görs i litteraturen en tydlig åtskillnad mellan begreppen, ibland inte. Ett exempel på det senare är när Joanne Tompkins, professor i teaterstudier, i förhållande till *platsspecifikt teater (site-specific theatre)* skriver att »Place [has the] capacity to recontextualize performance« (Tompkins, 2012, s. 1). Begreppet *site* används av Tompkins för att kategorisera en viss typ av scenkonst, samtidigt som *place* används för att beskriva den *platsspecifika teaterns potential*.

---

2 Sundevall, E. (2015). *Dansens bidrag till platsutveckling: alternativa arbetsmetoder inom landskapsarkitekturen*. Sveriges lantbruksuniversitet. Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning. Trädgårdsingenjörsprogrammet.

3 Malmkvist-Garba, A. (2012). *Plats för dans*. Sveriges lantbruksuniversitet. Institutionen för stad och land. Landskapsarkitekturprogrammet.

4 Grundberg, J. (2007). *Scenografi för en landskapsarkitekt*. Fakulteten för landskapsplanering, trädgårds- och jordbruksvetenskap. Landskapsarkitekturprogrammet.

5 Abu-Bakr, K. (2007) *Tre dimensioner av rörelse – om koreografins bidrag till stadsplaneringen*. Fakulteten för landskapsplanering, trädgårds- och jordbruksvetenskap. Landskapsarkitekturprogrammet.

## 1.5 Examensarbetets struktur

Arbetet är, introduktionen undandtagen, upplagd i fyra kapitel: 2 *Teoretiska utgångspunkter – process och plats*, 3 *Referensexempel*, 4 *Fallstudie – Something about Wilderness* och 5 *Avslutande diskussion*.

Förutom kapitel 3 *Referensexempel* är arbetet genomgående formulerat enligt två övergripande teman: *designprocess & designhandling* och *förhållande till plats*. Utifrån *designprocess & designhandling* beskrivs kreativa handlingar inom ramarna för en skapandeprocess, med ambitionen att särskilt belysa ämnesöverskridande interaktioner. Under rubriken *förhållande till plats* undersöks platsen som möjlig drivkraft och gemensam nämnare i interdisciplinära samarbeten. De tematiska riktningarna bör inte förstås som separata kunskapsområden. Indelningen syftar till att utifrån olika perspektiv belysa delar av ett mångfacetterat fält. Detta gör också att innehållet i de olika avsnitten delvis överlappar.

Kapitel 2 *Teoretiska utgångspunkter* består av tre avsnitt:

Avsnitt 2.1 *Designprocess & designhandling* utgår från en beskrivning av kreativa handlingar inom ramarna för landskapsarkitektens skapandeprocess. Avsikten är att bidra med en ingång till förståelse för hur landskapsarkitekten arbetar, för att sedan kunna utforska olika former för samarbete.

Avsnitt 2.2 *Förhållande till plats* undersöker, med utgångspunkt i platsbegreppet, hur landskapsarkitektur respektive scenkonst kan förhålla sig till sin rumsliga kontext. Syftet är att formulera en teoretisk grund mot vilken designen av den studerade föreställningen i avsnitt 3 *Fallstudie* kan förstås.

I avsnitt 2.3 *Slutsatser – teoretiska utgångspunkter* sammanfattas de, för den specifika undersökningen, mest relevanta slutsatserna från kapitlet.

Kapitel 3 *Referensexempel* består av tre avsnitt och avser ge en generell inblick i projekt utförda i gränslandet mellan landskapsarkitektur och scenkonst.

Avsnitt 3.1 *Historisk bakgrund – Anna och Lawrence Halprin*, och avsnitt 3.2 *Samtida samverkan – några exempel från Sverige* beskriver olika projekt utförda i gränslandet mellan landskapsarkitektur och scenkonst. Anna och Lawrence Halprin är båda viktiga förebilder inom sina respektive discipliner. Deras samarbete bildar en historisk bakgrund, som det absolut tydligaste och mest stilbildande samarbetet i relation till landskapsarkitektur och dans/koreografi. Övriga exempel avser ge en bild av direkt samverkan idag, i ett svenskt sammanhang. Urvalet baseras i avsnittet på en generell åtskillnad mellan *praktisk/direkt samverkan* och *tematisk/indirekt samverkan* (se avsnitt 1.4 *Avgränsningar*). Betoningen ligger på samarbeten vilka innebär ett direkt utbyte mellan landskapsarkitekt och scenkonstnär.

I avsnitt 3.3 *Inför fallstudien – särskilt närliggande exempel* presenteras två, för den i avsnitt 4 *Fallstudie* studerade föreställningen, särskilt närliggande referensprojekt. Exempelen innebär en inblick i tidigare arbeten genomförda av två för projektet centrala aktörer: beställaren – Skånes Dansteater – och den ansvariga landskapsarkitekten/scendesignern – Carola Wingren. Urvalet baseras här på aktörerna i det studerade projektet, och inte direkt på tidigare avgränsningar avseende *direkt* och *indirekt* samverkan. Avsikten är att skapa en rikare förståelse för bakgrunden till den studerade föreställningen.

I avsnitt 3.4 *Slutsatser – referensexempel* sammanfattas slutsatserna från kapitlet, delvis kopplat till arbetets två tematiska riktningar: *designprocess* & *designhandling* och *förhållande till plats*.

Kapitel 4 *Fallstudie* redogör för arbetet bakom en scenkonstföreställning på Skånes Dansteater i Malmö. Innehållet i kapitlet utgår från ett sammanfattande diagram vilket redovisas som *Bilaga 1*. Utgångspunkten för kartläggningen är de olika typer av material och dokument som tagits fram under arbetets gång: skisser, illustrationer och modeller, samt produktionsplaner och mötesprotokoll. Diagrammet är uppbyggt kring fyra kategorier: *personer*, *producerat material*, *möten* och *utveckling*, och beskriver projektförloppet från januari 2015 till juni 2017.

I avsnitt 4.1 *Iakttagande reflektion – min upplevelse* skildras min uppfattning av projektet. Avsnittet baseras på det tidigare nämnda diagrammet (se *Bilaga 1*), samt på eget arbete i, och iakttagande reflektion av, projektet. I tillägg till detta har även flera platsbesök genomförts, under perioden maj 2016 till april 2017, vilket senare kompletterats med en insamling av litteratur kring platsens arkitektur och historia.

Avsnitt 4.2 *I svar på enkäten – de medverkandes upplevelse* beskrivs svaren på frågorna i enkäten, vilken skickades ut till alla i det kreativa teamet bakom föreställningen i början av oktober 2016 (se *Bilaga 11*). Svaren gavs från slutet av oktober samma år till början av mars 2017. Av tio tillfrågade svarade sex personer totalt. Resultaten bör förstås utifrån det tillfälle då frågorna är ställda samt de varierande tidpunkter då svaren getts.

Innehållet i kapitlet har insamlats och utformats parallellt med kapitel 2 *Utgångspunkter* och kapitel 3 *Referensexempel*. Resultaten förhåller sig därför endast indirekt till varandra.

Enkäten har, likt platsbesöken i avsnitt 4.1 *Iakttagande reflektion – min upplevelse*, endast genomförts med syfte att ge svar på frågeställningarna i examensarbetet. Innehållet i kapitlet är alltså inte i sig en del av arbetet bakom föreställningen. Mitt eget arbete i projektet behandlas dock, om inget annat anges, utifrån den roll jag haft som projektanställd på Skånes Dansteater, som assistent och modellbyggare i projektet.

I kapitel 5 *Avslutande diskussion*, analyseras arbetet i det studerade projektet kopplat till teoretiska utgångspunkter och referensexempel. Kapitlet är upplagt enligt arbetets två tematiska riktningar – *designprocess & designhandling* och *förhållande till plats*. I kapitlet ingår även en reflektion kring metod och genomförande.

För att underlätta den fortsatta läsningen, följer här en lista över de inblandade i arbetet bakom *Something about Wilderness* – det kreativa teamet – och de roller de haft i projektet:

- Carola Wingren (CW) – landskapsarkitekt och ansvarig scendesigner
- Laila Diallo (LD) och Mélanie Demers (MD) – ansvariga koreografer
- Karin Svensson (KS) – assisterande landskapsarkitekt ansvarig för växtkomposition och anläggning
- Guy Hoares (GH) – ljusdesigner
- Jean Sébastien Cote (JSC) – ljuddesigner
- Kasper Hansen (KH) och Sophie Bellin-Hansen (SBH) – kostymdesigners

Övriga som varit aktiva inom projektet, men som inte varit direkt ansvariga som kreatörer:

- Åsa Söderberg (ÅS) – VD och konstnärlig ledare på Skånes Dansteater och den som initierade projektet
- Ben Wright (BW) – koreograf och biträdande konstnärlig ledare på Skånes Dansteater som var engagerad i projektets tidiga skede
- Anna Ekstrand (AE) – produktionschef
- Jan Hansen (JH) – ljudtekniker och vikarierande produktionschef
- Emma Björkman Jones (EBJ) – modellbyggare och assisterande landskapsarkitekt
- Övriga anställda på dansteatern – scenmästare, belysningsmästare, tekniker, dansare m.fl.

Personer hänvisas fortsatt till med fullständigt namn, initialer eller roll. Föreställningen benämns *Something about Wilderness*. Ibland, i referens till äldre material, förekommer även arbetstiteln *The Garden Project* eller *Garden*. Begreppet *trädgården* eller *trädgårdsinstallationen* åsyftar den del av scendesignen som planeras anläggas utomhus.



## 2 Teoretiska utgångspunkter – process och plats

*Kapitlet ger en teoretisk grund mot vilken samverkan mellan landskapsarkitektur och scenkonst kan förstås. Det inledande avsnittet undersöker landskapsarkitektens designprocess & designhandling. Därefter följer, med utgångspunkt i förhållande till plats, en undersökning av uppfattningar kring plats och platsspecificitet inom landskapsarkitektur respektive scenkonst. Avslutningsvis presenteras en sammanfattning av slutsatserna från kapitlet.*

### 2.1 Designprocess & designhandling

”Much of my own professional life has been involved in this apparent dichotomy: between the score and the performance [...] In the long run I found that what I had really been working toward, what I really wanted to explore, was nothing less than the creative process – what energizes it – how it functions [...]” (Lawrence Halprin, 2002, s. 44)

En generell definition av begreppet *designprocess* är att det används för att beskriva och systematisera hur arbetet inom olika designyrken går till. Ett sätt att beskriva processen är genom olika modeller, vilka beroende på det tänkta syftet kan se olika ut. Designprocessen är i sig sammankopplad med, och beroende av, *designhandlingen* – den samlade repertoar av de metoder, verktyg och tekniker som används i landskapsarkitektens arbete.

#### 2.1.1 Landskapsarkitektens designprocess

Ulf Janson (1998) menar att det länge funnits en allmän uppfattning kring arkitektens designprocess som uppbyggd av tre delar: *analys*, *syntes* och *utvärdering*. Även Bryan Lawson (1980, s. 27) hänvisar till denna modell och erbjuder en definition av de olika momenten: *analysen* innebär ett utforskande och organiserande av tillgänglig information, och definierande av olika designproblem, *syntesen* karaktäriseras av

försök att skapa lösningar i svar på de formulerade problemställningarna, *utvärderingen* innebär en kritisk evaluering av lösningarna gentemot de fakta som identifierades i analysfasen.

Både Lawson och Janson problematiserar denna beskrivning som de menar utgår från ett alltför vetenskapligt perspektiv (Lawson, 1980, ss. 32–35), och därmed stämmer dåligt överens med hur en arkitekt faktiskt arbetar (Janson, 1998, s. 182). Janson hänvisar till Bill Hillier, John Musgrove och Pat O’Sullivan, vilka som alternativ till analys–syntes föreslår beskrivningen »*conjecture–analysis*« (ibid., s. 182). Istället för en sekventiell modell där ett problem först identifieras och en lösning tas fram i svar på problemet, innebär *conjecture–analysis* ett mer uppluckrat förhållande mellan analys och syntes. Det första steget i modellen innebär ett formulerande av ett utkast/en idé, vilken sedan undersöks i analys-fasen. Seamus W. Filor (1994) beskriver idén som en konceptualisering av en lösning, en idealbild mot vilken tänkbara begränsningar och möjligheter kan testas och utvärderas. Filor hänvisar vidare till Donald A. Schön (1983, s. 68) som beskriver detta tillvägagångssätt med begreppet »*reflections-in-action*«: då en undersökning genomförs med syfte att både skapa en ny förståelse för situationen och att samtidigt förändra den.

I tillägg till beskrivningen *conjecture–analysis* hänvisar både Janson och Lawson vidare till forskning utförd av Jane Darke, som med utgångspunkt i modellen av Hillier, Musgrove och O’Sullivan identifierat ett tredje steg: »*primary generator*« (Janson, 1998, ss. 183–184; Lawson, 1980, ss. 33–34). En *primary generator* är som beskrivet av Janson en funktion vilken genererar en idé, och som därmed ger en ingång till de aktuella problemställningarna, samt fortsatt vägledning i designprocessen (1998, s. 183). Janson ger som exempel den konceptuella formuleringen »tätt och lågt«, vilket i ett stadsbyggnadssammanhang skapar en föreställning kring vissa typer av bebyggelse, och som därmed kan fungera som en drivkraft för designarbetet i ett specifikt projekt (ibid., ss. 184–185).

Både Filor och Lawson betonar vikten av att se alla kartläggningar av designprocessen som cykliska och interaktiva istället för linjära och uppdelade. Varje nytt steg kan lika gärna innebära en återflyttning till ett tidigare moment (Filor, 1994, ss. 123–124; Lawson, 1980, ss. 27–28). Janson beskriver den modell han utgår från som spiralformad, vilket i ännu större grad betonar vikten av att betrakta processen som en helhet (1998, ss. 187–188). Framställandet av en idé och analysen av denna äger ofta rum samtidigt – en arkitekt tänker som Janson beskriver »*i ritandet*« (ibid.). Som en utgångspunkt för studerandet av designprocessen används fortsatt Jansons samlade formulering av tankemodellen: »*drivande föreställning – uppslag – utforskning*« (ibid., s. 184).



Figur 1. Illustration av tankemodellen »drivande föreställning – uppslag – utforskning«, som en spiralformig struktur. Efter Jansson (1998).

### 2.1.2 Landskapsarkitektens designhandling

Arkitektens kompetens bygger enligt Janson på en förmåga att tillämpa tidigare kunskap i en ny situation, att *se* något *som* något annat, och att identifiera och skapa *helheter* (1998, ss. 189–190). Arbetet utgår från en samlad repertoar – av exempel, metoder och tekniker, men också synsätt, förståelse och drivande föreställningar (ibid.). Repertoaren används outtalat, som ett spontant svar på en given situation. I översättning av Schöns begrepp »*knowing-in-action*« föreslår Janson »*kunnandet*« som en beskrivning av arkitektens sammanlagda handlande i designprocessen (ibid., s. 193).

Centralt i Jansons framställning är det reflekterade ritandet som verktyg och arbetsmetod. Janson hänvisar till Schöns begrepp »*reflections-in-action*« respektive »*reflections-on-action*« för att beskriva hur designhandlingen sker som en dialog med skissen (1998, ss. 194–198). I en intervju med Pirjo Birgerstam (2000) beskriver Arne Isacsson<sup>6</sup> på ett liknande sätt skissandet som ett »letande, ett sökande efter form«. Birgerstam menar, i en kommentar till Isacssons uttalande, att skissandets uppgift att ta reda på hur saker *förhåller sig*, att utforska och klarlägga relationer och mönster av beroenden (ibid., s. 107). Skissarbetet förutsätter en växelverkan mellan medveten och intuitiv handling, mellan att som Janson beskriver »styra skissen, och låta skissen ›tala« (1998, s. 197).

I tillägg till det arbete som sker vid ritbordet äger designprocessen även rum i dialog med andra aktörer. Carola Wingren (2009, s. 150) gör i sin beskrivning av processen en åtskillnad mellan *skisskeden* och *kommunikationsskeden* i projekt. I jämförelse med skisskeden är kommunikationsskeden mer extroverta (ibid.) – arkitektens uppslag måste då göras tillgängliga för att kunna diskuteras med andra. Janson beskriver det som att arkitekten måste motivera och ange *kriterier* för

<sup>6</sup> Arne Isacsson är målare, pedagog och professor emeritus (Birgerstam, 2000, s. 16)

bedömningen av förslaget (1998, s. 189). I många fall äger kommunikationsskeden rum en eller flera gånger under en designprocess, och det är, enligt Wingren, då som beställare och brukare har störst möjlighet att påverka arkitekten (2009, s. 152). Ett designförslag blir på så sätt till i dialog med andra aktörer – kommunikationen är i sig en del av den spiralformiga strukturen.

Birgerstam förklarar hur det också påverkar arkitektens skissarbete. I jämförelse med konstnären är skissen för arkitekten nästan alltid del av ett samtal med andra, om inte i form av extrovert kommunikation, så i försök att göra andras behov, önskemål och visioner till sina egna (2000, s. 127–131). Detta ställer krav på hur skissen uttrycks. Wingren beskriver i en intervju med Birgerstam hur en skiss, beroende på hur färdig den ser ut, ger upphov till olika respons från mottagaren. Det viktiga, förklarar Wingren, är ofta frågetecknet, att inbjuda till återkoppling istället för att presentera ett färdigt svar (ibid., s. 130). I sin avhandling utvecklar Wingren detta resonemang i en reflektion kring lätta och tunga linjer. Graden av lätthet, eller skönhet, är för Wingren synonymt med hur färdig en komposition är (2009, s. 154–166). Samstämmighet mellan innehåll och uttryck kan utläsas i skissen, vilket i sin tur påverkar kommunikationen med t.ex. beställare eller brukare.

I Birgerstams studie, precis som i Jansons, ligger fokus på skissandet och ritandet framförallt som metod. Det avsedda mediet upplevs i huvudsak vara den handritade skissen på papper, även om andra verktyg och tekniker nämns – ritningar och modeller (Janson, 1998, s. 193), skissande i ord (Birgerstam, 2000, s. 129). Wingren utvecklar och problematiserar skissens och ritningens roll och den funktion de har i olika skeden av processen. Den handritade skissen är ett enkelt och lättillgängligt medel, men kräver, framförallt när den utförs i plan, en viss vana för att kunna läsas. I komplement till planritningar används sektioner, perspektiv och modeller. Wingren nämner även diagrammet, samt mer okonventionella metoder som berättelser, rollspel och installationer (2009, ss. 133–140). Utöver detta varierar även utförandet, från hand- till datorritat, från kompositioner uppbyggda av linjer till det som Wingren beskriver som en ytskiktsgrafik (2009, s. 135).

Gemensamt för de verktyg som nämnts är den representerande funktionen, där något – skissen/modellen – får stå för något annat – landskapet<sup>7</sup>. James Corner (2002, s. 144) beskriver hur skissen på så sätt är ett textuellt medium, *sekundärt* till det faktiska landskapet. Corner sammanfattar utmaningarna med ritningen i tre punkter: (1) landskapsarkitektens avlägsna relation till det faktiska landskapet som material, (2) bristen på samstämmighet mellan ritningen och den faktiska

---

7 Representation är, i en mer inkluderande tolkning av begreppet, inte synonymt med skiss eller ritning. Representationen förekommer i landskapsarkitekturen även när inspiration hämtas från en befintlig situation, när en park formges för att efterlikna något annat – den engelska parken som en bild av det böljande beteslandskapet (Wingren, 2009, ss. 126–128; Corner, 1992, s. 144).

upplevelsen av landskapet, och (3) ritningens genererande funktion – det faktum att den uppstår *före* landskapet (2002, s. 146). I Wingrens tolkning och översättning används begreppen: det *avlägsna/indirekta*, *abstraktheten* och det *förekommande* (2009, ss. 132–133).

Corner framhäver det dubbla i utmaningarna med representationen – ritningen kan, om den används fel, utgöra en förödande analog, en källa till missförstånd eller ett hot; när ritningen kommer till sin rätt har den potential att uttrycka och formge det som ännu inte kan upplevas (ibid.). Detta förutsätter en medvetenhet om hur representationen sker, vilket i Wingrens framställning resulterar i introducerandet av alternativa verktyg, som rollspel, berättelser och installationer (2009, ss. 140). Wingren menar att arkitekten har ett ansvar att, oavsett yrkeskårens generella metodutveckling, formulera och tillämpa de verktyg som passar projektet bäst (ibid.). Därmed följer även ett ansvar att kontinuerligt ifrågasätta standardiserade arbets-sätt.

## 2.2 Förhållande till plats

»Place [has the] capacity to recontextualize performance, just as performance can reformulate how we perceive and experience space and place« (Tompkins, 2012, s. 1).

En grundläggande definition av plats, vilken också utgör utgångspunkten för detta arbete, är som uttryckt av Erica Carter, James Donald och Judith Squires (1993, s. xii): »Place is space to which meaning has been ascribed«. Platser är rum eller lokaliteter vilka människor har en anknytning till eller ser som meningsfulla. Yi-Fu Tuan (1977, s. 6) bidrar med en bildlig förklaringsmodell där han beskriver platser som pauser, och det mer anonyma rummet som rörelsen dem emellan. Mattias Kärrholm (2004, ss. 21–22) menar att användningen av plats inom arkitekturteorin, i jämförelse med rumsbegreppet, ofta inneburit en betoning på »den levda platsen«, på människans relation till rummet och på hennes kroppsliga närvaro.

I översättning av engelskans *site* används plats, inom arkitektur- och designdiskurser, för att beskriva geografiska områden avsedda för mänskliga åtgärder. I relation till *place* menar Robert A. Beauregard (2005) att en *site* alltid bör förstås som en social konstruktion. En plats blir en *site* först när den blir föremål för stadsplanering eller designintentioner, innan dess förekommer platsen som *place* genom personlig erfarenhet, hörsägen, eller kollektiv medvetenhet (ibid.). Carol J. Burns och Andrea Kahn (2005) konstaterar att en *site* i dessa sammanhang, drivet av ekonomiska och administrativa intressen, ofta ses som något rumsligt och fysiskt avgränsat – för att en plats ska kunna ägas eller kontrolleras måste den också ha tydliga gränser. Burns och Kahn betonar vikten av att inom design alltid se platsen som en del av ett

större sammanhang: »The concept of site, then, simultaneously refers to seemingly opposite ideas: a physically specific place and a spatially and temporally extensive surround.« (2005, s. xii).

Plats används i arbetet som en, ibland glidande, översättning av engelskans *place* och *site*, vilket antyder en betoning på platsen både som existentiellt fenomen, och som föremål för designintentioner.

### 2.2.1 Landskapsarkitektur och förhållande till plats

För landskapsarkitekten utgör relationen till platsen en väsentlig del av yrkesidentiteten. Thorbjörn Andersson (u.å.) beskriver landskapsarkitektur som en »platsens konst«, en praktik som »utgår från de naturliga förhållandena på varje plats och utnyttjar deras egenskaper och inneboende kvaliteter«. Ett bärande koncept inom arkitekturen, inte minst ur ett historiskt perspektiv, är *genius loci* – platsens ande. Begreppet dateras till romartiden, till tron på att alla platser hade en själ, eller som Tim Cresswell (2015, s. 129) beskriver »a kind of guardian angel for a place rather than a person«. Konceptet blev särskilt populärt i 1700-talets England, som ett sätt för poeter och trädgårdskonstnärer att förespråka en viss utformning av landskapet, förankrat i dess lokala värden och attribut (ibid.). Från romartidens hänvisning till ett övervakande gudomligt väsen, kom begreppet att antyda en plats inneboende mening eller själ. I modern västerländsk arkitektur förknippas *genius loci* med en mer generell känsla för platsen, synonymt med »*sense of place*« eller »*spirit of place*« (ibid., ss. 129–130), atmosfär eller karaktär (Jivén & Larkham, 2003).

Tolkningen av *genius loci* utvecklades ytterligare av Christian Norberg-Schulz (1980), som med inspiration från filosofer som Martin Heidegger och Edmund Husserl, avsåg introducera en »*arkitekturens fenomenologi*«. Som ett led i motreaktionen mot modernismen, innebar *genius loci* för Norberg-Schulz ett återtagande av en existentiell dimension i förhållandet mellan människa och miljö. Tolkningen förespråkade, i motsats till abstraktioner och teori, en återgång till »sakerna själva« (*return to things*) med betoning på den direkta, mänskliga upplevelsen (ibid., ss. 5–8). Arkitektens uppgift är enligt Norberg-Schulz att ta hänsyn till platsens själ, och att framhäva denna genom skapandet av meningsfulla platser (ibid.).

Inom konsten gav postmodernismen upphov till en parallell utveckling, och till uppkomsten av *platsspecificitet* som koncept. Begreppet har senare även anammats inom olika designdiscipliner – arkitektur och landskapsarkitektur inte minst. Nick Kaye (2000) beskriver hur genren utvecklades som en del av 1960-talets minimalistiska skulpturkonst, i verk av konstnärer som Robert Morris, Frank Stella och Donald Judd. Det platsspecifika kom senare även att innefatta mer storskaliga strukturer och rumsligt radikala grepp. Rosalind Krauss (1979) redogör för skulpturkon-

stens »expanderade fält« som manifesterades både i interaktioner med landskapet (*marked sites*), med arkitektur (*axiomatic structures*), och i gränslandet däremellan (*site constructions*). Centralt är som beskrivet av Douglas Crimp (1993) ett fokus, inte på objektet i sig, utan en förflyttning av åskådarens uppmärksamhet till rummet vilket upptas av både åskådaren och objektet.

Senare har även det sena 1900-talets platstolkningar kommit att ifrågasättas. Norberg-Schulz teorier har, som andra relaterade koncept, kritiserats för att förespråka en alltför essentialistisk, och i förlängningen konservativ, världsbild (Cresswell, 2015, s. 130). Kim Dovey (2010) förklarar att problemet med det som han kategoriserar som ontologiska perspektiv är att förhållandet till platsen ofta reduceras till en sömlös helhet, något inneboende och oföränderligt, vilket ignorerar påverkan av sociala konstruktioner och processer. Platsspecificitet anses i sin tur sakna en fungerande definition och tillfredställande teoretisk förankring. Lisa Diedrich (2013) beskriver hur begreppet ofta accepteras som ett normerande exempel på positiva värden i ett projekt, något som legitimerar aktioner som designern menar framhäver platsens specifika kvalitéer (2013, s. 74).

Diedrich och Dovey hänvisar båda bl.a. till Doreen Massey (2013), som argumenterar för en omprövning av platskonceptet med betoning på dess sociala dimensioner. En progressiv uppfattning av plats, menar Massey, är allt annat än statisk – platser är processer, med multipla identiteter, utan fasta gränser (ibid., ss. 155–156). Platsens unicitet skapas i Masseys framställning av en blandning av lokala och globala förbindelser och av en uppfattning kring platsens historia som en sammanlagd upplevelse av denna kontext (ibid.).

Dovey konstaterar att en progressiv tolkning av plats måste kunna ta hänsyn både till den mänskliga upplevelsen, och till platsen som en del av ett komplext nätverk av sociala processer (2010, s. 6). Platsen är som Cresswell konstaterar både något som existerar i världen och ett sätt att förstå världen (2015, s. 18). Som ett möjligt tillägg till terminologin lyfter Diedrich, i hänvisning till konstteoretikern Nicolas Bourriaud, begreppet »*radicantity*« (ibid., ss. 82–86). Bourriauds teorier grundar sig i en kritik av det moderna och postmoderna samhället, av design antingen som helt kontextlös, eller som total museifiering. *Radicantity* antyder i Diedrichs tolkning en oscillation mellan de två polerna – mellan att konservera och helt göra nytt, mellan platsanknytning och föränderlighet (ibid.). Som en bildlig förklaringsmodell erbjuder Diedrich tanken på en sfär snarare än en linje, där allt som existerar återvinns och återanvänds i en process av kontinuerlig förankring (ibid.).

## 2.2.2 Platsspecifik scenkonst

Den platsspecifika scenkonsten har, som andra platsspecifika praktiker, till viss del sina rötter i 1960-talets bild- och skulpturkonst, i ett begynnande ifrågasättande av modernismens ideal för relationen mellan plats och verk. Melanie Kloetzel och Caroline Pavlik (2009, s. 7) poängterar dock att genren, inom dans och teater, inte utvecklades som en samlad rörelse, utan som en följd av flera kulturella och politiska riktningar manifesterade i många delar av konstvärlden under 1950- och 1960-talet. Fiona Wilkie (2004, s. 8) konstaterar att det som idag benämns platsspecifik scenkonst hämtat inspiration både från dadaismen, situationismens *derivé*, så kallade *happenings*, samt senare miljöteater (*environmental theatre*). Den gemensamma nämnaren, vilket uttrycktes i den platsspecifika scenkonsten, var det politiska beslutet att förflytta sig ur teaterlokalen, och att låta föreställningen ta plats i vardagen (ibid.). Användningen av det platsspecifika begreppet inom scenkonstvärlden spåras i USA till sent 1960-tal eller tidigt 1970-tal (Kloetzel & Pavlik, 2009, ss. 7–16), i Storbritannien började det användas konsekvent under 1980-talet (Wilkie, 2004, s. 39).

Att definiera vad platsspecifik scenkonst är är inte helt oproblematiskt, eftersom begreppet använts med hänvisning till en stor variation av verk, inom olika konstarter, med olika syften. Enligt Kaye (2000, s. 215) utgör dessutom denna osäkerhet en viktig del av genren: »site-specificity arises precisely in the uncertainties over the borders and limits of work and site«. Både Wilkie och Kaye gör dock försök till sammanfattande avgränsningar: »performance occurring in non-theatre venues, in which the site is a vital element, instrumental in developing the theme or the form of the work« (Wilkie, 2004, ss. 1–2); och »practices which, in one way or another, articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined« (Kaye, 2000, s. 1). Wilkie lyfter även tre aspekter, vilka, i definitionen av vad som är ett platsspecifikt verk, framstår som särskilt relevanta: (1) »Use of non-theatre locations ('found spaces')«, (2) »Influence of site in the creation of the performance« och (3) »Notion of ›address‹ – that the performance addresses the site in some way, whether working with it, reacting against it or locating itself somewhere between these polar positions« (2004, s. 52). Sammanfattningsvis kan alltså *platsen* beskrivas som central, precis som *utbytet* mellan platsen och verket, samt en *medvetenhet* och *intention* avseende hur detta utbyte går till.

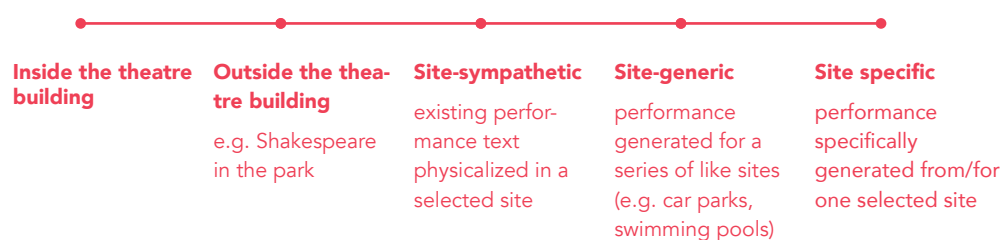
Förhållandet till platsspecificitet, som begrepp och genre, har inom scenkonsten förändrats över tid. Wilkie hänvisar bl.a. till Miwon Kwon (2002) som identifierar tre paradigmer av platsspecificitet: *fenomenologisk*, *social/institutionell* och *diskursiv*<sup>8</sup>.

8 Översättning av begreppen »phenomenological«, »social/institutional« och »discursive« (Kwon, 2002, s. 3).



Det fenomenologiska, menar Kwon, är karaktäristiskt för tidiga platsspecifika verk, vilka fokuserade på det ofrånkomliga och odelbara fysiska förhållandet mellan verket och platsen, och vilka förutsätter betraktarens kroppsliga närvaro (2002, ss. 3–4). Den sociala/institutionella platsspecificiteten drivs av en vilja att avkoda konstvärldens konventioner – dess påverkan på konstens betydelse som en del av ett större ekonomiskt och politiskt sammanhang (ibid.). Det diskursiva karaktäriseras i sin tur av en syn på platsen inte som något förutbestämt utan som något vilket genereras av verket – ett kunskapsfält, ett intellektuellt utbyte eller en kulturell debatt (ibid.).

I Wilkies kartläggning av samtida platsspecifika scenkonstpraktiker identifieras flera ingångar till tillämpningen av begreppet. Med hänvisning till konstnärsgruppen *Wrights & Sites*, presenteras t.ex. en linjär modell uppbyggd av fem kategorier, med »*inside the theatre building*« på ena sidan av skalan och »*site-specific*« på den andra (ibid., s. 54, se *Figur 2*). Modellen syftar till att introducera en terminologi vilken tar hänsyn till variationen inom den platsspecifika genren. Platsspecifik (*site-specific*) reserveras i modellen för föreställningar i vilka ett uttalat interagerande med platsen är centralt för både skapandet och framförandet av verket (ibid.). För föreställningar som turnerar, eller baseras på redan existerande manus, introduceras andra kategorier. Fokus i *Wrights & Sites* beskrivning ligger på verkets flyttbarhet, på dess grad av beroende av en specifik, eller flera specifika, platser. Enligt Wilkie saknar skalan dock kategorier för verk som turnerar men på olika sätt anpassas till sin nya kontext (ibid.). Modellen skulle kanske kunna kompletteras med kategorier mellan *site-generic* och *site-specific*, enligt vad Wilkie beskriver som förflyttade och omarbetade verk (*relocated, re-worked*) (ibid.).



*Figur 2.* Modell för att beskriva relationen mellan plats och verk, efter Wilkie (2004, s. 54).

En annan ingång till differentieringen av det platsspecifika ges av Cliff McLucas<sup>9</sup> koncept »*host/ghost*«. Pearson beskriver hur McLucas under tidigt 1990-tal började karaktärisera platsspecifik scenkonst i termer av två samverkande, överliggande strukturer (2012, s. 70). Begreppet *host* användes för att beskriva den existerande byggnaden eller miljön – det som redan fanns på platsen, *ghost* åsyftade föreställningen, koreografin och scenografin – det som tillfördes platsen. Ambitionen var att involvera platsen som en aktiv medskapare, och att belysa det faktum att platsspecifik scenkonst inte alltid harmonierar med sin omgivning (ibid.)<sup>10</sup>. Pearson öppnar för en ytterligare nyansering av konceptet där *host/ghost* inte är beroende av, eller likvärdigt med, *plats* respektive *produktion* (2012). *Host/ghost* kan, i Pearsons tolkning, existera som parallella teman – teaterakten som *host* i form av ett manus med en egen, föregående, historia; platsen som *ghost* i mötet mellan nutida och dåtida strukturer. Tompkins (2012, s. 9) menar att konceptet på så sätt öppnar för en rikare tolkning av vad platsspecificitet kan vara.

En ytterligare tankemodell introduceras av Michael McKinnie (2012) som istället för tala om hur konsten skapas utgår från konstkritikerns syn på det platsspecifika, och på hur scenkonsten beskrivs av betraktaren. McKinnie introducerar begreppet »*monopolistic performance*« i tillägg till det som han uppfattar som de mest vedertagna definitionsramarna för platsspecifika föreställningar. McKinnie menar att relationen mellan plats och verk idag beskrivs enligt tre huvudkategorier: *heterotopisk*, *dialektisk* eller *palimpsestisk*<sup>11</sup>. Heterotopiska uppsättningar menar McKinnie bygger på Michael Foucaults diskussion om heterotopier, vilket i den platsspecifika scenkonsten innebär ett gestaltande av flera olika platser samtidigt – både verkliga och imaginära. Dialektiska föreställningar innebär ett iscensättande av en dialog mellan platsen och konsten. Kategorin palimpsestisk syftar på ett utforskande av en plats historia. Gemensamt för de tre kategorierna är som beskrivet av Wilkie: »*site-specific theatre privileges place*.« (Wilkie, 2004, citerad i McKinnie, 2012, s. 23). Monopolistisk scenkonst privilegierar däremot inte platsen, den kan istället sägas använda platsen för ett gynna föreställningen själv. McKinnie beskriver det som: »*performances that seek to appropriate place wholly within the apparatus of the theatre event and produce value through doing so*« (McKinnie, 2012).

Gemensamt för de presenterade perspektiven är antydning om ett med tiden ökande behov av en rikare nyansering av det platsspecifika. Orsaken, menar Tompkins (2012) har att göra med den platsspecifika genrens växande popularitet och på uppkomsten av »*performance studies*« som akademisk disciplin. Kwon pekar på

9 Cliff McLucas arbetade tillsammans med Mike Pearson på scenkonstkompaniet Brith Gof som designer och biträdande konstnärlig direktör (Pearson, 2012, s. 70).

10 Jfr. Wilkies resonemang kring »*notion of address*« (2004, s. 52).

11 Översättning av begreppen »*heterotopic*«, »*dialectic*« och »*palimpsestic*« (McKinnie, 2012, s. 22).

en förändrad upplevelse av platsen, där förståelsen skiftat från en fast, fysisk punkt till något som utgörs av en interaktion mellan samhälleliga och globala processer (2002). McKinnie betonar behov drivna av ekonomiska och politiska intressen (2012). Wilkie intar en ödmjukhet inför det faktum att platsspecificiteten i sig är en del av en specifik historisk kontext: »Site-specific performance engages with site as symbol, site as story-teller, site as structure. As performance continues to find new ways of engaging with its sites, new reasons for moving out of the theatre, and new ways of forging relationships with its audience, the maps created here will be re-drawn, their boundaries re-assessed and their meanings re-negotiated.« (Wilkie, 2004, s. 69).

## 2.3 Slutsatser – teoretiska utgångspunkter

Landskapsarkitektens designprocess kan förstås som en spiralformig struktur, enligt tankemodellen »*drivande föreställning – uppslag – utforskning*«. Specifikt för modellen, i jämförelse med andra beskrivningar, är formulerande av ett utkast/en idé, vilken sedan undersöks i analys-fasen. Undersökningen genomförs med syfte att både skapa en ny förståelse för situationen och att samtidigt förändra den.

Arbetet i en designprocess är också avhängigt de metoder och verktyg som tillämpas i arkitektens arbete. Viktiga metoder är: *det reflekterade ritandet, dialogen med skissen*. Viktiga verktyg är: planritningar, sektioner, perspektiv, modeller. Centralt är den representerande funktionen, där något – skissen/ritningen – står för något annat – landskapet.

Svårigheterna med representationen i form av landskapsarkitekturritningen kan sammanfattas i tre punkter: *det avlägsna/indirekta, abstraktheten* och *det förekommande*. Avgörande är avståndet mellan designhandlingen och det faktiska landskapet – *i fysisk kontakt, i samstämmighet, i tid*.

Det är arkitektens ansvar att utmana konventioner och använda metoder, verktyg och tekniker som passar ett projekt bäst. I ett utforskande designarbete kan arbetsätt och verktyg lånade från konstnären eller författaren – *installationen, berättelsen* – utgöra alternativ och möjliga komplement.

\*

En samtida förståelse för *förhållande till plats* kan liknas vid ett kontinuum, en skala eller en sfär – något som i ett designprojekt kan ske på olika sätt beroende på förutsättningar och syfte. Grundläggande är uppfattningen om platsen som något vilket kan berika både konst och arkitektur – ett antagande om *förhållandet till plats* som något i huvudsak positivt. Centralt är dock en *medvetenhet* och *intention* avseende hur förhållandet fungerar.

Inom landskapsarkitekturen centrala begrepp är *genius loci*, platskänsla och platsspecificitet. Från scenkonstvärlden introduceras, med utgångspunkt i det plats-specifika, tankestrukturer, vilka syftar till att ytterligare nyansera de sätt på vilka scenkonst förhåller sig till plats.

Wilkie's skala för relationen mellan plats och verk fokuserar på verkets flyttbarhet – dess grad av beroende av en specifik, eller flera specifika platser. Utgångspunkten är verket/föreställningen, snarare än verket *och* platsen. Skalan innebär en tydlig åtskillnad mellan plats och verk som två separata strukturer. Jämfört med andra introducerade modeller är skalan lättförståelig – uppbyggd kring ett fåtal vardagliga begrepp – och kan därmed fungera som en introduktion till nyanseringen av hur förhållandet till plats kan fungera.

Pearson's tolkning av McLucas koncept *host/ghost* tillåter analyserandet av ett verks olika delar utan att inordna dem i en kronologisk hierarki. Verkttyget framstår som mindre definierande än andra förklaringsmodeller, eftersom det inte är uppbyggt av ett visst antal kategorier. *Verket/föreställningen*, behandlas, *i interaktion med platsen*, som en helhet. Förklaringsmodellen är applicerbar på flera nivåer i ett projekt, och skulle kunna användas, inte bara som ett teoretiskt analysmodell, utan även som ett verktyg i en kreativ process, för att i utformningsarbetet reflektera kring hur konstverket/designförslaget förhåller sig platsen.

McKinnies introducerande av kategorin *monopolistisk* scenkonst innebär likt Wilkie's resonemang kring *notion of ›address‹*, samt den ursprungliga formuleringen av *host/ghost*, en betoning på förhållandet till plats inte alltid som en harmonisk anpassning. Som en förklaringsmodell uppbyggd av fyra kategorier: *heterotopisk*, *dialektisk*, *palimpsestisk* och *monopolistisk*, rymmer verkttyget möjligheten att analysera *hur* förhållandet till plats sker, och *ambitionen* med utbytet. McKinnies perspektiv framstår precis som Wilkie's som relevant utifrån dess syn på föreställningen som helhet.

### 3 Referensexempel

*Kapitlet ger en inblick i projekt utförda i gränslandet mellan landskapsarkitektur och scenkonst. Inledningsvis presenteras Anna och Lawrence Halprins samarbete. Därefter följer ett antal, för arbetet, särskilt relevanta projekt utförda i en svensk kontext. Avslutningsvis presenteras, med utgångspunkt i arbetets två övergripande teman – designprocess & designhandling och förhållande till plats – slutsatserna från kapitlet.*

#### 3.1 Historisk bakgrund – Anna och Lawrence Halprin

Ett särskilt tongivande exempel på det som i detta arbete kategoriseras som *direkt samverkan* – mellan landskapsarkitektur och scenkonst specifikt – är samarbetet mellan Anna och Lawrence Halprin. Under 1950–2000-talet engagerade sig Anna och Lawrence gemensamt i flera projekt vilka på olika sätt utmanade gränserna mellan rumslig design och kroppslig rörelse. Lawrence utgick från sitt arbete som landskapsarkitekt och Anna från sin bakgrund som dansare och koreograf. Peter Merriman (2010) beskriver hur de båda, inom sina respektive fält, tidigt började intressera sig för samspel mellan dans, arkitektur och design. Anna studerade vid University of Wisconsin, med Margreth H'Doubler som lärare. Betoning lades i H'Doublers undervisning på ett experimentellt undersökande av kroppens rörelser, och på individuella kreativa initiativ (ibid., s. 432). När Lawrence började studera landskapsarkitektur vid Harvard kom både han och Anna i kontakt med flera Bauhausarkitekter och konstnärer, vilkas ideal bidrog till utvecklandet av en utmanande syn på design som interdisciplinär praktik (ibid.). En betoning lades i arbetet på ett kollektivt utforskande, och på *processen* som likvärdig *formen* (ibid.).

Under 1950-talet flyttade Anna och Lawrence till ett hus utanför San Francisco, där Lawrence utformade deras trädgård som en »choreographed sequence of penetrations leading from the house, through the woods« (Lawrence Halprin, citerad i Merriman, 2010, s. 433). Med hjälp av ljusdesignern Arch Lauterer formgavs även ett så kallat *dance deck*, specifikt för Annas dans- och koreografiarbete. Judith

Wasserman (2012) beskriver hur det oregelbundet formade trädäcket, placerat i en sluttning mellan träd, luckrade upp gränserna mellan mänsklig rörelse, arkitektur och landskap – »movement within a moving space, I have found, is different than movement within a static cube« (Anna Halprin, citerad i Wasserman, 2012, s. 37).

Sommaren 1966 höll paret Halprin en första serie ämnesöverskridande workshops, där sammanlagt 29 dansare och 15 arkitekter deltog (ibid.). Anna ansvarade för olika dansövningar. Lawrence arrangerade exkursioner, och övningar i att dokumentera och uttrycka rörelse och aktivitet, genom så kallad *Scoring* och *Motation* (ibid.). Wasserman förklarar hur ambitionen var att för arkitekterna skapa en förstärkt sinnesupplevelse av platsen, och för dansarna en medvetenhet kring hur platsspecificitet kan påverka rörelsemönster (2012, s. 44). De årligen återkommande seminarierna kom senare, i och med ett ökande politiskt engagemang, även att behandla ämnen som samhällslig gemenskap och segregation (Wasserman, 2012, ss. 47–48; Merriman, 2010, ss. 436–439).

Som både Wasserman och Merriman påpekar är Halprins samarbete ett resultat av en specifik historisk, och inte minst politisk, kontext. Merriman beskriver hur det inom 1960-talets avant-garde, och andra experimentella dansformer, fanns en uttalad ambition att demokratisera dansen och ifrågasätta rådande normer (2010, s. 429). Inom arkitekturen motsvarades det av ett ökat intresse för rörelse och mänsklig aktivitet som en drivkraft i kreativa processer (ibid., s. 431). Anna kom i sitt arbete att fokusera allt mer på kulturella och etniska motsättningar. Lawrence utvecklade, som en förlängning av metoderna *Scoring* och *Motation*, de så kallade *RSVP Cycles* – ett verktyg för samverkan i kreativa projekt – där R=*resource*, S=*score*, V=*valuation* och P=*performance*. *Resource* avser de faktorer som finns att hantera i ett projekt (Halprin, 2002). *Score* indikerar en aktivitet som ska utföras (ibid.). Det av Halprin påhittade ordet *valuation* har att göra med evaluering av ett projekts olika delar (ibid.). *Performance* betyder i det här sammanhanget utförande (ibid.). Wasserman liknar modellen vid andra beskrivningar av designprocessen, där *Resource*=analys, *Score*=design, *Valuation*=utvärdering, *Performance*=implementering (2012, s. 47). Omformuleringen antydde, i jämförelse med vedertagna processer, en betoning på interaktion och delaktighet. Ambitionen var som Lawrence beskriver »to scatter the power, destroy secrecy, and involve everyone in the process of evolving their own communities« (Lawrence Halprin, citerad i Merriman, 2010, s. 438).

I detta arbete utgör Anna och Lawrence Halprin en bakgrund till förståelsen för hur samverkan mellan landskapsarkitektur och scenkonst kan fungera. Influenser av parets initiativ kan ses i senare projekt av postmoderna koreografer som Trisha Brown, Meredith Monk och Robert Morris, och arkitekter som Peter Eisenman,

Stan Allen och Bernard Tschumi (Merriman, 2010, s. 441). Wasserman beskriver dessutom hur realiserade projekt av Lawrence Halprin fortfarande inbjuder till interaktiva performancehändelser, som Linda Austins koreografi »*The City Dance of Anna and Lawrence Halprin*«, vilken uppfördes vid Lovejoy Fountain i Portland 2008 (2012, ss. 39–41).

### 3.2 Samtida samverkan – några exempel från Sverige

Exempel på direkt samverkan i ett svenskt sammanhang utgörs bl.a. av Anna Asplinds *Dancewalks*, Carola Wingrens tillämpning av koreografiska metoder inom landskapsarkitektutbildningen, och utvecklingsprojektet *Mötesplats – scenkonst och landskap*, vilket drivs av Himlabacken, Stockholms dramatiska högskola och Sveriges lantbruksuniversitet.

Anna Asplinds projekt består av interaktiva ljudguider vilka syftar till att låta människor uppleva offentliga platser från en koreografs eller dansares perspektiv. Konceptet har använts i olika interdisciplinära konst- och kultursammanhang, men även som ett experimentellt verktyg för stadsplanering (Asplind, 2014).

I Carola Wingrens praktik utgör interaktionen med scenkonst, likt i projektet *Mötesplats – scenkonst och landskap*, en del av ett utforskande undervisningsarbete<sup>12</sup>.

Sara Erlingsdotter<sup>13</sup>, forskare inom *Mötesplats – scenkonst och landskap*, beskriver i ett samtal om projektet hur ambitionen varit att genom mötet mellan musik, teater och landskap skapa en nod för utveckling av ny kunskap, nya konstnärliga upplevelser och nya förklaringsmodeller. Inom ramarna för projektet hålls gemensamma kurser på masternivå, där landskapsarkitekter och scenkonstnärer möts och arbetar tillsammans i olika projekt (Uniarts, u.å.). Ett centralt begrepp är »konstnärliga landskapshändelser«<sup>14</sup> vilka genomförs i form av installationer, vandringar eller andra typer av sceniska möten (Uniarts, u.å.). Erlingsdotter beskriver hur en stor del av arbetet under kurserna handlat om att hitta en fungerande metod och ett gemensamt språk. Studenterna har, istället för att tala om *scener, föreställningar* och *åskådare*, kunnat samlas kring begrepp som *möte* och *mötesplats*, *handling* och *händelse*, *medskapare* och *delaktighet*. Det har varit viktigt att avstå från synen på landskapet som bakgrund eller kuliss, och istället försöka betrakta det som ett aktivt subjekt.

---

12 Wingrens arbete beskrivs mer ingående i avsnitt 3.3 *Inför fallstudien – särskilt närliggande exempel*.

13 Sara Erlingsdotter, regissör inom opera och teater, samt lektor i scenkonst i möte med landskap på Stockholms konstnärlig högskola, samtal 2017-04-21.

14 Erlingsdotter beskriver i mail, 2017-05-11: »Konstnärliga landskapshändelser« är ett begrepp som jag etablerat i arbetet med utvecklings projektet »Mötesplats – Musik Teater Landskap« som jag initierade 2008. (Detta bytte sedan namn till »Mötesplats – Scenkonst och Landskap« då det blev för begränsande att bara tala om musik och teater.)«

I det arbetet har den direkta kontakten med landskapet varit avgörande – dialogen i görandet, att gå ut och testa saker i skala 1:1. Erlingsdotter uppmanar: »Fråga inte först vad du kan göra med platsen, fråga vad platsen kan göra med dig.«<sup>15</sup>.

En senare del av processen handlar om att sätta ord på de utforskande upplevelserna, att jämföra begrepp och utveckla gemensamma koncept. Det arbetet innebär en annan form av undersökande, genom samtal och skissarbete, men även kopplat till teoretiska och filosofiska resonemang. Erlingsdotter beskriver hur hon utvecklat en metod som hon kallar för en händelsekarta, där den konstnärliga upplevelsen beskrivs, inte bara som ett manus, i text, utan också kopplat till ett rumsligt sammanhang, och till mänsklig aktivitet. Representationen av landskapet vävs samman med representationen av den konstnärliga händelsen. Det ämnesöverskridande utbytet påverkar även hur innehåll kan kommuniceras.

Enligt Erlingsdotter har scenkonstnärer och landskapsarkitekter flera saker gemensamt. Det praktiska är en aspekt, att landskapsarkitekter precis som scenkonstnärer forskar genom att göra. Utöver det finns ett ömsesidigt intresse för *tid* och *process*, där landskap precis som scenkonst är något som sker här och nu, något som förändras över tid. Erlingsdotter hänvisar till geografen Torsten Hägerstrands (2009) resonemang kring *förloppslandskap*, som till skillnad från det perspektivistiska *utblickslandskapet* avser återspegla landskapets kontinuerliga förändring. I jämförelse med andra gränsöverskridande konstnärliga utbyten, mellan t.ex. arkitekter och konstnärer, är just detta, det icke-statiska, »något som faktiskt bara vi har gemensamt«<sup>16</sup>, konstaterar Erlingsdotter.

### 3.3 Inför fallstudien – särskilt närliggande exempel

#### 3.3.1 Vattnet kommer

*Vattnet kommer* genomfördes som en workshop i en masterkurs på Sveriges lantbruksuniversitet – SLU, under januari och februari 2014<sup>17</sup>. Initiativtagare till projektet var landskapsarkitekt Carola Wingren, som i sitt undervisningsarbete tidigare intresserat sig för alternativa metoder att utforska, och kommunicera kring, landskap och design. I tillägg till det »reflekterade tecknandet« tillämpades under kursen 2014 metoder som koreografi och »reflekterad rörelse«<sup>18</sup>. Koreograf Rionach Ní Neíll engagerades för att, som Wingren beskriver, genomföra en workshop kopplad till ett stigande hav och dess effekter på ett framtida Höganäs (2016, s. 8). Motivet

---

15 Sara Erlingsdotter, samtal 2017-04-21.

16 Ibid.

17 Workshopen genererade senare även ett systerprojekt, genomfört i Vellinge 2015 (Wingren, 2016).

18 Jfr. Janson (1998, s. 193–196). Se även avsnitt 2.1.2 *Landskapsarkitektens designhandling*.



var att genom koreograferad rörelse skapa uttryck för en komplex situation, och därmed även generera en förkroppsligad förståelse hos studenterna (ibid.). Inspiration till arbetet beskrivs bl.a. ha hämtats från arkitekter som Vogt Landschaftsarchitekten, vilka i sitt designarbete tillämpar vandrandet som metod för att utforska landskapet (ibid.).

Resultatet av workshopen framfördes även som en dansperformance längs Högnäs kust i februari 2014. Dansakten förhöll sig till en tänkt framtida högvattenlinje och tog upp ämnen som: förstörelse och hot, men också acceptans och förslag på åtgärder (ibid.). Wingren betonar att konstnärliga metoder, som *site-specific performance*, har potential att öka förståelsen för rummet, men också att öppna för en diskussion kring komplicerade samhällsfrågor (ibid., s. 3). Ambitionen var därmed, som ett andra led i det utforskande arbetet under workshopen att förmedla förståelse och öppna för diskussioner med politiker, planerare och lokalbefolkning.

Arbetet med skapandet av dansvandringen skedde i dialog mellan studenterna och koreografen. Wingren beskriver hur det handlade om att formulera en berättelse och att *hitta* linjen (ibid., s. 8). Ibland innebar det även en kompromiss, där koreografen ville dramatisera förloppet och förstärka känslan av hot, medan studenterna ville framhäva möjliga lösningar (ibid.). Likt samarbetet mellan Anna och Lawrence Halprin utgjorde arbetet en utforskande process där de inblandade på ett experimenterande sätt blev tvungna att kasta sig ut i det okända (ibid.).



Figur 3. Performancevandringen *Vattnet kommer*. Bild använd med tillstånd av John S. Webb.

### 3.3.2 Dockplats 2010

*Dockplats 2010* uppfördes vid fyra tillfällen i september 2010, i området Dockan i Malmö. Skånes Dansteater drev projektet i samarbete med koreograferna Anne Grete Eriksen och Leif Hernes, som tidigare bl.a. designat invigningen av OS i Lillehammer 1994. *Dockplats 2010* beskrivs av dansteatern som en »dansföreställning med extra allt« och involverade förutom modern dans även simhopp, konstsim, luftdans, specialskriven musik, film- och videoproduktioner (Skånes Dansteater, u.å.a).

Inspiration till föreställningen hämtades från platsen – från närheten till havet, och från Malmös historia som varvsstad. I Skånska Dagbladet beskrivs scenens placering som en referens till den plats där Kockumskranens ena ben en gång stod (Erlandsson, 2010), och Sveriges Radio påpekar att det inte bara är dansarna som är en del av koreografin, att även Dockans lastkranar har en utarbetad roll i produktionen (Kulturnytt, 2010). Leif Hernes beskriver i en intervju i Sydsvenskan: »Vi ser den hårda industrin och människorna som arbetar i den. Och så ser vi poesin, drömmarna, naturen. Vi leker med vattnet, vinden och med relationerna mellan människorna« (Clarén & Melander, 2010). Ett mångfacetterat aktiverande av omgivningens egenskaper var avgörande i produktionen. Föreställningen uppfördes inte bara på Dockans kajkant, utan även i luften, i vattnet och på taken av de omkringliggande byggnaderna. Anne Grete Eriksen förklarar att det totala scenrummet sträckte sig över flera hundra meter, både i bredd, höjd och djup (Skånes Dansteater, 2010). Kompositören Bjarne Kvinnsland har som en del av förberedelserna inför föreställningen rest runt i Skåne och samlat in ljud från alla regioner (Dansdesign, 2010).

Ambitionen med föreställningen, är som beskrivet av koreografduon, »att fira att det är en ny tid i Dockan« – att spegla möten mellan dåtid och samtid, mellan hav och industri, och att därmed skapa nya symboler för mänsklig aktivitet och kreativitet (ibid.). I andra forum beskrivs motiven bakom föreställningen på olika sätt: Skånes Dansteater firar fem år i sina lokaler, och femton år som institution (Skånes Dansteater, u.å.a), det är tio år sedan Öresundsbron byggdes, Region Skånes kontor ska flytta till Dockan (Västra Hamnen, 2010). Åsa Söderberg förklarar även i en intervju med Sveriges Radio att förhoppningen är att fler än vanligt ska kunna se föreställningen, eftersom den uppförs på en offentlig plats och är gratis (Kulturnytt, 2010). Drivkraften grundar sig, för dansteatern, i en ambition att göra något utöver det vanliga, att bjuda publiken på något extraordinärt (ibid.).



Figur 4. Scenkonstföreställningen *Dockplats 2010*. »Dockplats« med tillstånd av le\_i. Fotografi från Flickr [online], sökord: Dockplats 2010, tillgänglig via: <https://www.flickr.com/photos/chipei/5418262825> [2017-03-26] CC BY-NC-ND 2.0

### 3.4 Slutsatser – referensexempel

Gemensamt för de perspektiv som presenteras är ambitionen att genom ämnesöverskridande utbyten generera nya insikter och erfarenheter inom ramarna för den egna praktiken. Ur landskapsarkitektens perspektiv motiveras det av en vilja att själv *förstå* – att se rummet eller platsen på ett nytt sätt, att generera en förkroppsligad medvetenhet. Det motiveras även av en ambition att *kommunicera* – att genom interaktion och performance formulera alternativ till vedertagna presentationsformer. Ytterligare en drivkraft är möjligheten att i kontakten med scenkonst *skapa nya landskap och landskapsupplevelser*.

Särskilt relevanta begrepp för att beskriva handlingar i gränslandet mellan landskapsarkitektur och scenkonst: *möte/mötesplats, handling/händelse, medskapare/delaktighet, konstnärlig landskapshändelse, reflekterad rörelse*.

Det är till viss del möjligt att med utgångspunkt i arbetets två tematiska riktningar – *designprocess & designhandling* och *förhållande till plats* – utläsa vissa kopplingar till tidigare introducerade förklaringsmodeller och resonemang. Det är dock svårt att endast utifrån beskrivningar av projekten dra några mer långtgående slutsatser kring agerandet i varje process.

\*

En generell iakttagelse i förhållande till *designprocess & designhandling* är att interaktionen med scenkonstnären, i flera av de studerade projekten, för landskapsarkitekturen, innebär en ingång till alternativa metoder och verktyg. Jämfört med *det reflekterade ritandet* och *dialogen med skissen*, finns en betoning på den direkta kontakten med landskapet, och den kroppsliga upplevelsen. Exempel på metoder och verktyg vilka utvecklats inom referensprojekten är Lawrence Halprins *RSVP-Cycles*, *Scoring* och *Motation*, Sara Erlingsdotters *händelsekarta*, Anna Asplinds *Dancewalks* och Carola Wingrens *reflekterade rörelse*.

\*

*Förhållandet till platsen* framgår som en generell drivkraft i de exempel som presenteras. Platsen, och landskapet, kan också ses i exemplen som en möjlig gemensam nämnare i utbytet mellan landskapsarkitektur och scenkonst. Andra jämförbara aspekter är *tid/process* och *mänsklig rörelse och aktivitet*. Vissa av exemplen framgår som uttalat platsspecifika, andra interagerar med omgivningen genom begrepp som »*moving space*« eller »*konstnärlig landskapshändelse*«. Gemensamt är uppfattningen om den rumsliga omgivningen som ett *subjekt*, och ambitionen att involvera denna som aktiv medskapare.

## 4 Fallstudie – Something about Wilderness

*Kapitlet ger en inblick i det ämnesöverskridande designarbetet inför scenkonstföreställningen Something about Wilderness på Skånes Dansteater i Malmö. Kapitlet utgörs av två huvudavsnitt, vilka med utgångspunkt i designprocess & designhandling respektive förhållande till plats beskriver designarbetet bakom uppsättningen. Det första av de två avsnitten skildrar min egen tolkning av projektet, det andra redogör för svaren på enkäten som skickades ut till det kreativa teamet i oktober 2016.*

### 4.1 Iakttagande reflektion – min upplevelse

År 2015 inleddes arbetet inför en planerad scenkonstföreställning på Skånes Dansteater i Malmö, under ledning av Åsa Söderberg och Ben Wright. Det bestämdes tidigt att föreställningen skulle formas utifrån ett trädgårdstema<sup>19</sup> och att delar av uppsättningen skulle utföras utomhus. Landskapsarkitekt Carola Wingren engagerades som ansvarig scendesigner, med fokus på utemiljön. Laïla Diallo och Mélanie Demers har ansvarat för koreografiarbetet i projektet. I tidiga dokument beskrivs uppsättningen som en »trädgårdsinstallation och dansföreställning«, ett »utomhusevent utöver det vanliga«, en »imaginative, dislocated experience« (se Bilaga 2). Föreställningen, som senare fick namnet »*Something about wilderness, and several attempts at taming beauty*«, har premiär på dansteatern i maj 2017.

#### 4.1.1 Designprocess & designhandling

##### *Organisering av designprocessen*

Skånes Dansteater har haft rollen som beställare i projektet. Alla i det kreativa teamet har arbetat på uppdrag av dansteatern. Carola Wingren involverades under hösten 2015, parallellt med Laïla Diallo och Mélanie Demers. Övriga aktörer – assistenter, ljud-, ljus- och kostymdesigners – involverades senare, av dansteatern

---

<sup>19</sup> Beslutet grundade sig i en undersökning som Åsa Söderberg tagit del av, vilken visade på korrelationen mellan intresse för dans och trädgård.

direkt, eller genom någon av aktörerna i det kreativa teamet.

Designarbetet har genomgående utförts i dialog mellan hela, eller delar av, det kreativa teamet. Det har alltså inte funnits en uttalad hierarki där några haft uppdraget att arbeta *för* någon annan. Kärnan i teamet har dock utgjorts av Carola Wingren<sup>20</sup> i samarbete med Laïla Diallo och Mélanie Demers. Detta syns t.ex. i kommunikationen av projektet, i tidiga dokument: »Skånes Dansteater i samarbete med dans- och landskapskonstnärerna Laïla Diallo, Mélanie Demers och Carola Wingren« (se *Bilaga 2*), samt i senare beskrivningar: »Föreställningen återförenar koreograferna Mélanie Demers och Laïla Diallo [...] I *Something about Wilderness* arbetar de även tillsammans med landskapsarkitekterna Carola Wingren och Karin Svensson från SLU i Alnarp.« (Skånes Dansteater, u.å.b).

Den ursprungliga beställningen från dansteatern var att skapa en föreställning, delvis uppförd på dansteaterns huvudscen, delvis i en tillfällig trädgårdsinstallation på teaterns parkering. Som en förutsättning för projektet ingick även ett övergripande tema – *förgänglighet* – vilket gällde alla produktioner under föreställningsåret 2017. I övrigt har alla delar av produktionen utvecklats av det kreativa teamet, i dialog med Skånes Dansteater.

#### *Verktyg och kommunikation*

Kommunikationen i projektet har framförallt skötts via mail, med bilagor i text och bild. Det har även hållits flera möten på dansteatern vilka kompletterats med möten via länk. Material har genom processen utbytt kontinuerligt inom det kreativa teamet, som inspiration eller förslag på möjliga lösningar. Vissa möten har ägt rum i syfte att diskutera specifikt material – mötet med arbetsmodellerna i juni 2016, mötet med prototypen i september samma år (se *Bilaga 1, 4 & 6*) – andra gånger har diskussionerna under mötena varit mer intuitiva.

Medierna för kommunikation har varierat – från koreograferna till det övriga teamet har text och referensbilder varit vanligast förekommande, från landskapsarkitekterna har detta kompletterats med skisser i plan och sektion, pappmodeller och illustrationer i perspektiv. Ibland har materialet varit handritat, ibland producerat i datorn. För de byggda väggarna (se *Bilaga 6*) konstruerades även en prototyp i skala 1:1 på dansteaterns parkering.

#### *Något om samarbetets olika faser*

I det inledande skedet av projektet formulerades beställningen från Skånes Dansteater. Arbetet karaktäriserades av interna dialoger i vilka grundläggande förutsättningar för produktionen definierades – tema, plats, möjliga samarbetspartners, översiktlig tidsram.

---

<sup>20</sup> Senare även i samarbete med Karin Svensson.

Arbetet under projektets nästa skede utgjordes av i första hand av kommunikation mellan Carola Wingren, Laïla Diallo och Mélanie Demers, i kontakt med Åsa Söderberg och Ben Wright. Diskussionerna innefattade därmed tre huvudsakliga agendor – beställarens, landskapsarkitektens och koreografernas – och berörde i huvudsak föreställningens design ur ett övergripande och tematiskt perspektiv. Specifika ämnen som togs upp under mötena var: tolkningen av det övergripande temat – *förgänglighet* – föreställningens karaktär och rumsliga organisation och trädgårdens storlek och form. Under detta skede utbyttes även flera referensbilder mellan landskapsarkitekten och koreograferna (se *Bilaga 3*).

Under våren 2016 vidgades projektets omfattning, när allt fler aktörer involverades i processen – ljud-, ljus- och kostymdesigners, assisterande landskapsarkitekt, produktionsledare. Dialogerna blev mer konkreta, och kom att behandla mer avgränsade delar av föreställningens utformning – markmaterial, publikantal, förslag på vegetation. Landskapsarkitekterna tog fram arbetsmodeller (se *Bilaga 4*) och uppdaterade skisser (se *Bilaga 5*) över trädgårdens utformning.

Under hösten 2016 accelererade processen ytterligare. Det fanns då flera uttalade deadlines när beslut var tvungna att fattas. Arbetet organiserades så att möten i huvudsak genomfördes med berörda delar av teamet. Landskapsarkitekterna och koreograferna förde kontinuerliga dialoger, kring trädgårdens utformning och kring föreställningen i stort. Diskussionerna handlade fortfarande om projektets övergripande karaktär, men även om konkreta element, som de byggda träden, vegetation, markmaterial, höjden på de inneslutande väggarna. Material som togs fram under denna fas var prototypen över väggarna i skala 1:1 (se *Bilaga 6*), uppdaterade skisser över trädgårdens utformning (se *Bilaga 7*) och konstruktionsritningar för de byggda träden (se *Bilaga 8*).

Under våren 2017 inleddes vad som skulle kunna beskrivas som arbetets slutfas, då trädgården skulle anläggas, dansakten ta fysisk form, kostym, ljud och ljus designas och produceras. Det direkta samarbetet mellan många av aktörerna – även landskapsarkitekterna och koreograferna – blev då mer fragmentariskt, då fokus riktades mot att färdigställa projektets olika delar.

#### **4.1.2 Förhållande till plats**

##### *Något om platsens karaktär och historia*

Skånes Dansteater har sina lokaler i båghallarna i Västra hamnen, på halvöns östra sida i området Västra Dockan. Båghallarna, som förutom dansteatern även huserar delar av Malmö Operas scenografiverkstad, uppfördes under 1950- till 1960-talet, och användes då som centrallager för Kockums Mekaniska Verkstads AB (Schlyter, 2012). Byggnaden moderniserades under 1990-talet, och upprustades ytterligare

när Skånes Dansteater flyttade in 2005 (ibid.). Flera av de omkringliggande byggnaderna, som också var en del av varvet, har genomgått liknande förändringar. Västra Dockan är ett av få områden i Västra Hamnen som inte varit föremål för drastiska omställningar och nybyggnation de senaste tio åren, vilket också gör det till en viktig del av Malmös lokala kulturarv (ibid.). Fasadmaterialet har till exempel vid renoveringarna anpassats för att efterlikna byggnadernas ursprungliga material, för båghallarna rött tegel och korrugerad eternit (ibid.).

Även områdets infrastruktur innebär en koppling till varvstiden. Västra Hamnen utgörs helt av utfyllnadsmark, och utfyllnaden gjordes till stora delar av Kockums fabrik. Östra Varvsgatan, vilken idag är huvudgatan i området där båghallarna ligger, har fått sin sträckning efter Kaj 25 som löpte öster om Norra Varvssängsen, vilken fylldes igen i slutet av 1980-talet. Schlyter konstaterar att Östra Varvsgatans sträckning precis som byggnaderna i området är av historiskt intresse, då den bidrar till att skapa förståelse både för hur området ser ut idag, och för dess historia (ibid.). Östra Varvsgatan är den huvudsakliga färdvägen till Västra Dockan och utgör därmed den viktigaste entrén till Skånes Dansteater. Stadsbuss nr. 5 stannar vid en hållplats på Östra Varvsgatan, i höjd med teatern, och de som tar sig med bil svänger in till parkeringen från samma håll. Cykel- och gångvägen löper parallellt med Östra Varvsgatan, mellan körfältet och parkeringen.

#### *Hur förhåller sig föreställningen till platsen?*

Föreställningen kommer att uppföras i, och i anslutning till, Skånes Dansteaters lokaler i Västra Hamnen. Trädgårdsinstallationen utgör totalt ungefär en sjättedel av parkeringen och sträcker sig i öst-västlig riktning mellan dansteaterns fasad och Östra Varvsgatan. Dansakten kommer att inledas i trädgården, för att sedan fortsätta genom foajén och in på teaterns huvudscen. Mot slutet av föreställningen kommer publiken att ledas ut genom trädgården igen.

Att föreställningen delvis skulle uppföras utomhus, i anknytning till dansteaterns lokaler, bestämdes i ett tidigt skede av Åsa Söderberg och Ben Wright (se *Bilaga 1 & 2*). Platsen har därmed utgjort en av de grundläggande förutsättningarna för arbetet i projektet.

Föreställningens relation till platsen har diskuterats på olika sätt genom processens gång. I ett tidigt skede utformades trädgården, i skisser av Carola Wingren, enligt idén om en »matta« eller »secret garden« (se *Bilaga 2*). Det bestämdes att trädgården skulle ha en avlång form, och att den skulle kantas av stålskärmar, som en avgränsning mot den karga miljön utanför. Övergripande idéer var trädgården som en utsträckning i tid och rum, speglad i temat för föreställningen – *förgänglighet*. Under samma tid fanns även en ambition att använda föreställningen för att koppla samman olika delar av staden. Förslaget var att använda busslinje 5 – för

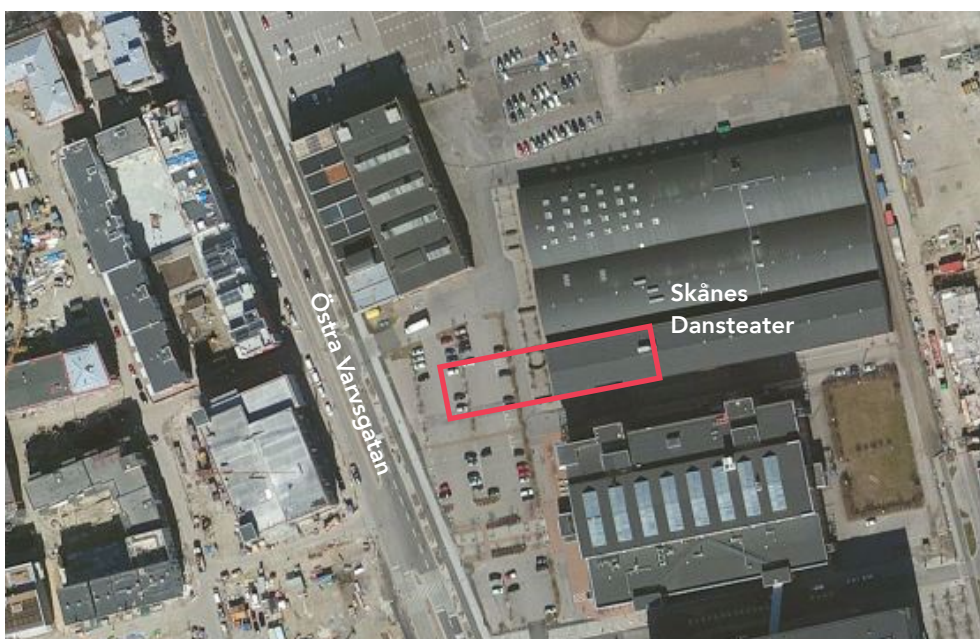


vilken det finns en hållplats utanför dansteatern – för att förbinda parkeringen i Västra Hamnen med stadsdelen Rosengård. Premiären av föreställningen planerades äga rum samma vecka som Malmö Garden Show 2017. Kopplingen med buss 5 sågs som en ytterligare möjlig förankring av temat i stadsbilden, där stadsodlingen i Rosengård skulle kunna fungera som en länk till trädgårdsinstallationen i projektet (se *Bilaga 2*).

I dagsläget är scenrummet begränsat till dansteaterns huvudscen, foajé och till en del av parkeringen. Den övergripande intentionen är att installationen kommer att bli en ungefär 18 meter bred remsa, som sträcker sig runt 40 meter från dansteaterns fasad mot Östra Varvsgatan. Trädgården blir en förlängning utomhus av dansteaterns foajé och scenrum, vilka i båghallarna ligger på rad, som en fortsättning på trädgårdens sträckning åt öster.

Vad gäller material och konstruktion har flera beslut fattats med utgångspunkt i den omkringliggande miljön, både med hänsyn till de material som finns på parkeringen och till mer abstrakta intryck, så som platsens tidigare användning eller karaktär. Stålsporten, som presenterades som ett förslag för inramningen av trädgården, motiveras av Carola Wingren eftersom den upplevdes stämma väl överens med den brutala hamn- och industrikarakteren. Av samma anledning beslutades, under mötet med prototypen i september 2016 (se *Bilaga 6*), att väggarna skulle lämnas med konstruktionen synlig på utsidan – betongsuggor, metalltross, säkerhetsvagnar.

För föreställningens uttalade tema har platsen haft en mer abstrakt roll. Dansteaterns beställning utgick från begreppet *förgänglighet*. Därifrån utvecklades designen av föreställningen till att kretsa kring gränser, motsättningar och kontraster. Det har funnits ett övergripande intresse från både koreografer och landskapsarkitekter att undersöka mötet mellan natur och kultur, verkligt och artificiellt, ungdom och åldrande, liv och död. I relation till platsen, och till utformandet av trädgården, har denna riktning utmärkt sig som ett undersökande av förhållandet mellan ute och inne, av spänningen och samspelet mellan den permanenta scenen och den tillfälliga trädgården. Det har även materialiserats som ett spel mellan verkligt och på låtsas, där trädgården konstrueras av levande växtmaterial i samspel med konstgräs och tillverkade träd.



Figur 5. Flygbild över Skånes Dansteaters lokaler i Västra Hamnen. Den röda rektangeln markerar den slutgiltiga platsen för föreställningen.



Figur 6. Skånes Dansteaters lokaler, med parkeringen i förgrunden.

## 4.2 Svar på enkäten – de medverkandes upplevelse

I enkäten ställdes två generella frågor, vilka här får fungera som en ingång till de medverkandes perspektiv på projektet. Den ena av frågorna gällde varje persons tidigare erfarenhet, och synen på föreställningen i förhållande till detta: »In your practical experience, would you describe Garden as a standard/common project?« (se *Bilaga 11*).

KS, MD och JSC svarar att det för dem, av olika anledningar, representerar ett ovanligt projekt. Även CW menar att det för henne inte är ett standardprojekt, men poängterar precis som LD och GH att det är svårt att definiera en standard. De menar alla tre att varje projekt har sina egenheter och att *Something about Wilderness* inte skiljer ut sig nämnvärt. CW påpekar dock att det tillfälliga för henne utgör en skillnad jämfört med »vanliga« projekt, precis som det eftersökta samspelet mellan trädgård och dans. KS förklarar att hon har tidigare erfarenhet av utformning och anläggning av just tillfälliga trädgårdar, men menar att *Something about Wilderness* även i det sammanhanget skiljer ut sig. Budgeten är enligt KS ovanligt stor och själva processen för utformningsarbetet har också varit annorlunda.

LD och MD lyfter organisationen av projektet som något ovanligt – att koreograferna här inte har någon insikt i budgeten, att de själva inte styrt produktionen, och att de blivit sammanförda med andra kreatörer istället för att välja sitt team. För MD är det ovanligt att inte ha »carte blanche«, och att behöva arbeta med »the container« innan »the content«<sup>21</sup>. I tillägg till detta nämner även MD skalan på projektet, antalet dansare och samarbetets internationella karaktär.

För JSC är landskapsinstallationen det exceptionella. Han har tidigare arbetat med ljuddesign i naturliga miljöer utomhus, men aldrig i ett projekt där själva miljön skapats specifikt för föreställningen.

Den andra av de två generella frågorna gällde de inblandades vision för uppsättningen, hur de tänkte sig att föreställningen skulle tas emot av publiken. »How would you describe your vision for the audience's experience of Garden? What would you like for them to feel/see/hear when participating in the performance? Please describe in your own words and from your own perspective.« (se *Bilaga 11*).

Flera av de tillfrågade uttrycker en allmän förhoppning om att publiken ska få uppleva något stort, starkt, överväldigande, intressant, engagerande, vackert, känslösamt, roligt. CW betonar det oväntade, att hon hoppas att publiken blir överraskade, »inte bara på något de aldrig sett förut, utan också på sina egna reaktioner«<sup>22</sup>.

---

21 Mélanie Demers, i svar på enkätfråga 2 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-17.

22 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 9 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

KS kommenterar trädgården, landskapet och vegetationen specifikt. Det, menar KS, är något som har potential att ge väldigt starka upplevelser, vilket hon också hoppas blir fallet i detta projekt. LD och MD nämner båda publikens närhet till framträdandet, hur de hoppas att åskådarna, i trädgården, kommer att uppleva en intim kontakt med dansarna. LD beskriver det som en resa, från en intim upplevelse utomhus, till en kollektiv erfarenhet inomhus. MD jämför med ett besök på ett museum, där man ska kunna gå vilse, som i en labyrint.

GH menar att han inte tänker så mycket på publiken, utan att han utgår från sin egen känsla och vision. Han föreställer sig upplevelsen som en kreativ konversation mellan alla delar av föreställningen – koreografi, scenografi, kostym, musik, plats – och hoppas att om han upplever engagemang, så kommer publiken att göra det också. JSC förklarar att han hoppas att publiken kommer kunna se dansen som mer än något vackert att betrakta på håll, »more like a stylized version of the inner life of human beings, in connection with nature and the world around them«<sup>23</sup>.

#### 4.2.1 Designprocess & designhandling

##### *Den individuella designhandlingen*

I enkäten ställdes en fråga om varje individs ingång till sitt respektive ansvarsområde i projektet: »How would you describe your approach to [respektive praktik] for the performance Garden?« (se *Bilaga 11*). Grundfrågan följdes av en formulering specifik för varje persons roll i projektet, t.ex.: »In what way do you work to develop your ideas? Is the design driven by narrative, or by a desired atmosphere? Please describe in your own words.« eller »In what way do you work with the dancers to design the piece? Does it involve a high level of improvisation? Is it rhythmic? Please describe in your own words«.

CW menar i svar på frågan att hon gått in i projektet med en ambition att svara mot beställarens önskemål, i det här fallet dansteaterns, koreografernas, dansarnas och den tänkta publikens. Hon förklarar, i svar på en annan fråga i enkäten, hur hon i designhandlingen ofta försöker gå in i olika roller och föreställa sig människors behov: »Jag försöker vara den gamla damen, det lilla barnet, tonåringen som hatar teater och som följt med, den uttråkade kvinnan eller den rädda mannen«<sup>24</sup>. Hon poängterar att hon på så sätt tänker mycket i berättelser, och att hon utifrån det utvärderar om det blev bra, eller om något ska förändras. Koreograferna, reflekterar CW, tänker kanske på ett annat sätt, mer i känslor, mer frikopplat.

KS förklarar hur hon i andra projekt gärna arbetar utifrån en önskad stämning eller atmosfär, och att hon försökt närma sig det här projektet på ett liknande sätt.

23 Jean Sébastien Cote, i svar på enkätfråga 9 (se *Bilaga 11*), mail 2017-03-02.

24 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 9 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

I arbetet med *Something about Wilderness* har KS dock upplevt den önskade stämningen som svårdefinierad. Utformningsarbetet har till stor del baserats på önskemål från koreograferna att inkludera vissa specifika element, t.ex. murgröna. Enligt KS har det funnits få tankar kring vad just dessa element kommunicerar eller vad de tillför projektet. KS beskriver hur en stor del av arbetet för hennes del har gått ut på att försöka komma fram till vad den efterfrågade vegetationen skulle kunna vara, och att sedan, i kontakt med olika plantskolor, få tag på detta material.

LD menar att det för henne är svårt att svara på frågan eftersom det koreografiska arbetet ännu inte inletts. Hon beskriver materialet för verket som bestående av interaktioner mellan henne, MD och dansarna och menar att det är dessa utbyten som skapar dansen. Det specifika i det här projektet är, enligt båda koreograferna, formen för deras samarbete, där de inte alltid kommer att arbeta båda två tillsammans med dansarna. Istället kommer arbetet formas bitvis under ledning av LD, bitvis av MD, för att sedan avslutas med en gemensam träningsperiod några veckor innan premiären. Det innebär, förklarar LD, att de kommer att arbeta mycket med upprepningar, att börja där den andre slutade och förändra dansen därifrån – »undoing something to remake it... adding... continuing... reducing... amplifying«<sup>25</sup>.

GH beskriver hur hans arbete i nuläget framförallt hämtar inspiration från stämningar och koncept, så som: »natural and artificial; life and death; a sense of decay which is in some ways the journey from one to the other«<sup>26</sup>. På ett liknande sätt baseras JSCs arbete på vissa tematiska riktningar som definierats i samråd med koreograferna. I ett senare skede, menar både GH och JSC, kommer arbetet tydligare att förhålla sig till andra, mer konkreta, delar av projektet – dansen, kostymdesignen, scenografin.

### *Interdisciplinärt samarbete*

I enkäten ställdes två frågor där de inblandade ombads reflektera kring den aktuella processen, både utifrån vad de upplevde som de största utmaningarna med samarbetet, och vad de såg som dess främsta vinster. Den första frågan formulerades: »What do you feel that you, in your creative work, have gained so far from the interdisciplinary collaboration (between performing arts practices and landscape architecture) within the project?« (se *Bilaga 11*).

LD menar att hon ser samarbetet som ett sätt att vidga sina vyer, att föreställa sig saker hon inte hade kunnat föreställa sig om hon arbetat själv. Enligt LD har det gemensamma arbetet även tvingat henne att tydligare motivera sina egna idéer och intentioner. KS konstaterar att det, för att utvecklas i sin yrkesroll, alltid är nyttigt att arbeta i projekt där man tvingas kommunicera med andra discipliner. CW jämför

---

25 Laila Diallo, i svar på enkätfråga 10 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-17.

26 Guy Hoares, i svar på enkätfråga 10 (se *Bilaga 11*), mail 2017-10-27.

arbetet med andra landskapsprojekt och menar att hon här förväntar sig lära sig mer om andra kreativa yrken.

Många av de tillfrågade påpekar dock att det är för tidigt för att ge en omfattande utvärdering av samverkan i projektet. GH konstaterar att han bara träffat CW två gånger, och att han därigenom inte kunnat fastställa på vilket sätt en landskapsarkitekts arbete skiljer sig från en scendesigners. GH påpekar även att alla designers är individer, och att samverkan därmed alltid skiljer sig mellan olika projekt. Även JSC jämför landskapsarkitektur med scenografi eller kostymdesign, och menar att det sällan påverkar hans arbete direkt, utan mer som avlägsen inspiration.

CW, KS, LD och MD konstaterar alla att det är svårt att definiera exakt vad de vunnit av samarbetet i projektet hittills. CW menar att det är intressant att komma nära andras skapandeprocesser, men ställer sig än så länge frågande till om hon vunnit något, och i så fall vad. KS ser svårigheterna med kommunikationen som en lärdom, men menar samtidigt att just det försvårat mycket av arbetet i projektet. MD öppnar för en omvänd formulering av frågan och menar att: »Perhaps something will be lost too«<sup>27</sup>.

#### *Utmaningar och svårigheter*

I relation till det som de inblandade upplevt som eventuella svårigheter ställdes frågan: »In the design process, what has been the most difficult aspect(s) so far in terms of: a. Communication with others involved in the creative process? b. Individual creative decision-making?« (se *Bilaga 11*).

Här lyfter både CW, KS, LD och MD språkskillnaderna mellan olika discipliner som den kanske största utmaningen i projektet. KS förklarar att det varit tydligt att framförallt koreograferna och landskapsarkitekterna haft olika vokabulär och referenser, och att det även komplicerat den individuella designhandlingen. Enligt MD skiljer sig ingången till arbetet mellan de olika disciplinerna, där landskapsarkitekterna, enligt henne, är vana att arbeta *för* människor medan koreograferna arbetar *med* människor. Svårigheterna, konstaterar MD, kan bero både på språk, avstånd och/eller kultur. LD poängterar precis som KS att en stor del av svårigheterna har berott på att de inblandade i projektet aldrig arbetat tillsammans tidigare. KS reflekterar kring huruvida det kanske hade underlättat att ha en scenograf med i projektet, som kunde ha fungerat som en länk mellan de olika disciplinerna.

LD, MD och GH upplever även den praktiska organiseringen av projektet som ett hinder för samarbetet – att möten och kommunikation måste ske mellan olika länder, över olika tidszoner och språk. Enligt LD och MD har kontakten med de andra i det kreativa teamet varit oregelbunden, och processen har påverkats negativt

---

27 Mélanie Demers, i svar på enkätfråga 3 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-17.

av att konversationer skjutits upp eller ställts in. GH konstaterar att det av praktiska skäl varit svårt att involvera hela teamet i de diskussioner som förts, eftersom de ofta skett via mail eller Skype. I tillägg till detta lyfter både CW och LD tidsbegränsningen som en avgörande faktor, eftersom många i det kreativa teamet haft andra åtaganden vid sidan om projektet. Ur landskapsarkitektens perspektiv, framhäver CW, hade formen för designprocessen varit mer spännande om det funnits större utrymme att kontinuerligt producera förslag och göra omarbetningar.

Landskapsarkitekterna kommenterar även beställningen av projektet, som de båda, på olika sätt, upplevt som otydlig. CW menar att hon tidigt i processen hade förväntat sig mer uttryckliga önskemål från koreografernas sida – kring funktioner, storlekar på ytor och liknande. KS beskriver hur hon upplevt att det funnits olika agendor inom projektet, där koreograferna verkar ha en vision och dansteatern en annan. Även arbetsfördelningen och hierarkin i arbetsgruppen uppfattas av landskapsarkitekterna som otydlig. CW liknar samarbetet vid en dans, där båda parter – landskapsarkitekter och koreografer – försökt följa, men där båda kanske egentligen skulle vilja föra. Det icke-hierarkiska samarbetet, spekulerar CW, innebär kanske på så sätt även en konkurrenssituation, där varken koreografer eller landskapsarkitekter alltid agerar så som de säger att de ska göra.

I tillägg till detta reflekterar CW även kring processen ur ett mer övergripande perspektiv, och menar att arbetet genomgått olika faser. Det första halvåret av projektet innebar, enligt CW, ett väldigt bra flöde mellan henne och koreograferna, där de utbytte abstrakta bilder och idéer. Under våren 2016 genomgick projektet en förändring när utformningen tvingades bli mer konkret. Samtidigt involverades flera nya personer och praktiker i processen: producent, assisterande landskapsarkitekt, modellbyggare m.fl. Det, reflekterar CW, skapade kanske oro hos koreograferna, eftersom de gärna ville hålla alla delar av designarbetet öppet så länge som möjligt.

### *Verktyg och kommunikation*

I enkäten ställdes frågan: »What do you feel has been the best (most efficient) media for communicating about the design?«, med alternativen: »written text; reference pictures; working model; illustrations in perspective; illustrations in plan; prototype in scale 1:1; other« (se *Bilaga 11*).

Av svaren från CW, LD och GH framgår en preferens för en blandning av olika representationsformer, beroende på vad som ska kommuniceras. KS och LD menar omvänt att alla medier varit problematiska. JSC kommenterar endast idéer utbytta via mail, vilket han menar har sina svårigheter, men ofta fungerar bra för huvuddelen av arbetet.

Både CW och GH lyfter text som viktig, samtidigt som GH påpekar hur han upplever att specificiteten ofta begränsas när man försöker beskriva något visuellt i ord.

KS resonerar på ett liknande sätt när hon konstaterar att de inblandade i processen ofta kommunicerar förbi varandra, framförallt när det gäller frågor relaterade till utformning och design.

Referensbilderna beskrivs i fem av de sex svaren som givande. CW och koreograferna hänvisar alla till en specifik samling bilder som utbyttes dem emellan i ett tidigt skede av projektet: »gula löv på marken, röda stolar, en räv vid ett dött träd, vitsprayade trädstammar«<sup>28</sup> (se *Bilaga 3*). Koreograferna uttrycker båda en förvåning, och möjlig frustration, över att dessa tidiga referensbilder inte påverkat projektet som de hade förväntat sig. CW beskriver hur hon är medveten om att utformningen av trädgården inte exakt motsvarar de idéer som bilderna illustrerade, men konstaterar samtidigt att syftet med bilderna kanske främst var att förmedla en stämning. Enligt CW har projektet, sedan utbytet av referensbilderna, genomgått en nödvändig konkretisering, vilket förutsatte en utveckling av både idéer och kommunikationsformer. GH problematiserar, precis som KS, användandet av referensbilder generellt och konstaterar att ambitionen ofta är att kommunicera en specifik *del av bilden*: färg, skala, komposition eller liknande. Användandet, menar GH, kräver därför alltid en tydlig förklaring. GH konstaterar att referensbilder ofta fungerar bra i ett projekts tidiga skeden, för att förmedla inspiration eller atmosfär, men att de generellt blir mindre användbara senare i processen.

Bland de som kommenterar arbetsmodellerna specifikt – CW, KS och LD – skiljer sig uppfattningarna till viss del åt. CW menar att modellerna inte alls hade den funktion hon förväntat sig. Hon beskriver hur hon tänkte sig att olika lösningar skulle kunna testas med modellerna som verktyg, men att hon upplevde att koreograferna inte förstod representationen på samma sätt som landskapsarkitekterna. Det var svårt att kommunicera kring volymer, rum eller vegetation när koreograferna, som CW beskriver det, bara upplevde pappret så som det såg ut i modellerna. KS konstaterar att koreograferna troligen inte, trots modellerna, förstått skalan på trädgårdsinstallationen. LD erbjuder en möjlig förklaring och menar att arbetsmodellerna varit mer användbara om koreograferna haft mer tid att undersöka dem, och använda dem som arbetsverktyg – »use it more as a thinking tool. Transformation it«<sup>29</sup>. För koreograferna fungerade modellerna kanske mer som en presentation av scendesignen, snarare än som en plattform för att testa olika idéer. LD förklarar dock att modellerna hjälpte henne att föreställa sig publiken på platsen.

Kring prototypen i skala 1:1, som uppfördes på dansteaterns parkering i augusti-september, resonerar KS på ett liknande sätt som kring arbetsmodellerna. Slutsatsen som KS drar är att koreograferna kanske inte inser skalan på trädgården, att instal-

---

28 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 5 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

29 Laïla Diallo, i svar på enkätfråga 5 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-17.



lationen kommer bli mycket större än de föreställt sig. CW uppfattar dock prototypen som nyttig för alla inblandade. GH menar att modeller i skala 1:1 generellt inte är hans främst föredragna kommunikationsform, men poängterar att andra verkar se det som ett viktigt komplement till andra mer lättillgängliga medier.

Skisser i plan har enligt CW och GH överlag fungerat bra. KS konstaterar dock att användandet av planer alltid är komplicerat, eftersom det krävs en viss vana för att kunna läsa ut en tredimensionell miljö av en tvådimensionell representation. Denna svårighet, menar KS, har varit tydlig även i det aktuella projektet. Enligt KS fungerade illustrationerna i perspektiv bättre, eftersom koreograferna där på ett tydligare sätt verkade uppfatta vad landskapsarkitekterna menade med vegetation och lummighet. Även CW menar att skisser i perspektiv fungerat väl. Samtidigt reflekterar hon kring de tekniker som använts i illustrationerna och hur de påverkat vad som kommunicerats. CW lyfter särskilt datorteknikens »renhet« som ett eventuellt problem, och menar att det gjort att skisserna ibland förlorat något – »Det överväldigande, svulstiga, det som är för mycket, det groteska«<sup>30</sup>.

#### 4.2.2 Förhållande till plats

##### *Om platsspecificitet*

För att undersöka den uppfattade relationen mellan platsen och föreställningen ställdes frågan: »This scale aims to describe the relationship between the site and the performance. Where would you place Garden on the scale?« (se *Bilaga 11*).

Figuren har inspirerats av Fiona Wilkies modell (se avsnitt 2.2.2 *Platsspecifik scenkonst*) men formuleringen av kategorierna har ändrats något för att passa enkäten. Kategorin *Indoor venue performance* skrivs t.ex. *In theatre building* i Wilkies modell. Ambitionen i enkäten var att förtydliga inkluderandet av även andra typer av byggnader än de uteslutande ämnade för teater. Därför modifierades namnet på kategorin.



Figur 7. Modell för relationen mellan plats och verk, inspirerad av Wilkie (2004).

30 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 5 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

De flesta menar att de i dagsläget ser verket som platsspecifikt. Endast CW tar inledningsvis avstånd från kategorin *site-specific* och konstaterar att föreställningen eventuellt är *site-generic*. Samtidigt lyfter CW en viss kritik mot vad hon upplever som en diskrepans mellan den ställda frågan och figuren. Hon menar att frågan är formulerad enligt en ambition att se relationen mellan föreställningen och platsen som jämlik, men att figuren i större grad utgår från föreställningen som den grundläggande förutsättningen. CW menar att föreställningen bör ses som ett verk delvis uppfört utomhus, som mer än att förhålla sig till en uppfattning om platsspecificitet förhåller sig till abstraktionen trädgård. Föreställningen bör, enligt CW, ses som ett verk som vill »stånga sig mot sin traditionella ram«<sup>31</sup>, som vill vara något annat än traditionell inomhusteater, men som för den sakens skull inte är platsspecifikt.

De övriga ser alla föreställningen som, helt eller delvis, platsspecifikt. MD beskriver hur ambitionen med koreografin i nuläget är att skapa ett verk som är helt anpassat till rummet och inte kan separeras från det. Samtidigt lyfter MD föreställningens dualitet, i och med övergången från det som hon ser som ett platsspecifikt verk utomhus, till en mer traditionell uppsättning inomhus. LD, GH och JSC konstaterar att det eventuellt kommer att visa sig, i ett senare skede av projektet, att föreställningen även kan uppföras på en annan plats. Under processens gång har de dock tveklöst sett verket som specifikt för platsen. GH ifrågasätter även möjligheten att visa föreställningen på samma plats, vid en annan tidpunkt, eftersom han idag upplever alla delar av verket som oskiljbara från dess specifika kontext. Flera av de tillfrågade påpekar dock att det inte går att ge ett definitivt svar på frågan förrän verket är färdigt. KS lyfter det faktum att hon i dagsläget inte vet något om koreografin, och att det därför inte går att säga något om föreställningen som helhet. MD menar att hon *hoppas* att föreställningen kommer att bli platsspecifikt.

### *Platsens påverkan*

I enkäten ställdes även frågan: »Would you say the site (the parking lot, its surroundings, the neighbourhood Västra Hamnen) has influenced the performance in terms of: Form (the »physical« aspects of the performance, e.g. movement/dance, scenography, materials, costume, light, sound), Content (narrative inspired by the site), Both of the above, Other (please specify, also if you feel the site has not influenced the performance in any way)«.

Av de som svarat på enkäten upplever alla att föreställningen på något sätt påverkats av, eller kommer att påverkas av, platsen och dess sammanhang. Både CW och KS beskriver platsens karaktär – det industriella, dess storlek och utsatthet – som central för utvecklandet av trädgårdens design. Stålskärmar, beskriver CW,

---

31 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 6 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

formades som ett sätt att innesluta och skydda trädgården från den karga omgivningen. Materialet valdes för att det upplevdes harmoniera med material på, eller i närheten av, parkeringen. Under ett skede i processen utgjordes vegetationen i trädgården av en förvuxen ungskog, beskrivet av CW som »lika rå som platsen utanför, fast grön«<sup>32</sup>. Förhållningssättet till platsen har dock ändrats under processens gång. CW menar att mycket av det som skett i designen av trädgården, sedan koreograferna kom in i projektet, har varit helt frikopplat från platsen utanför. »Trädgården har mer och mer kommit att förhålla sig till koreografernas inre«<sup>33</sup>. Samtidigt, konstaterar både CW och KS, kan förhållandet till platsen idag kanske ses som ett försök att skapa en kontrast. KS reflekterar särskilt kring den ständigt närvarande spänningen mellan det kontrollerade och det vilda i relation till platsen – väggarnas strikta form i kontrast till omgivningen och till trädgårdens vegetation.

Enligt CW har det från dansteaterns sida aldrig funnits en önskan att uttryckligen anknyta till platsen. Omgivningens roll har diskuterats på andra sätt: genom en eventuell länk mellan dansteatern och en annan del av staden, genom att låta föreställningsperioden pågå från vår till höst och därmed belysa förändringen av platsen över säsongerna. Kanske hade det, som uttryckt av CW »blivit något mer«<sup>34</sup> om beställningen sett annorlunda ut. CW spekulerar kring om det kanske blev för stort och krångligt, men ser det som en naturlig del av en pågående designprocess, där förslag och idéer ständigt omprövas och förändras.

MD konstaterar att alla projekt påverkas av sin omgivning, men menar att det för det aktuella verket är för tidigt att fastställa på vilket sätt. Hon hoppas dock att det kommer att visa sig att platsen påverkat både narrativ och form, och menar att mycket kommer att avgöras i arbetet med dansarna. LD beskriver precis som GH en ständig medvetenhet kring platsens närvaro under processen, hur många av de beslut som fattats utgått från platsens förutsättningar och kontext. LD påpekar dock att föreställningen inte är ett verk *om* platsen, utan snarare ett verk vilket platsen är en del av. GH fastslår att det för ljusdesignen är för tidigt att avgöra hur platsen kommer att påverka utformningen. Än så länge, menar GH, är platsens påverkan framförallt synlig i scenografi och materialval. JSC menar att det platsspecifika i hans arbete framförallt innebär en anpassning till omgivningens befintliga ljud- och bullernivåer.

### *Varför utomhus?*

För att skapa en bild av motiven bakom valet av platsen för föreställningen ställdes frågan: »What do you see as the main motive(s) for producing Garden partially

32 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 7 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

33 Ibid.

34 Ibid.

as an outdoor performance? Please elaborate on your answer and choose several categories if appropriate«. Alternativ som gavs var: »Financial, political, aesthetic, challenge/experiment, reaching a wider audience, other (please specify)«.

Majoriteten av de tillfrågade konstaterar att de ser det som en utmaning eller experiment. CW hänvisar till en ständig vilja att förnya sig, att aldrig stå still, LD menar att »the company« (Skånes Dansteater) är ambitiösa och nyfikna när det gäller att hitta nya sammanhang och koncept för att visa dans. Samtidigt förklarar flera av de inblandade att de egentligen inte vet vilken anledningen är. GH poängterar att platsen för föreställningen aldrig varit ett val från hans sida, utan att det presenterades som en förutsättning för projektet. LD påpekar att frågan egentligen borde ställas till uppdragsgivaren och de ansvariga där. MD menar att det förklarats för dem (koreograferna) att dansteatern tagit del av en genomförd intresseundersökning, vilken fungerat som underlag för beslutet om var föreställningen ska uppföras. Även KS hänvisar till denna undersökning, vilken visat en korrelation mellan intresse för dans och för trädgård. Ambitionen, konstaterar KS, är kanske därmed att ge trogna besökare ytterligare en anledning att se föreställningen. Samtidigt spekulerar KS, precis som JSC, kring möjligheten att genom trädgårdstemat nå en ny, bredare publik.

## 5 Avslutande diskussion

I kapitlet analyseras resultaten av fallstudien mot slutsatserna i kapitel 2 Teoretiska utgångspunkter, och kapitel 3 Referensexempel. Diskussionen utgår från arbetets två övergripande teman – designprocess & designhandling och förhållande till plats. Kapitlet innehåller även en reflektion kring genomförande och metod.

### 5.1 Designprocess & designhandling

*Something about Wilderness* innebär, med utgångspunkt i landskapsarkitektens perspektiv, en mer definierad designprocess än flera av de referensexempel som tas upp i kapitel 3 *Referensexempel*. Slutprodukten kan å ena sidan förstås som en interaktion med scenkonst, å andra sidan som ett renodlat designförslag och en dansföreställning. En övergripande ambition med projektet är, ur landskapsarkitektens perspektiv, att skapa nya landskap och landskapsupplevelser – i det här fallet samspelet mellan trädgård och dans. Till skillnad från tidigare referensexempel drivs arbetet mindre uttalat av ambitioner att skapa nya sätt att själv förstå, eller kommunicera med andra.

Projektet bör på vissa sätt kanske snarare förstås som en interaktion med scendesign än med koreografi eller dramaturgi. Landskapsarkitekterna har haft uppdraget att utforma en scen snarare än en *performance* eller en *konstnärlig landskapshändelse*. Projektet definieras därmed, i jämförelse med referensexemplen, både tydligare som landskapsarkitektur och som scenkonst. Formuleringen av beställningen från Skånes Dansteater, och den icke-hierarkiska organiseringen av designprocessen, öppnar dock samtidigt för synen på föreställningen som *en helhet*, i interaktionen mellan landskapsarkitektur och koreografi, trädgård och dans.

\*

Designprocessen kan enligt Jansons förklaringsmodell »drivande föreställning – uppslag – utforskning«, förstås som uppbyggd kring två övergripande drivande föreställ-

ningar – *trädgård* och *förgänglighet*. Trädgårdstemat utvecklades av Carola Wingren enligt den av henne introducerade drivande föreställningen »*secret garden*«. Det gav upphov till de inramande väggarna, och senare förslaget med vegetation i form av en förvuxen ungskog, »lika rå som platsen utanför, fast grön«<sup>35</sup> (se *Bilaga 5*). Koreograferna introducerade senare »labyrinten«, vilket ledde till utformandet av den rätvinkliga strukturen, med vegetation i lådor och som vertikala element.

*Förgänglighet* har i delar av processen inneburit en förändring i form av ett förlopp, med betoning på förändring *över tid* – årstidsvariationer, grader av föruttnelse. Utifrån detta utvecklades scendesignen som en sekventiell övergång, från trädgården till inomhusscenen, från frisk grönska till jord och förmultning. Senare omformulerades denna tolkning till att istället innebära förgänglighet i form av möten och kontraster – mellan organiskt och artificiellt, ungdom och åldrande, liv och död. Dessa ordpar fungerade för designen av trädgården som drivande föreställningar för uppslag i form av de artificiella träden (se *Bilaga 8*) och konstgräset, i motsats till den »naturliga« vegetationen.

\*

I utformningsprocessen har uppslag utforskats både genom individuellt arbete och i dialog mellan de medverkande. Designhandlingen har för landskapsarkitekterna utgjorts av arbete *vid ritbordet*, och kommunikation med beställare och medkreatörer i form av samtal och utbyten av material i bild och text. I jämförelse med de introducerade referensexemplen har arbetet i den studerade processen inte inneburit en uttalad betoning på den direkta kontakten med landskapet, eller den kroppsliga upplevelsen. Både det individuella designarbetet och kommunikationen med andra aktörer har till stor del byggt på, för arkitekten, vedertagna metoder och verktyg – skissen, ritningen i plan och sektion, perspektiv, illustrationer och modeller.

Av svaren på enkäten framgår att kommunikationen mellan de olika disciplinerna, under delar av processen, upplevts som problematisk. Orsakerna är dels praktiska, dels förknippade med aktörernas tidigare erfarenhet – skillnader i språk och referenspunkter.

Från arkitekterna introducerades verktyg – arbetsmodellerna, illustrationerna i perspektiv – med en uttalad ambition att överbrygga utmaningar förknippade med ritningen i plan och sektion. I modellerna och illustrationerna framgår dock den representerande funktionen fortfarande som problematisk, avseende skala och material. Detta illustrerar utmaningarna med de specifika verktygen, men även med de tillämpade teknikerna. I svar på enkäten lyfter CW datorteknikens renhet, vilken enligt henne gjort att skisserna kanske förlorat något. Ambitionen med utförandet

---

35 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 7 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

var möjligen att på ett tydligt sätt kommunicera kring material, färger och strukturer genom att, i olika grad, imitera den eftersökta verkligheten. En personlig reflektion är att detta kanske reducerade betoningen på den eftersökta *stämningen* i föreställningen, det som tidigare kommunicerats med referensbilder och i ord, relaterat till det som CW beskrivet som »Det överväldigande, svulstiga, det som är för mycket, det groteska«<sup>36</sup>. Kanske framstod de representerade uppslagen därmed även som *för* formulerade. Skisserna saknade kanske det som Wingren, i intervju med Birgerstam, identifierar som *frågetecknet* (2000; se avsnitt 2.1.2 *Landskapsarkitektens designhandling*).

Arbetet i den studerade designprocessen påvisar, och bekräftar, generella svårigheter med att kommunicera kring design. De dokumenterade utmaningarna har flera beröringspunkter med Corners (2002) och Wingrens (2009) resonemang kring det *avlägsna/indirekta*, *abstraktheten* och det *förekommande* (se även avsnitt 2.1.2 *Landskapsarkitektens designhandling*). Baserat på en jämförelse med de studerade referensexemplen är det också möjligt att konstatera att både landskapsarkitekter och koreografer, i designhandlingen, tydligare skulle kunna ha närmat sig den andres praktik. Omöjligt är dock att besvara huruvida detta hade underlättat arbetet i det studerade projektet.

\*

Förståelsen för de ämnesöverskridande interaktionerna – *hur* och *varför* de sker – är till sist beroende av sammanhanget för varje studerat projekt. I flera av referensexemplen kan den interaktiva processen förstås som en slutprodukt – ett uttalat mål är det ämnesöverskridande utbytet i sig. I *Something about Wilderness* är samarbetet snarare en konsekvens av beställningen, av viljan att skapa dans *i* en trädgård. Koreograferna har, för landskapsarkitekterna, varit meddesigners, men också beställare och brukare. I arbetet öppnar detta, jämfört med de introducerade referensexemplen, för en rikare förståelse för de olika sätt på vilka ämnesöverskridande interaktioner kan ske. Det framstår som särskilt relevant med bakgrund i det faktum att landskapsarkitektens arbete, enligt Jansons resonemang, bygger på förmåga att tillämpa tidigare kunskap i en ny situation, att *se något som något annat* (1998). *Something about Wilderness* är för många av de medverkande ett ovanligt projekt, men i landskapsarkitektens yrke – och kanske även i scenkonstnärens – är det svårt att definiera en standard.

---

36 Carola Wingren, i svar på enkätfråga 5 (se *Bilaga 11*), mail 2016-10-29.

## 5.2 Förhållande till plats

Platsen har i arbetet med *Something about Wilderness* varit en av flera faktorer för det kreativa teamet att förhålla sig till. Platsen som geografiskt läge har utgjort en förutsättning för, snarare än ett resultat av, designprocessen. I tidiga dokument beskrivs projektet som ett »utomhusevent« eller »kombination av landskapsinstallation och dansföreställning« (se *Bilaga 2*). Projektet har alltså inte, från beställarens sida, uttalat utgått från, eller förhållits till, platsbegreppet.

I svar på enkäten beskrivs föreställningen dock, av flera av de medverkande, som just platsspecifik. Det går även att utläsa en allmän vilja, eller önskan, att låta platsen påverka föreställningen. Det platsspecifika uppfattas i det här sammanhanget möjligen som Diedrich beskriver: som ett normerande exempel på positiva värden, något som legitimerar aktioner som designern menar framhäver platsens specifika kvalitéer (2013; se även avsnitt 2.2.1 *Landskapsarkitektur och förhållande till plats*). Det platsspecifika antyder förankring, äkthet, exklusivitet, och det icke platsspecifika kan i motsats till detta tolkas som generellt och slumpmässigt.

Oavsett kategorisering, har platsen tveklöst utgjort en influens i det kreativa arbetet. Flera av de medverkande beskriver platsen som en kontextuell referens, en ram mot vilken beslut har fattats. LD konstaterar att föreställningen inte är ett verk om platsen, men däremot ett verk vilket platsen är en del av. Platsen kan ses som en drivande föreställning, mindre uttalad, men jämförbar med projektets två övergripande teman – *trädgård* och *förgänglighet*. Ur det perspektivet är det också möjligt att se platsens varierande betydelse genom processen. En övergripande föreställning är platsen som en *utsträckning i tid och rum*. Detta gav upphov till platsen som en *del av staden*, vilket kan relateras till idén om att koppla samman trädgården med Rosengård, genom busslinje 5. Platsen som *karg industrimiljö* har influerat utformningen av de inramande väggarna, och beslutet att lämna konstruktionen synlig på utsidan av trädgårdsinstallationen. Platsen som *mötet mellan ute och inne* kan förstås som en drivande föreställning för trädgårdens form och riktning, som en förlängning av teaterns foajé och scenrum.

Till skillnad från flera av de studerade referensexemplen – bl.a. *Vattnet kommer*, *Dockplats 2010* – vilka i både form och innehåll öppnar upp för och bjuder in platsen – dess historia, dess olika element och strukturer – kan scendesignen i *Something about Wilderness* ses som ett försök att till viss del ställa sig i motsats till platsen. Med de två skärmarna byggs scenen in och platsen stängs ute. Den övergripande designen av trädgården kan relateras till Wilkies resonemang kring *notion of ›address‹*, och den ursprungliga tolkningen av McLucas koncept *host/ghost* – hur förhållandet till platsen inte alltid innebär en harmonisk sammansmältning, utan ibland snarare en aktiv motreaktion (Pearson, 2012; se avsnitt 2.2.2 *Platsspecifik*



*scenkonst*). Detta kan i sin tur även förstås som en bärande del av det från beställaren introducerade trädgårdstemat – trädgården som en kontrast mot den karga industrin, naturen som bryter sig upp ur asfalten.

\*

Möjligen går det, i relation till arbetets teoretiska utgångspunkter, att efterlysa en ökad medvetenhet och intention avseende hur förhållandet till plats fungerar i det studerade projektet. Svaren på enkäten väcker, likt Diedrichs kritik av användningen av det platsspecifika, frågor kring *hur* något *blir* platsspecifikt. Är föreställningen platsspecifisk för att den uppförs på en specifik plats? För att den uppförs *utomhus*? Eller är ett verk endast platsspecifikt när det, som *Vattnet kommer* eller *Dockplats 2010*, handlar om platsen?

Teoretiska modeller och tankestrukturer lämpar sig kanske bäst för kategorisering av projekt efter att de genomförts. Samtidigt sker en avgörande del av platspecificiteten *i* projekten – i designprocessen och designhandlingen. Ett sätt att ta sig an denna problematik skulle kunna vara att hitta nya verktyg för att behandla förhållandet till plats som en del av det kreativa arbetet. Inom landskapsarkitekturen hittas inspiration till möjliga angreppssätt t.ex. i Diedrichs forskning (2013). Hon vänder sig i sin tur till konsten för ytterligare uppslag. En slutsats av detta arbete är att alternativ och eventuella komplement även skulle kunna finnas i scenkonsten. Särskilt relevanta framstår bl.a. begrepp och verktyg för nyanseringen av det platsspecifika – *host/ghost*, *notion of ›address‹*, *monopilistisk platspecificitet*, m.m. Tillsammans med ytterligare metoder introducerade i referensexemplen – den *reflekterade rörelsen*, den *konstnärliga landskapshändelsen*, m.fl. – skulle de kunna öppna för nya sätt att se på, och arbeta med, förhållandet till plats.

### 5.3 Reflektion kring genomförande och metod

En stor del av arbetet har utgjorts av försök att på ett förståeligt och hanterbart sätt ringa in ämnet för undersökningen. Ingången till studien har sammanfattats under två tematiska riktningar: *designprocess & designhandling* och *förhållande till plats*. Syftet med att ta avstamp i designprocessen var att studera interaktioner i praktiken, inom ramarna för en skapandeprocess. En medveten utgångspunkt var landskapsarkitektens designprocess och designhandling, vilken i litteraturen studerats utifrån olika perspektiv, med varierande syften. Jämförbara undersökningar av principer bakom ämnesöverskridande, kollaborativa designprocesser visade sig dock mindre vanligt förekommande. Detta studeras därför inom ramarna för referensexemplen, vilket i och för sig verkar ge en transparent bild av hur dessa arbeten sker – inte främst i teori, utan i praktiken – men vilket också orsakar viss diskrepans mellan

riktningarna i kapitel 2 *Teoretiska utgångspunkter* och 3 *Referensexempel*. I tillägg till detta är min bedömning att de referensexempel som presenteras är för få för att i arbetet kunna dra några långtgående slutsatser kring mer generella förhållanden för ämnesöverskridande samverkan.

Syftet med *förhållande till plats* var ursprungligen att studera en del av scenkonstvärlden och föreställningen som fenomen, för att på så sätt formulera ett sammanhang mot vilket designen av det studerade projektet skulle kunna förstås. Det utvecklades till en redogörelse för en bakomliggande historik, och en mer generell reflektion kring drivkrafter bakom ämnesöverskridande interaktioner. Det är i efterhand möjligt att se andra gemensamma nämnare, vilka i arbetet skulle kunna ha studerats på ett liknande sätt – *tid/process, mänsklig rörelse och aktivitet*.

I arbetet behandlas innehållet under de två riktningarna utifrån ett parallellt och jämbördigt förhållande. En annan tolkning av relationerna mellan rubrikerna skulle kunna resultera i en annorlunda struktur. *Förhållande till plats* skulle kunna ses som en underrubrik till *designprocess & designhandling*, i form av en drivkraft och gemensam nämnare i kollaborativa processer. I en annan tolkning utgör *förhållande till plats* en samtidshistorisk bakgrund, och därmed en central samlande utgångspunkt. Designprocessen blir då underordnad, som en del av en redogörelse för hur interaktioner sker.

Det är i efterhand möjligt att se att arbetets struktur hade kunnat utformas på ett annat sätt, där samstämmigheten mellan arbetets olika delar eventuellt hade blivit tydligare. En sammanfattande slutsats är dock dessa organisatoriska brister (om de uppfattas som sådana) till stor del grundar sig i det faktum att arbetet i sig varit en process mot ökad förståelse, där jag i dess inledande skede inte hade möjlighet att se kunskapsfältet som jag gör nu.

\*

En annan avgörande aspekt för resultaten i arbetet är den tidsram som undersökningen utförts inom. Det har påverkat genomförandet av fallstudien, samt förhållandet mellan fallstudien och arbetets övriga delar. Kapitel 4 *Fallstudie* formulerades till stor del innan den slutliga versionen av kapitel 2 *Teoretiska utgångspunkter* och 3 *Referensexempel*, vilket gör att innehåll och struktur endast delvis förhåller sig till varandra. Riktningen för examensarbetet har bitvis anpassats för att överensstämma med utvecklingen av projektet. I andra avseenden har fallstudien och arbetets övriga delar utvecklats oberoende av varandra.

Enkäten har förhållit sig både till tidsramen för examensarbetet och för det studerade projektet. Frågorna formulerades i ett relativt tidigt skede av processen för arbetet, då jag endast kommit i kontakt med en del av den teori och de exempel

som senare kom att definiera en stor del av innehåll och struktur. I enkäten presenterades endast vissa alternativ för hur relationen mellan plats och verk skulle kunna beskrivas, vilket påverkade, och begränsade, definitionen vad denna relation skulle kunna vara. I efterhand är det dessutom möjligt att se att den använda förklaringsmodellen kanske hade varit mer applicerbar efter verkets färdigställande, istället för i den kreativa processen.

Under tiden för enkätutskicket var det studerade projektet i ett omvälvande skede, då fler aktörer kom in i processen, och många beslut var tvungna att fattas. De tillfrågade poängterade flera gånger att det var för tidigt för att de skulle kunna ge svar på de frågor som ställdes.

Resultaten av enkäten hade blivit ett annat om frågorna ställts senare, *eller tidigare*, i processen, påverkat både av förloppet för projektet och examensarbetet. Min reflektion är att de frågor som berörde samarbetet, framförallt dess vinster, skulle ha besvarats på ett tydligare och eventuellt mer positivt sätt om de ställts i projektets slutskede. Andra frågor, avseende kommunikationen i projektet, hade kanske varit svårare att besvara, eftersom de medverkande skulle ha haft en större distans till det arbete som utförts.

\*

En tredje påverkande faktor för resultaten i arbetet är min egen roll i det studerade projektet. Jag har, samtidigt som jag studerat arbetet bakom *Something about Wilderness*, också varit en aktiv del av det.

Min ambition har varit att i fallstudien betrakta min roll i projektet utifrån, och att så tydligt som möjligt separera det arbete jag utfört på uppdrag av Skånes Dans-teater från det arbete jag utfört inom ramarna för examensarbetet. Fallstudien har dock ofrånkomligen påverkats av min egen inblandning i projektet – jag har haft en större inblick i vissa delar av arbetet än i andra, jag har haft mer kontakt med vissa aktörer än med andra. Denna uppdelning har även påverkat det material som redovisats. Jag har, för att få en rikare förståelse för alla delar av produktionen, deltagit som iakttagare under vissa möten och dansträningsstillfällen. Senare har jag valt att inte redovisa detta, eftersom det inte ingått i mitt uppdrag på dansteatern, och inte i de undersökningar jag själv gjort inom ramarna för examensarbetet.

\*

Den iakttagande reflektionen har i sig flera beröringspunkter med arbetet i stort. En bärande del är det simultana i att försöka förstå ett fält och att samtidigt studera det. För mig har skrivandet av arbetet i det avseendet varit nära sammankopplat med det *reflekterade ritandet* (Janson, 1998) och *den reflekterade rörelsen* (Wingren,

2016). Det handlar ofta om att ta ett steg i en riktning och se vart det bär. I linje med både Jansons (1998) och Erlingsdotters<sup>37</sup> resonemang förstår jag den kreativa processen, precis som examensarbetets process, som en växelverkan mellan att agera och reflektera. För examensarbetet är ett nästa, här påbörjat, moment att ta ett steg tillbaka och försöka förstå vad resultaten innebär. Frågor som väckts hittills är möjligheten att i interaktionen med scenkonst utveckla praktiska redskap att tillämpa i landskapsarkitektens arbete. Hur skulle metoder lånade från scenkonsten kunna användas även i icke uttalat scenkonstrelaterade sammanhang? Vilka effekter skulle de kunna ha, i form av en rikare medvetenhet kring relationen mellan plats och handling, mellan design och brukare? I form av initiativ som det pågående forskningsprojektet *Mötesplats – scenkonst och landskap* är jag övertygad om att frågor som dessa kommer att fortsätta utgöra en del av landskapsarkitektens praktik.

---

37 Sara Erlingsdotter, regissör inom opera och teater, samt lektor i scenkonst i möte med landskap på Stockholms konstnärlig högskola, samtal 2017-04-21. (se avsnitt 3.2 *Samtida samverkan – några exempel från Sverige*)

## Referenser

- Andersson, T. (u.å.) Landskapsarkitektur. I: *Nationalencyklopedin*. Tillgänglig: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/landskapsarkitektur> [2017-05-11]
- Asplind, A. (2014). *DANCEWALKS – En fallstudie av alternativa stadsplaneringsmetoder*. Stockholms universitet. Kulturgeografiska institutionen. Tillgänglig: <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:730335/FULLTEXT01.pdf> [2017-05-11]
- Beauregard, R. A. (2005). From Place to Site: Negotiating Narrative Complexity. I: Kahn, A. & Burns, C. J. (red), *Site matters: design concepts, histories, and strategies*. New York: Routledge.
- Bigerstam, P. (2000). *Skapande handling: om idéernas födelse*. Lund: Studentlitteratur
- Carter, E., Donald, J. & Squires, J. (1993). *Space and place: theories of identity and location*. London: Lawrence & Wishart.
- Clarén, U. & Melander, K. (2010). Dansdrama i Dockan i OS-format. *Sydsvenskan*, 8 september. Tillgänglig: <http://www.sydsvenskan.se/2010-09-08/dansdrama-i-dockan-i-os-format> [2017-05-11]
- Corner, J. (2002). Representation and Landscape. I: Swaffield, S. (red.), *Theory in landscape architecture: a reader*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, ss. 144–165.
- Cresswell, T. (2015). *Place: an introduction*. 2nd ed. Chichester: John Wiley & Sons
- Crimp, D. (1993). *On the museum's ruins*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Dansdesign (2010). *Dockplats 2010*. Tillgänglig: <http://dansdesign.com/blog/Productions/Dockplats/> [2017-05-11]
- Diedrich, L. (2013). *Translating harbourscapes: site-specific design approaches in contemporary European harbour transformation*. Frederiksberg: Department of Geosciences and Natural Resource Management, University of Copenhagen.
- Dovey, K. (2010). *Becoming places: urbanism/architecture/identity/power*. London: Routledge
- Erlandsson, Y. (2010). Dockplatsen visar bästa sidan. *Skånska Dagbladet*, 8 september. Tillgänglig: <http://www.skd.se/2010/09/08/dockplatsen-visar-basta-sidan/> [2017-05-11]
- Filor, S. W. (1994). The nature of landscape design and design process. *Landscape and Urban Plan-ning*, 1994, vol. 30 (3), ss.121-129.
- Halprin, L. (2002). The RSVP Cycles. I: Swaffield, S. (red.), *Theory in landscape architecture: a reader*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, ss. 43–48.
- Hägerstrand, T. (2009). *Tillvaroväven*. Stockholm: Forskningsrådet Formas

- Janson, Ulf (1998). *Vägen till verket: studier i arkitekt Jan Gezelius arbetsprocess*. Göteborg: Daidalos.
- Jivén, G. & Larkham, P. J. (2003). Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary, *Journal of Urban Design*, 8:1, 67-81, DOI:10.1080/135748003200006
- Kahn, A. & Burns, C. J. (red.) (2005). *Site matters: design concepts, histories, and strategies*. New York: Routledge
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: performance, place and documentation*. London: Routledge. Tillgänglig: [https://monoskop.org/images/8/8d/Kaye\\_Nick\\_Site-Specific\\_Art\\_Performance\\_Place\\_and\\_Documentation.pdf](https://monoskop.org/images/8/8d/Kaye_Nick_Site-Specific_Art_Performance_Place_and_Documentation.pdf) [2017-05-11]
- Kloetzel, M. & Pavlik, C. (2009). *Site dance: choreographers and the lure of alternative spaces*. Gainesville: University Press of Florida.
- Krauss, R. (1979). The expanded field. *The MIT Press*, vol. 8, ss. 30–44. Tillgänglig: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf> [2017-05-11]
- Kulturnytt (2010). Kulturnytt 20100305 [Radioprogram] Sveriges Radio, P1 5 mars. Tillgänglig: <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/73940?programid=478> [2017-05-11]
- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Tillgänglig: [https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon\\_Miwon\\_One\\_Place\\_after\\_Another\\_Site-Specific\\_Art\\_and\\_Locational\\_Identity.pdf](https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf) [2017-05-11]
- Kärholm, M. (2004) *Arkitekturens territorialitet: till en diskussion om territoriell makt och gestaltning i stadens offentliga rum*. Diss. Lund: Lunds universitet. Tillgänglig: <http://lup.lub.lu.se/search/ws/files/4382198/1472315.pdf> [2017-05-11]
- Lawson (1980). *How designers think: the design process demystified*. Oxford: Architectural Press.
- Massey, Doreen (2013). *Space, Place and Gender*. Hoboken: Wiley. Tillgänglig: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/slub-ebooks/detail.action?docID=310284> [2017-05-11]
- McKinnie, M. (2012). Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urbans Pace and the Cultural Economics of Site-Specific Performance. I: Birch, A. & Tompkins, J. (red), *Performing site-specific theatre: politics, place, practice*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, ss. 21–37.
- Merriman, P. (2010). Architecture/dance: choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Cultural geographies*, vol. 17 (4), ss. 427–449. DOI: 10.1177/1474474010376011
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pearson, M. (2012). Haunted House: Staging The Persians with the British Army. I: Birch, A. & Tompkins, J. (red), *Performing site-specific theatre: politics, place, practice*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, ss. 69-83.
- Schlyter, O. (2012). Byggnadsantikvarisk utredning Västra Dockan – underlag till värdeprogram Fastigheterna Kranen 2, 5, 6, 7 och 8 i Malmö stad, Skåne län. Malmö: Malmö Muséer. (Kulturarvsenheten Rapport 2012:001). Tillgänglig: [http://malmo.se/download/18.7de6400c149d2490efb52f1f/1491300809644/Rapport\\_2012\\_001\\_low.pdf](http://malmo.se/download/18.7de6400c149d2490efb52f1f/1491300809644/Rapport_2012_001_low.pdf) [2017-05-11]
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: how professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Skånes Dansteater (2010). *Dockplats 2010 Skånes Dansteater* [Video] Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=TfbyUNdyEwA> [2017-05-11]

- Skånes Dansteater. (u.å.a). Tillgänglig: <http://www.skandesdansteater.se/sv/page/historik> [2017-05-11]
- Skånes Dansteater (u.å.b). *Something about wilderness, and several attempts at taming beauty*. Tillgänglig: <http://www.skandesdansteater.se/sv/performance/something-about-wilderness> [2017-05-11]
- Tompkins, J. (2012). The 'Place' and Practice of Site-Specific Theatre and Performance. I: Birch, A. & Tompkins, J. (red), *Performing site-specific theatre: politics, place, practice*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, ss. 1–21.
- Tuan, Y. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Uniarts (u.å.). *Mötesplats – scenkonst och landskap*. Tillgänglig: [http://www.uniarts.se/forskning-utvecklingsarbete/utvecklingsarbete/motesplats\\_scenkonst\\_och\\_landskap](http://www.uniarts.se/forskning-utvecklingsarbete/utvecklingsarbete/motesplats_scenkonst_och_landskap) [2017-05-11]
- Västra Hamnen (2010). *Dockplats 2010: Storslagen & gratis underhållning 9-12 september*. Tillgänglig: <https://vhamnen.com/index.php/tag/underhallning/> [2017-05-11]
- Wasserman, J. (2012). A World in Motion: The Creative Synergy of Lawrence and Anna Halprin. *Landscape Journal*, vol. 31, ss. 33–52. Tillgänglig: [http://www.academia.edu/6158580/2012\\_Wasserman.\\_A\\_World\\_in\\_Motion\\_The\\_Creative\\_Synergy\\_of\\_Lawrence\\_and\\_Anna\\_Halprin.\\_Landscape\\_Journal\\_Special\\_Halprin\\_Issue.\\_January\\_2012.\\_31\\_1-2\\_.pp.\\_33-52](http://www.academia.edu/6158580/2012_Wasserman._A_World_in_Motion_The_Creative_Synergy_of_Lawrence_and_Anna_Halprin._Landscape_Journal_Special_Halprin_Issue._January_2012._31_1-2_.pp._33-52) [2017-05-11]
- Wilkie, F. (2004). *Out of Place, The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. Diss: University of Surrey. Tillgänglig: <http://epubs.surrey.ac.uk/823/> [2017-05-11]
- Wingren, C. (2016). Konstnärliga metoder kommunicerar kustlandskapets dynamik. *Journal of Water Management and Research*, vol. 72, ss. 91–102.
- Wingren, C. (2009). *En landskapsarkitekts konstnärliga praktik: kunskapsutveckling via en självbiografisk studie*. Diss. Alnarp: Sveriges lantbruksuniversitet. Tillgänglig: <http://epsilon.slu.se/200927.pdf> [2017-05-11]





## Epilog – Something about Wilderness

Det är två veckor kvar till premiären. Förberedelserna inför föreställningen är i full gång. I trädgården har det mesta kommit på plats – ytterväggarna först, sedan konstgräset, följt av innerväggar, tak och skärmar av armeringsnät. Det sista momentet var planteringslådorna, som byggdes på plats, och fylldes med jord, vegetation och barkflis. Totalt består den tillfälliga trädgården av 900 m<sup>2</sup> konstgräs, 30 m<sup>3</sup> jord, 400 buskar och träd, 2500 perenner, varav 650 plantor murgröna. Växtkompositionen utgörs i övrigt av kinesisk sekvoja, bergbambu, ormbunkar, hassel, kaukasisk förgätmigej, spetsmössa och löjtnantshjärtan.

Efter alla skisser, modeller, möten och diskussioner känns det lite märkligt att se föreställningen ta form i verkligheten. Den 4 maj hölls en första öppen repetitionen i trädgården, där provpublik tillsammans med dansare, koreografer och landskapsarkitekter fick se en första fysisk skiss på samspelet mellan dans och trädgård. Själva dansakten är inte färdig, det kan fortfarande bli något helt annat. För koreograferna sker utformningsarbetet in i det sista.

Jag funderar på hur de medverkande ser på projektet nu, ett halvår efter många av svaren på enkäten. Trädgården har ändrat storlek, konstgräset är inte längre rosa utan grönt. Samtidigt är många av de bärande idéerna desamma – mötet mellan inne och ute, mellan verkligt och på låtsas, labyrinten, murgrönan, de artificiella träden. För mig är projektet en del av något stort och svårdefinierat – ett uppluckrande av gränser, ett ifrågasättande av min egen praktik, men tveklöst något positivt, något jag tar med mig inför kommande processer.



## **Bilagor**

1. Diagram över projektförloppet
2. Skisser I – tidiga tankar om projektet
3. Tidiga referensbilder
4. Arbetsmodeller
5. Skisser II – den slingrande gången
6. Prototyp av väggarna
7. Skisser III – trädgården som labyrint
8. De byggda träden
9. Skisser IIII – på väg mot en slutlig design
10. Anläggning av trädgården
11. Enkät
12. Text i Tidskriften STAD

## 1 Diagram över projektförloppet

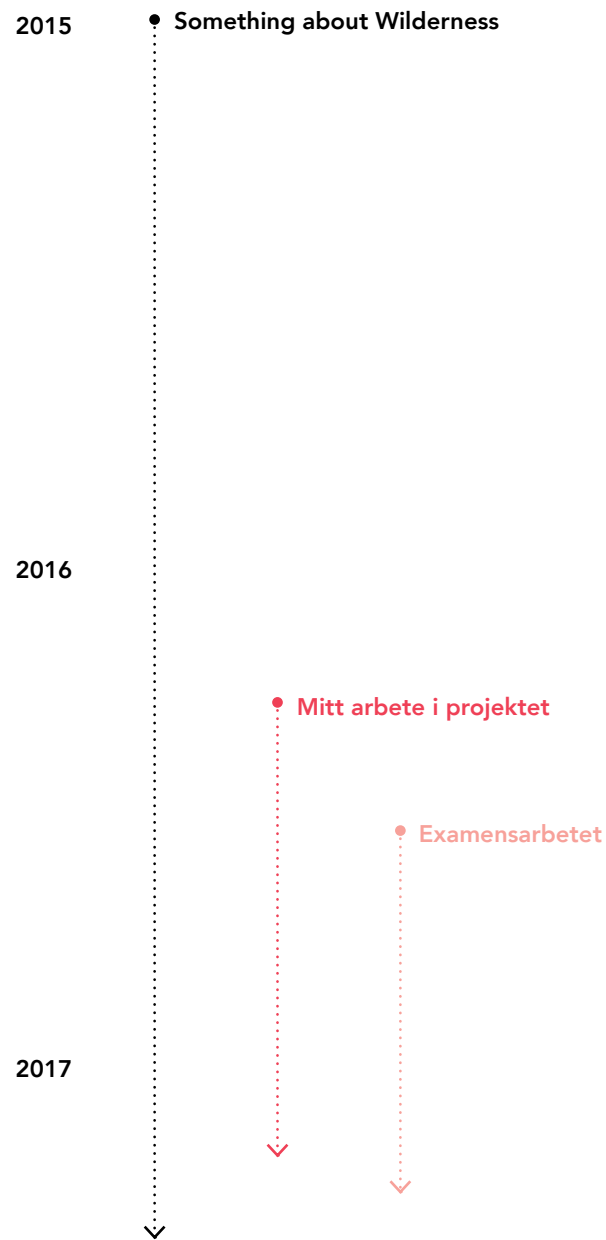
På ss. 72–79 presenteras en översiktlig beskrivning av projektet. Diagrammet är uppbyggt kring fyra kategorier: *personer*, *producerat material*, *möten* och *utveckling*. Innehållet är fördelat över ett tidsspänn mellan januari 2015 och juni 2017.

Under rubriken *personer* redovisas de som varit inblandade i projektet, och tidpunkten för när de först engagerades. Redogörelsen utgår i första hand från de som ingått i det kreativa teamet (se avsnitt 1.5 *Examensarbetets struktur*). I övrigt redovisas även Anna Ekstrand och Jan Hansen, samt tidpunkten för min egen inblandning i projektet, som modellbyggare/assistent på dansteatern.

Kategorin *producerat material* redogör för det underlag som använts i den kreativa processen – skisser, inspirationsbilder, modeller, ritningar m.m. Kategorin visar endast material som kommunicerats mellan personer i det kreativa teamet, alltså inte individuellt skiss-, eller idéarbete. Betoningen ligger här på material vilket direkt berör trädgårdens utformning.

Under rubriken *möten* redovisas de tillfällen då personer i det kreativa teamet träffats, i verkligheten eller via länk, för att diskutera projektet. Här visas även, med initialer, vilka som deltagit i mötena. Vid flera tillfällen har även andra än de som tidigare redovisats med namn deltagit i möten – anställda på verkstaden eller andra externa företag. I brist på heltäckande kunskap kring dessa personers namn och yrkesroller redovisas de som »anställda på...« eller »m.fl.«. Det redovisade innehållet baseras på produktionsplaner och mötesscheman från Skånes Dansteater, samt mina egna iakttagelser från arbetet med projektet.

Kategorin *beslut* redogör för dokumenterade resultat av möten – det som bestämts, föreslagits eller diskuterats. Innehållet baseras på mötesprotokoll vilka sammanställts av olika personer i teamet och som efter mötet kommunicerats till de inblandade via mail. I de fall då officiella mötesprotokoll saknas baseras det redovisade innehållet i kategorin på mailkonversationer som ägt rum efter mötet, vilka uttalat berör de teman som avhandlats vid den specifika sammankomsten.



Figur 8. Skiss över projektets övergripande tidsram, i förhållande till mitt eget arbete i projektet, och genomförandet av examensarbetet.

	PERSONER	PRODUCERAT MATERIAL
2015	jan.–feb.	Åsa Söderberg (ÅS) & Ben Wright (BW)
	mars	Carola Wingren (CW) Lalila Diallo (LD) & Mélanie Demers (MD)
	apr.	
	maj–sept.	
	okt.	Dokument med tidiga texter av ÅS & BW, samt texter och skisser av CW (se <i>Bilaga 2</i> )
	nov.	Utbyte av tidiga referensbilder mellan CW, LD, MD (se <i>Bilaga 3</i> )
	dec.	Karin Svensson (KS)
2016	jan.	Utkast till budget för utomhusmiljön – CW, KS
	feb.	Anna Ekstrand (AE)

## MÖTEN

## UTVECKLING

Projektet initieras av SDT, under ledning av ÅS & BW. Beslut ang.:

- temat för föreställningsåret 2017: *förgänglighet*
- platsen för föreställningen: i, och i anslutning till, SDTs lokaler, delvis inomhus, delvis utomhus på parkeringen
- att det ska byggas en tillfällig trädgård

---

Möte ang. projektet i stort – ÅS, BW, CW

---

Möte ang. projektet i stort – ÅS, BW, CW, LD, MD

Diskussion kring:

*Trädgården/föreställningen i stort*

- trädgårdens storlek och form – stor del av parkeringen, eller en mindre remsa?
- förgänglighet som *transcience, ephemerality, impermanence*
- teatern och trädgården som ett kontinuum
- spel med det förväntade – mötet mellan teaterns interiör och trädgården utomhus, mellan verkligt och på låtsas
- en upplevelse av någonting halvt dolt
- föreställningen som en promenad – genom en skog, en labyrint, en trädgård, en äng?
- starka färger, block av färger
- förruttelse, skönheten i förruttelse
- kopplingar till andra delar av Malmö

---

Möte ang. projektet i stort – LD, CW, KS

Diskussion kring:

*Trädgården/föreställningen i stort*

- inramning av trädgården med plåtskärmar. Skärmarna ska ha titthål, genom vilka föreställningen kan skymtas
- murgröna som »basmaterial«, ev. tillsammans med olika sorters gräs
- en damm, en lerdamm
- markmaterial – dansmattor, gummiasfalt?
- vegetation och material som ett uttryck för förändring – från livfullt, klargrönt utomhus, till kompost, höstlöv, döda träd inomhus
- en övergång från intima upplevelser utomhus, till en gemensam föreställning inomhus
- foajén – en del av trädgården, eller ett avbrott mellan inne och ute?
- en förändring av trädgården efter föreställningens slut – ljus, efterlämnade saker?
- publikantal – hur många får plats i trädgården?

	PERSONER	PRODUCERAT MATERIAL
<b>mars</b>		
<b>apr.</b>	Guy Hoares (GH) Jean Sébastien Cote (JSC)	Produktionsplan – AE
<b>maj</b>	Emma Björkman Jones (EBJ)	• Tillverkning av arbetsmodeller (se <i>Bilaga 4</i> ) – EBJ
<b>juni</b>	Kaser Hansen (KH) & Sophie Bellin Hansen (SBH) Jan Hansen (JH)	
<b>juli</b>		Uppdaterade skisser på trädgårdens utformning (se <i>Bilaga 5, Figur 19–21</i> ) – CW
<b>aug.</b>		Första referensbild för det byggda trädet – CW • Illustration I (se <i>Bilaga 5, Figur 22</i> ) – CW, KS, EBJ
<b>sept.</b>		Prototyp i skala 1:1 uppförd på dansteaterns perkering (se <i>Bilaga 6</i> )

⋮ = del av processen som jag deltagit i

• = material som jag producerat/  
deltagit i producerandet av



## MÖTEN

## UTVECKLING

- 
- 
- 
- Möte ang. projektet i stort, med arbetsmodeller (se *Bilaga 4*) – CW, LD, MD, GH, KH, SBH, AE, JH, EBJ mfl.
    - Diskussion kring:
      - Trädgården/föreställningen i stort*
      - trädgårdens storlek i förhållande till publikantal – kanske måste trädgården göras bredare än i tidigare skisser. Föreslagen bredd: 20 m
      - markmaterial – gummiastfalt, konstgräs? Färg?
      - antal ingångar till trädgården. Förslag: 4 st
      - de inramande väggarnas höjd. Förslag: högre än i arbetsmodellerna
      - murgröna – hängande/som tak/i krukor
      - trädgården utformad som en labyrint
      - förändringen av trädgården – marken täckt av löv, blommor?
      - hur föreställningen inleds i trädgården med flera mindre, samtida dansakter
      - en mer abstrakt tolkning av förgänglighet än förändring över säsonger
- 
- 

- Möte trädgård, med prototyp av väggar i skala 1:1 – CW, KS, LD, JH, EBJ
    - Diskussion kring:
      - Trädgården*
      - trädgården som en labyrint, med flera rum
      - innerväggar – byggda, av vegetation, täckta av vegetation
      - markmaterial och planteringsytor – koreograferna önskar samma markmaterial över hela ytan, helst utan höjda planteringsytor
      - färg på markmaterial. Förslag: magenta
      - vegetation med murgrönelik karaktär
      - förändringen av trädgården – marken täckt av blomblad, höstlöv?
    - Väggarna*
    - höjd. Förslag: mellan 3 och 4 m
    - behandling. Utvändigt: rå, med konstruktionen synlig. Invändigt: målat i en mörk färg
    - att tithålen i väggarna behöver göras betydligt mindre än i prototypen
  - De byggda träden*
  - ett byggt, dött träd ska placeras inomhus, bakom scenen. Hur kan det relateras till trädgården? Ska det byggas ett träd till?
- 
- 

- = möten som jag deltagit i

	PERSONER	PRODUCERAT MATERIAL
sept. (forts.)		
okt.		<ul style="list-style-type: none"> <li>Reviderade skisser i plan med labyrintisk design (se <i>Bilaga 7, Figur 25–28</i>) – CW, KS, EBJ</li> </ul>
nov.		<ul style="list-style-type: none"> <li>Illustration II (se <i>Bilaga 7, Figur 29</i>) – CW, KS, EBJ</li> <li>Referensbilder vegetation – KS</li> <li>Konstruktionsritningar för de byggda träden (se <i>Bilaga 8</i>) – EBJ</li> </ul>
dec.		De tre träden börjar byggas på dansteaterns verkstad

⋮ = del av processen som jag deltagit i

● = material som jag producerat/  
deltagit i producerandet av

## MÖTEN

## UTVECKLING

---

<ul style="list-style-type: none"><li>● Skypemöte trädgård – CW, LD, MD, GH, JH, EBJ</li><li>● Möte med verkstaden ang. de byggda träden – CW, JH, EBJ m.fl.</li></ul>	<p>Beslut ang.:</p> <p><i>De byggda träden</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· det ska byggas tre träd – ett placeras bakom scenen, ett i foajén, ett i trädgården</li><li>· träden ska illustrera en process där rotsystemet blir mer och mer synligt</li><li>· träden är döda/utan blad</li></ul> <p>Diskussion kring:</p> <p><i>Foajén</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· hur förhåller sig foajén till trädgården resp. inomhusscenen? – som en länk mellan ute och inne, eller som en fortsättning av trädgården</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>● Skypemöte trädgård – CW, KS, LD, MD, JH, EBJ</li></ul>	<p>Diskussion kring:</p> <p><i>Trädgården</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· fastighetsägaren har meddelat att parkeringen måste återställas till sitt ursprungliga skick. Marken kan inte målas. Gummiasfalt har visat sig för dyrt. Nya förslag på markmaterial: grus, torv, krossat glas, svart jord, lavasand</li><li>· rekvisita i trädgården – tavlor, stolar, soffor</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>● Möte med verkstaden ang. de byggda träden – CW, LD, JH, EBJ m.fl.</li><li>● Möte foajén – CW, LD, MD, JH &amp; EBJ</li><li>● Platsbesök Alnarp – CW, KS, LD, MD, KH, SBH, EBJ m.fl.</li></ul>	<p>Diskussion kring:</p> <p><i>De byggda träden</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· förslag på färg: vit, vitgrå, vitbeige</li></ul> <p><i>Markmaterial i trädgården</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· två alternativ: ett lager av asfalt, som sedan målas, ovanpå den befintliga ytan, eller konstgräs</li><li>· oavsatt material så ska färgen på marken vara grön</li></ul> <p><i>Foajén</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· utformad som en del av trädgården – ytterligare ett rum i labyrinten</li><li>· gräs och vegetation som i trädgården utomhus</li></ul>
Skypemöte – LD, MD, CW	<p>Beslut ang.:</p> <p><i>Markmaterial i trädgården</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· konstgräs</li></ul> <p>Diskussion kring:</p> <p><i>Foajén</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· samma material och formspråk som i trädgården: murgröna, armeringsnät, lådor för plantering</li><li>· sittplatser i form av bänkar med konstgärs på</li><li>· relationen mellan foajén och trädgården</li></ul> <p><i>Föreställningen i stort</i></p> <ul style="list-style-type: none"><li>· ord att enas kring för att beskriva föreställningen, för att säkerställa att alla arbetar i samma riktning: »<i>reminiscence of times gone</i>«, »<i>lushness</i>«, »<i>controlled wildness</i>«, »<i>green</i>«, »<i>labyrinthic</i>«</li></ul>

---

● = möten som jag deltagit i

	PERSONER	PRODUCERAT MATERIAL
2017	jan.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utbyte av inspirationsbilder för markmaterial mellan CW, KS, LD, MD, EBJ</li> </ul>
	febr.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uppdaterad illustrationsplan och sektioner över trädgården (se <i>Bilaga 9, Figur 30</i>) – CW, KS, EBJ</li> <li>• Bygglovshandlingar – JH &amp; EBJ</li> <li>• Utbyte av inspirationsbilder för förändringen av trädgården mellan CW, KS, LD, MD, EBJ</li> </ul>
	mars	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uppdaterad illustrationsplan över trädgården (se <i>Bilaga 9, Figur 31</i>) – CW, KS, EBJ</li> <li>• Uppdaterad version av illustration II (se <i>Bilaga 9, Figur 32</i>) – CW, KS, EBJ</li> </ul>
	apr.	Anläggning av trädgården (se <i>Bilaga 10</i> )
	maj	
	juni	

⋮ = del av processen som jag deltagit i

• = material som jag producerat/  
deltagit i producerandet av

## MÖTEN

## UTVECKLING

Möte budget, minskning av trädgårdens yta – CW, KS, ÅS, JH m.fl.

Skypemöte ang. minskning av trädgårdens yta – LD, MD, AE, JH

Diskussion kring:

### *Minskningen av trädgården*

- beslut har fattats om att minska trädgårdens yta med 30%. Orsakerna är insikter om att budgeten inte kommer att räcka, samt problem med ingången från Östra Varvgatan (höjdskillnad och annan fastighetsägare än övriga ytan)
- koreograferna påpekar att de gärna hade fått reda på detta tidigare, kanske hade det påverkat designen av trädgården

- Möte trädgård, anläggning – KS, JH, EBJ m.fl.

Diskussion kring:

### *Anläggning av trädgården*

- tidsplan för anläggning och nedmontering
- praktiska aspekter ang. snickeri, placering av innerväggar och planteringsytor, kabeldragning för ljud och ljus

- Skypemöte trädgård – CW, KS, LD, MD, JH, EBJ  
Möten produktion

Möte trädgård/budget – CW, KS, AE & JH

- Möte ang. trädgårdens förändring och färgen på de byggda träden – CW, KS, LD, JH, EBJ

Diskussion kring:

### *Trädgården*

- förslag för förändringen av trädgården efter föreställningens slut: låtsasblommor på pinnar, en matta av blomblad eller ljus
- takhöjden på de delar av trädgården som är övertäckta
- placeringen av det byggda, döda trädet. Koreograferna undrar om det kan placeras i ett av »rummen« i trädgården
- om det ska finnas sittplatser i trädgården

- Modellvisning – CW, LD, MD, GH, JSC, KH, SBH, JH, AE, EBJ, dansare, m.fl.

Möten produktion

Alla delar av föreställningen – dans, scendesign/trädgård, kostym, ljud, ljus – presenteras för de anställda på dansteatern – tekniker, dansare m.fl.

Möten produktion

Möten produktion

Repetition i trädgården

Premiär

Föreställningar

- = möten som jag deltagit i

## 2 Skisser I

Dokument med tidiga texter av Åsa Söderberg och Ben Wright samt text och skisser av Carola Wingren. Underlaget togs fram under hösten 2015 som en del av en ansökan om extra finansiering för projektet.

I materialet konstateras att föreställningen delvis ska uppföras utomhus, delvis inomhus på dansteaterns huvudscen. Det beskrivs även att en tillfällig trädgård ska byggas på parkeringen utanför teaterns entré. Föreställningen formas enligt det övergripande temat *förgänglighet*, vilket i trädgården kommer att illustreras av en förändring över säsonger – förruttnelse och återfödelse, i färg, doft och ljud. Ben Wright och Carola Wingren kommenterar spelet mellan det organiska och det artificiella, det som är verkligt och det som är på låtsas.

I texterna beskrivs föreställningen som en pendang och ett syskonprojekt till *Dockplats 2010* och *Hemma hos*<sup>1</sup> – det är något utöver det vanliga, en förflyttad, suggestiv upplevelse. Det finns ambitioner att i samarbete med andra aktörer hålla trädgården öppen för allmänheten, och att, i och med trädgårdstemat, koppla samman föreställningen med andra delar av Malmö.

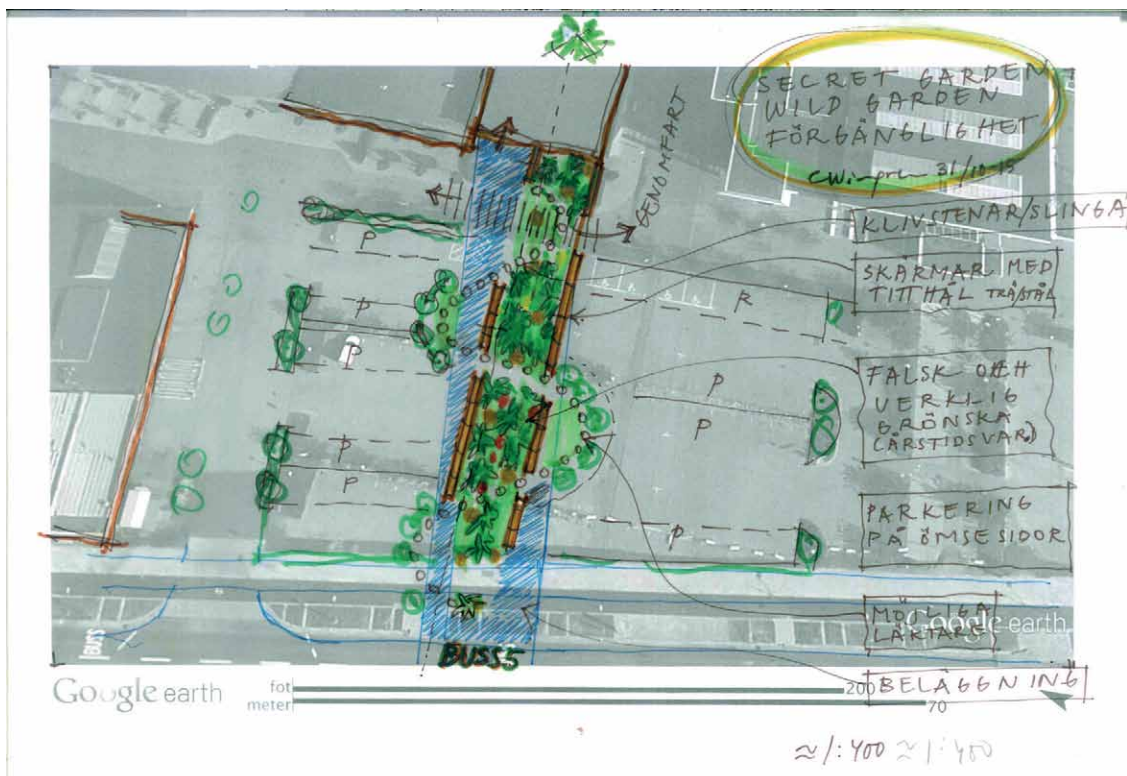
*I relation till föreställningen som den ser ut i projektets slutskede lever vissa av dessa tidiga idéer kvar. Spänningen mellan det artificiella och det organiska syns i de byggda träden och konstgräset å ena sidan, de befintliga träden och vegetationen å den andra. De inneslutande skärmarna och idén om trädgården som en kontrast till den karga omgivningen är också uppenbar.*

*Förgängligheten, i form av en konkret förändring av trädgården över tid, har en mindre tydlig roll, eftersom installationen endast kommer finnas på plats under tre veckor, istället för hela sommaren. Tanken om att koppla samman föreställningen med andra delar av staden förblev också en icke realiserad idé.*

---

1 *Hemma hos* är en föreställning bestående av tre separata dansakter, som uppfördes på Skånes Dansteater 2010. I Sydsvenskan beskrivs verket som en rundtur i dansteaterns lokaler, med dans i varje vrå (Clarén, 2010).

***Förgänglighet ... The Garden project ... The Secret Garden***



Ett systemprojekt till Dockplats 2010  
En trädgårdsinstallation och dansföreställning 2017  
natur möter kultur, inne möter ute, dans möter växtlighet

Skånes Dansteater i samarbete med dans- och landskapskonstnärerna  
Laila Diallo, Melanie Demers och Carola Wingren

Med **The garden project** (arbetsnamn) vill Skånes Dansteater åter igen skapa ett utomhusevent utanför det vanliga. En slags pendang till succéforeställningen *Dockplats 2010*.

Denna gång vill vi arbeta på framsidan av vårt hus, anlägga en "pop-up" park eller trädgård och skapa en kombination av landskapsinstallation och dansforeställning som kopplar ihop utomhus med inomhus och tar publiken med på en vandring genom det tillfälliga landskapet, in på teatern och ut igen. Temat för *Dockplats 2010* var platsens historia. Med *The Garden project* är temat naturens gång och alltings förgänglighet. Med tiden förändras landskapsinstallationen (från sen vår/försommar till sensommar/höst) och vår upplevelse av foreställningen förändras med naturen och påminner oss om alltings förgänglighet.

Den tillfälliga, eller hemliga, trädgården står där också när foreställningarna inte äger rum. Vi skulle gärna se att den kunde hållas öppen och tillgänglig och också kunna användas för olika typer av samarbeten. Ett första positivt samtal har redan skett med Sommarscen Malmö.

Foreställningen/utställningen/installationen skapas av koreograferna Laila Diallo och Melanie Demers i samarbete med landskapsarkitekt Carola Wingren tillsammans med Skånes Dansteater.

Foreställningen/utställningen tas fram under spelåret 2016/2017 för premiär sen vår 2017. Den lever därefter vidare under hela sommaren och början av hösten, en total livslängd om ca tre månader.

Skånes Dansteaters ordinarie verksamhetsmedel kan finansiera en "normal" produktion. Men för utomhusinstallationerna, såväl konstnärlig gestaltning som faktiska material, inklusive ljus och ljud, krävs särskild finansiering.

Därför söker vi nu kontakt mer er för ett möjligt samarbete

Malmö den 4 november 2015



**Åsa Söderberg**

VD / konstnärlig ledare



## **The Garden Project** \* (\*working title)

To a native English speaker, the word Förgänglighet sounds like the snapping of dried twigs, the crunch of melting snow under foot or the sound of a wave turning over pebbles on a beach. It is a delicate yet specific word that shares many resonances with the Japanese concept of Wabi Sabi - an appreciation of decay, of all things dissolving or transforming back to source.

We have taken on this notion of ephemerality as the driving thematic consideration for the creations undertaken during Skanes Dansteater's 2016/17 Season. Quite simply by contemplating impermanence we celebrate life in all it's diversity.

**The Garden Project** will bring two leading female choreographers and a landscape architect together to produce an unparalleled art-work that will connect the slice of land outside Skanes Dansteater's glass façade (presently a car park) with the inside space of our auditorium. Designed by Carola Wingren this pop up landscape or 'garden', will act as a site for choreographers Melanie Demer and Laila Diallo to develop a unique new dance work.

Audiences for **The Garden Project** will be able to view the event from range of perspectives: partly seen through planted vegetation or as part of a promenade that follows our dancers between interior and exterior locations. The viewer's experience in the open-air might act as a precursors or glimpses of a larger, fuller narrative that's to be told inside our home theatre, or vice-versa.

The temporary wilderness will additionally offer the public of Malmo a remarkable place to rest, contemplate or play. Once open, we hope that this impermanent habitat will attract wildlife and congregation in equal measure. The performance schedule of **The Garden Project** will include shows in early summer and in early autumn to draw attention to the seasonal changes in the planting.

All three artists share an interest in ideas of the fake and the real, of examining safe and unsafe space and of man-made environments versus natural domain. **The Garden Project** will seek to reclaim ground, to encourage nature to rise up through veins of hidden soil, breaking through concrete and asphalt to let plants grow along fault-lines.

A sister-project perhaps to *Hemma Hos* and *Dockplats*, **The Garden Project** will once again present our audiences with an imaginative dislocated experience. As Skanes Dansteater is positioned near the terminus stop on the number 5 bus-route, there is also an aspiration to somehow connect the project with another part of the city - ideally that of the set off point for the number 5 in Rosengård, and the city gardening.

## **Ben Wright**

Biträdande konstnärlig ledare



## Förgänglighet

*"Leaves transpire and roots suck, animals breathe, drink, and excrete, all exchanging air and water between atmosphere, earth, and life. As plants and animals die and decay, organic tissue mingles with minerals and microorganisms to make soil, a living medium."*

***The Language of Landscape, Anne Whiston Spirn, 1998, p. 93***

Förgänglighet innebär att gränser upplöses och att saker och ting kommer i förändring.

Därför blir det viktigt att inte låta gränsen mellan ute och inne sätta stopp för förändringen eller tanken, när Skånes dansteater adresseras temat. Teatern tränger därför utanför fasaden och tar entréplatsen och delar av parkeringen i anspråk. En matta bestående av olika delar, sträcker sig ända fram till busshållplatsen för linje 5 (och därmed ända ut till Rosengård).

"Mattan" består av en "secret garden" bakom skärmar. Den omges av angöringsytor för gående, cyklister och bilister, som bara kan skymta trädgårdens innehåll, blomning och förgänglighet genom de slitsar som skurits upp i skärmarna (av trä eller stål). Men det är också möjligt att ta del av trädgården genom den slinga som löper från gatan till entrén.

I trädgården spelas teater, i trädgården dansas det och promeneras. För betraktaren finns såväl naturlig växtlighet som förändras, som artificiell och skalförändrad grönska som består intakt på ett förvirrande sätt. Det är en lek med säsonger och årstider som vi ser, och som ger möjlighet för dansare och åskådare att möta begreppet förgänglighet

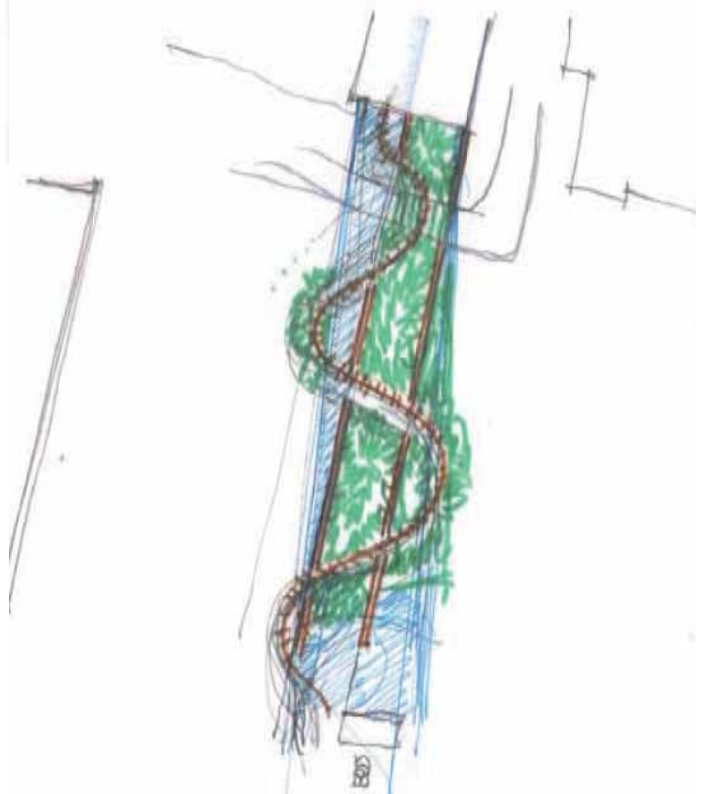
Förgänglighet är process. Förmultningsprocess men också ett återuppbyggande och pånyttfödelse. Förgängligheten blir synlig i det fysiska på olika sätt, exempelvis:

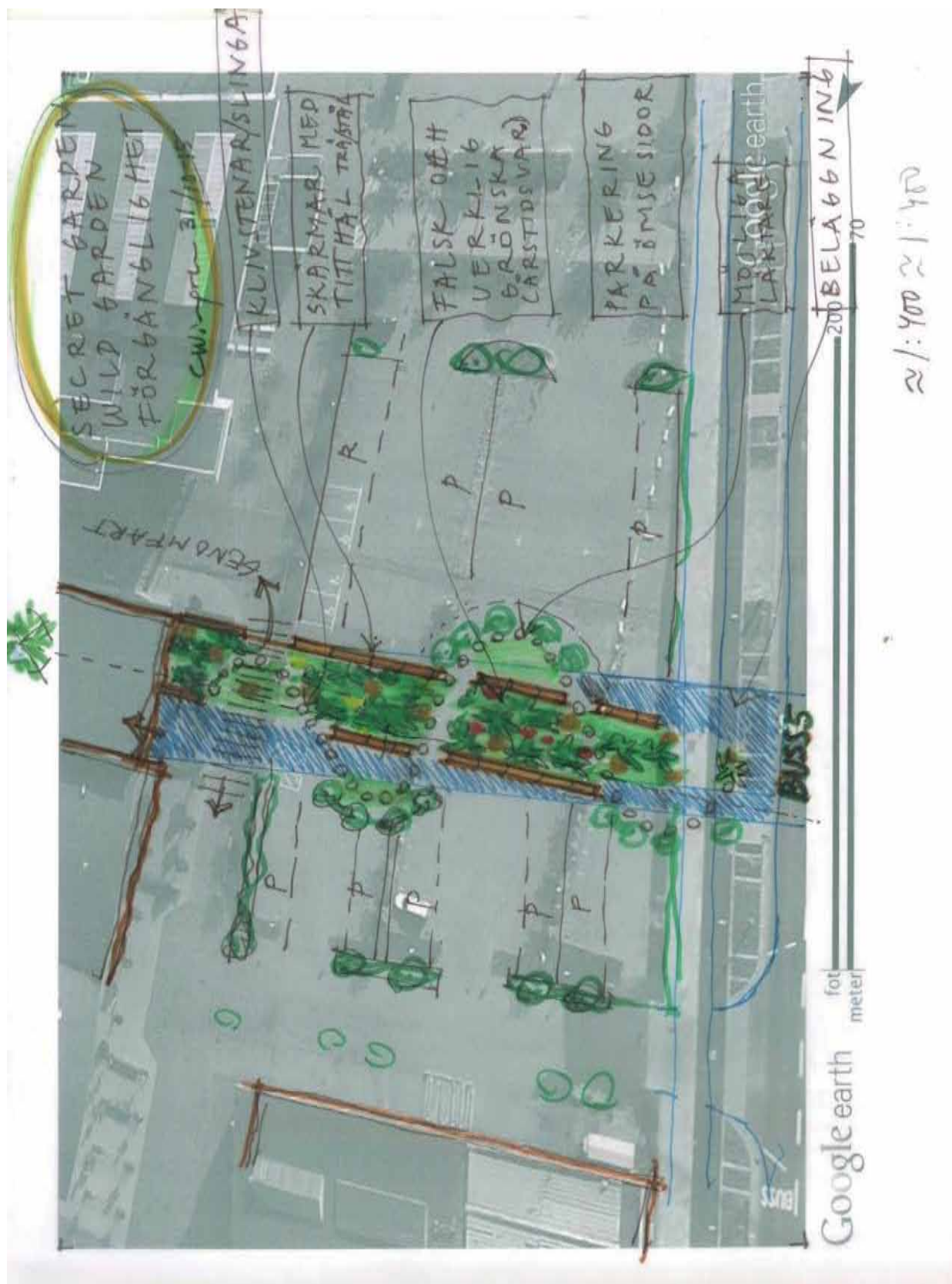
- färgförändringar (gröna löv blir gula, blommor vissnar, färger blir dovare)
- dofter (blommiga dofter övergår i mustigare, ibland t o m förruttelse)
- ljud (en stjälk som knäcks med friskhet blir till lövprassel om hösten)



Att arbeta med förgänglighet kräver en struktur mot vilken förgängligheten (processen) speglar sig.

Vandring och rörelse genom den hemliga trädgården





Förgänglighetsmattan (the secret garden) sträcker sig mellan busshållplatsen och det stora entréfönstret på teatern.





### 3 Tidiga referensbilder

Några av de tidiga referensbilder för trädgårdens utformning, vilka utbyttes mellan Laila Diallo, Mélanie Demers och Carola Wingren under hösten 2015. Materialet var ett sätt att visuellt kommunicera idéer kring t.ex. stämningar, material och form.

Referensbilder har generellt varit ett återkommande medel för kommunikation genom hela designprocessen – i beskrivningen av vegetation och specifika material, i diskussioner kring vad som skulle kunna utgöra förändringen av trädgården efter föreställningens slut. Här redovisas endast ett urval av de bilder som Laila Diallo, Mélanie Demers och Carola Wingren kommenterar i svar på enkäten<sup>1</sup>.

*Bilderna var framförallt viktiga i de tidiga diskussionerna mellan landskapsarkitekten och koreograferna, men de har också levt kvar som inspiration, som en gemensam referensvärld, i senare delar av projektet. Vissa spår går att utläsa i trädgårdens, och föreställningens, utformning även i projektets slutskede. Träden i den första bilden utgör en direkt inspiration till de tre byggda träden i projektet. De röda stolarna kan kanske, precis som gräset inomhus i de två senare bilderna, ses som en del av spelet mellan organiskt och artificiellt, vilket fortfarande lever kvar i flera delar av uppsättningen.*

*I svar på enkäten konstaterar Laila Diallo och Mélanie Demers att bilderna inte påverkat projektet som de trodde att de hade potential att göra. Den förväntade påverkan skulle kunna ha att göra med en övergripande stämning eller karaktär, och/eller mer konkreta element som de röda stolarna, räven, lastpallarna o.s.v. (se avsnitt 4.3.1 Designprocess & designhandling).*

---

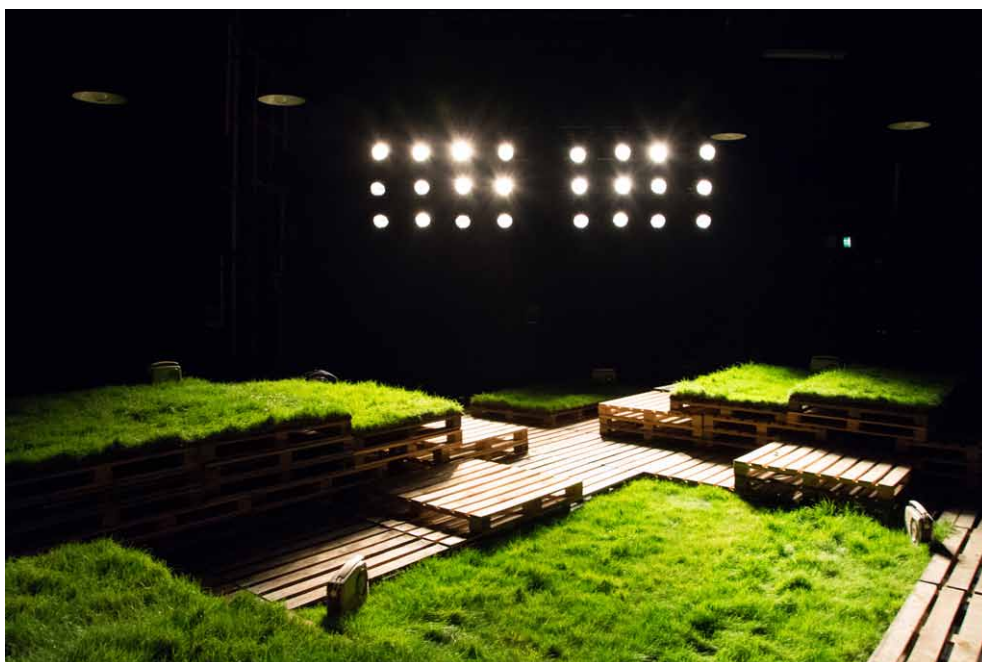
<sup>1</sup> Bilderna utbyttes som en del av en större samling referenser. Av upphovsrättsliga skäl visas endast ett urval av bilderna här. Noteras bör även att *Figur 10* inte är den bild som användes i projektet, utan ett annat fotografi av samma konstnärliga projekt som ursprungsbilden visade.



Figur 9. Foto ur serien »Domesticated« av fotograf Amy Stein. Bild använd med tillstånd av Amy Stein.



Figur 10. Foto av konstprojektet »Vivaldi's four seasons« av konstnär Patrich Demazeau. Bild använd med tillstånd av Patrich Demazeau.



*Figur 11. Konstinstallation »The Weather Machine« av konstnär David Shearing, kompositör James Bulley och författare Kamal Kaan. Bild använd med tillstånd av David Shearing.*



*Figur 12. Konstinstallation »Not Red But Green« av Per Kristian Nygård, utställd på galleri NoPlace, Oslo 2014. Bild använd med tillstånd av Per Kristian Nygård och Jason Olav Benjamin Havneraas.*





## 4 Arbetsmodeller

Foton av de två arbetsmodeller vilka konstruerades av Emma Björkman Jones i samarbete med Carola Wingren, på uppdrag av Skånes Dansteater, i maj 2016. Modellerna fungerade som ett underlag och verktyg, i vilket landskapsarkitekterna Carola Wingren och Karin Svensson testade olika lösningar och idéer inför mötet på Skånes Dansteater i juni 2016. Under mötet användes modellerna även i kommunikation med resten av teamet.

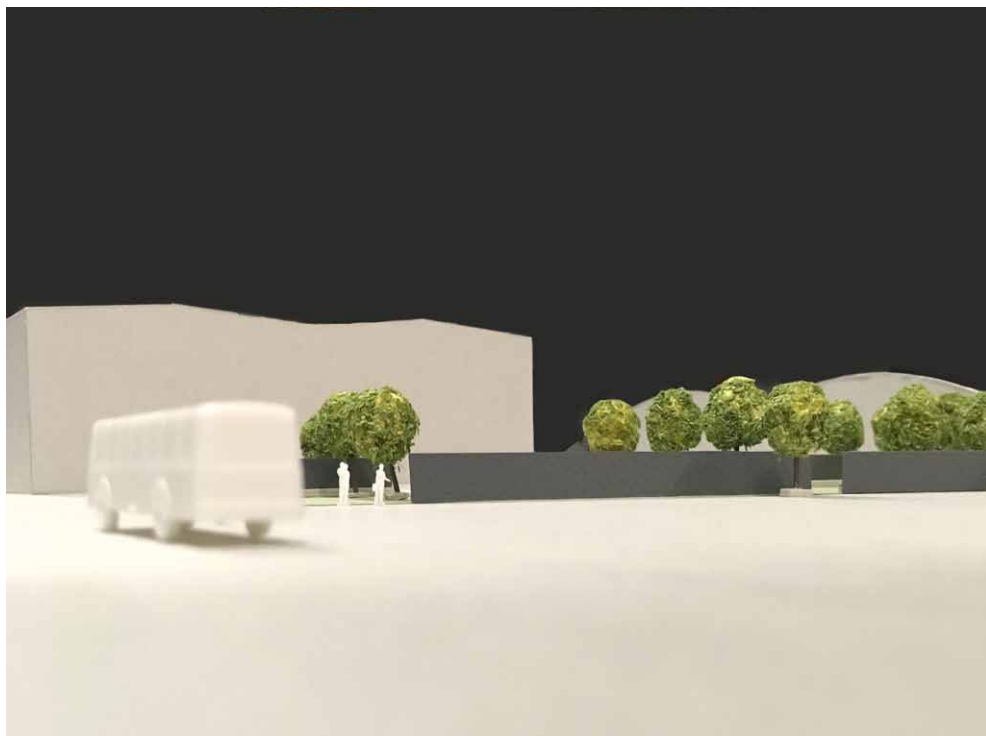
*Figur 13–14* visar översiktsmodellen i skala 1:200, *Figur 15–16* den detaljerade modellen i skala 1:50. *Figur 17–18* visar modellen i skala 1:50 efter Carola Wingrens och Karin Svenssons omarbetning.

*Syftet med översiktsmodellen (Figur 13–14) var att ge en översiktlig bild av trädgårdens rumsliga sammanhang. Viktigt var de omkringliggande byggnadernas fasader, Östra Varvsgatans sträckning och busshållplatsens placering. Den andra modellen (Figur 15–18) avsåg ge en mer detaljerad bild av trädgårdens möjliga utformning. I den här modellen är många delar flyttbara, för att olika lösningar ska kunna testas och utvärderas. Vikten låg här bl.a. på de inramande väggarnas höjd och utformning, på kopplingen mellan trädgården och dansteaterns interiör, samt på olika element som skulle bygga upp trädgården innanför väggarna – armeringsnät för klätterväxter, planteringsytor med högt gräs, dansmattor m.m.*

*Landskapsarkitekternas ambition med modellerna var att kommunicera kring trädgårdens utformning, på ett kanske mer direkt sätt än i tvådimensionella skisser, planer och sektioner. CW konstaterar i svar på enkäten att modellerna inte fungerade som hon hade tänkt sig, eftersom koreograferna inte verkar ha tolkat representationen av trädgården på samma sätt som landskapsarkitekterna.*



Figur 13. Arbetsmodell i skala 1:200, maj 2016.



Figur 14. Arbetsmodell i skala 1:200, maj 2016.



Figur 15. Arbetsmodell i skala 1:50, maj 2016.



Figur 16. Arbetsmodell i skala 1:50, maj 2016.



Figur 17. Arbetsmodell i skala 1:50, efter omarbetning av Carola Wingren och Karin Svensson, juni 2016.



Figur 18. Arbetsmodell i skala 1:50, efter omarbetning av Carola Wingren och Karin Svensson, juni 2016.

## 5 Skisser II

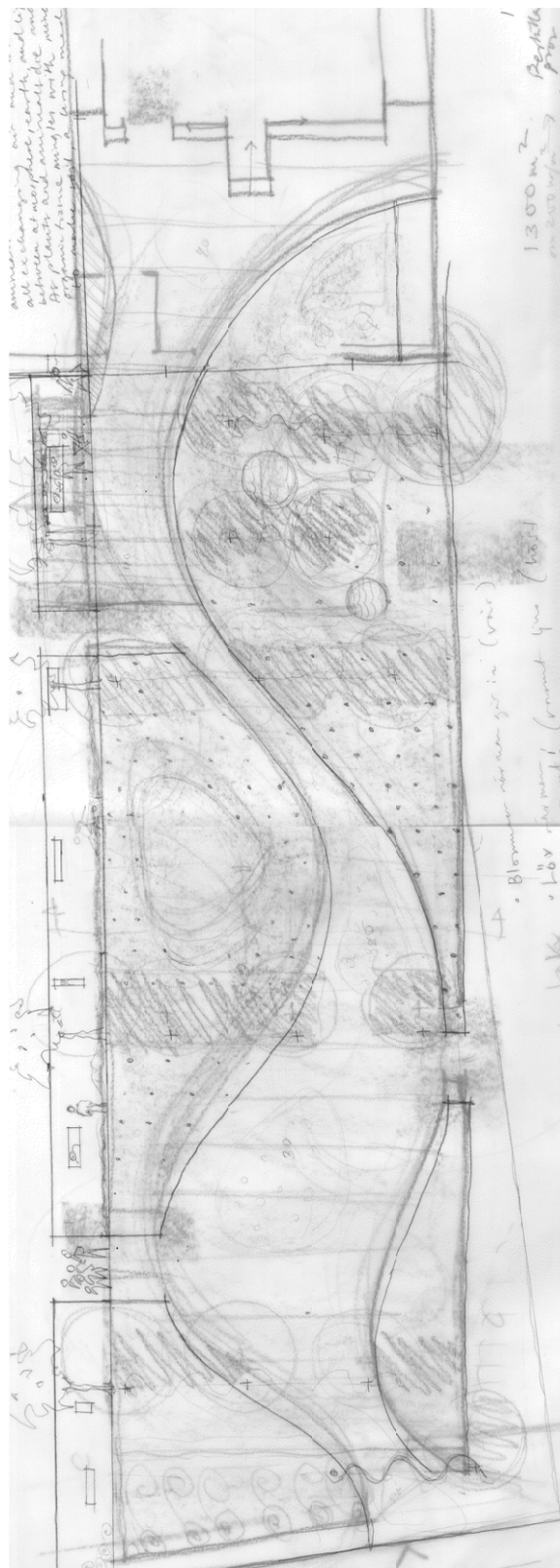
Uppdaterade skisser i plan på trädgårdens utformning framtagna av Carola Wingren i juli 2016. Skisserna kommunicerades till koreograferna, och resten av teamet, som ett förslag på hur designen av trädgården skulle kunna utvecklas vidare. Gestaltningen utgörs här av en central, genomgående gångyta, omgiven av vegetation på båda sidor. Trädgården är uppbyggd av sekvenser av olika karaktär – gräs, mörkgrön murgröna, lättare björkar (se *Figur 21*).

Med skisserna som utgångspunkt gjordes även en illustration i perspektiv av Emma Björkman Jones, i samråd med Carola Wingren. Ambitionen var att introducera ett komplement till skisserna utförda i plan, vilket framförallt tydligare skulle kunna kommunicera komposition, täthet och struktur på tänkt vegetation. Illustrationen är framtagen i datorn, från en ritning i CAD, till en modell i Sketchup, slutbehandlad i Photoshop. Beträktaren står i illustrationen ungefär i mitten av trädgården och blickar österut mot dansteaterns fasad.

*Under det här skedet av processen beskriver CW trädgården som en förvuxen ungskog, »lika rå som platsen utanför, fast grön«<sup>1</sup>. Karaktären på trädgården skiljer sig här, som i tidigare skisser, tydligt från de senare förslagen, då utformningen mer kom att förhålla sig till koreografernas önskemål om en labyrinth och om vegetation dominerad av murgröna.*

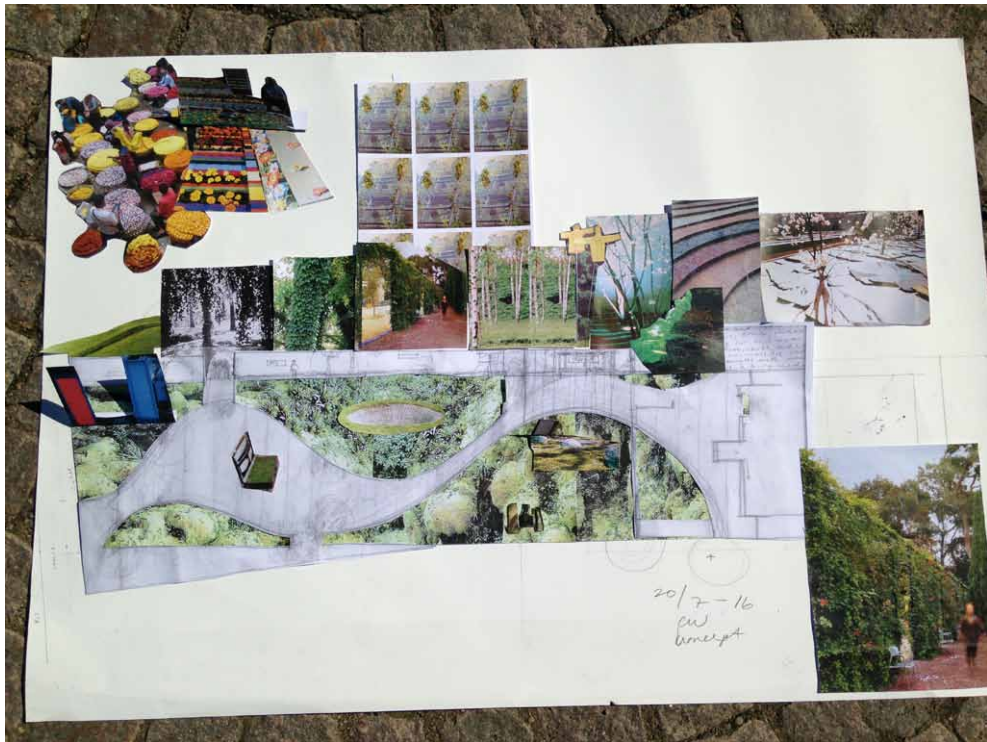
---

<sup>1</sup> CW, i svar på enkätfråga 7 (se bilaga 8).



Figur 19. Skiss i plan, juli 2016. Bild använd med tillstånd av Carola Wingren.





Figur 20. Skiss i plan, juli 2016. Bild använd med tillstånd av Carola Wingren.



Figur 21. Skiss i fågelperspektiv, juli 2016. Bild använd med tillstånd av Carola Wingren.





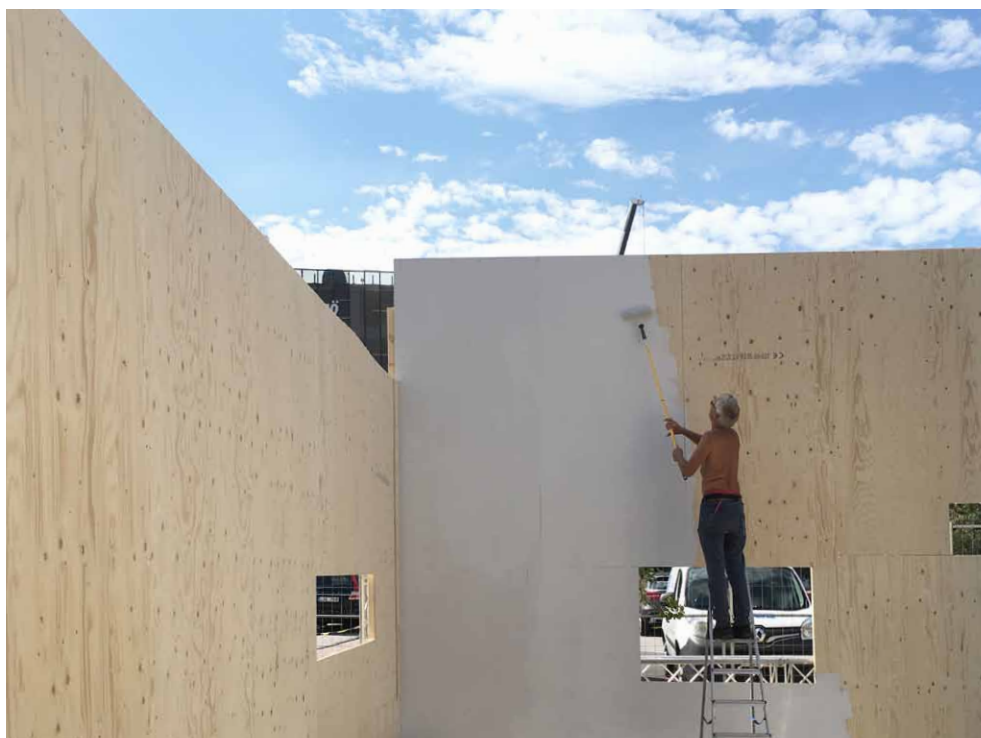
Figur 22. Illustration av den föreslagna utformningen av trädgården, augusti 2016.

## 6 Prototyp av väggarna

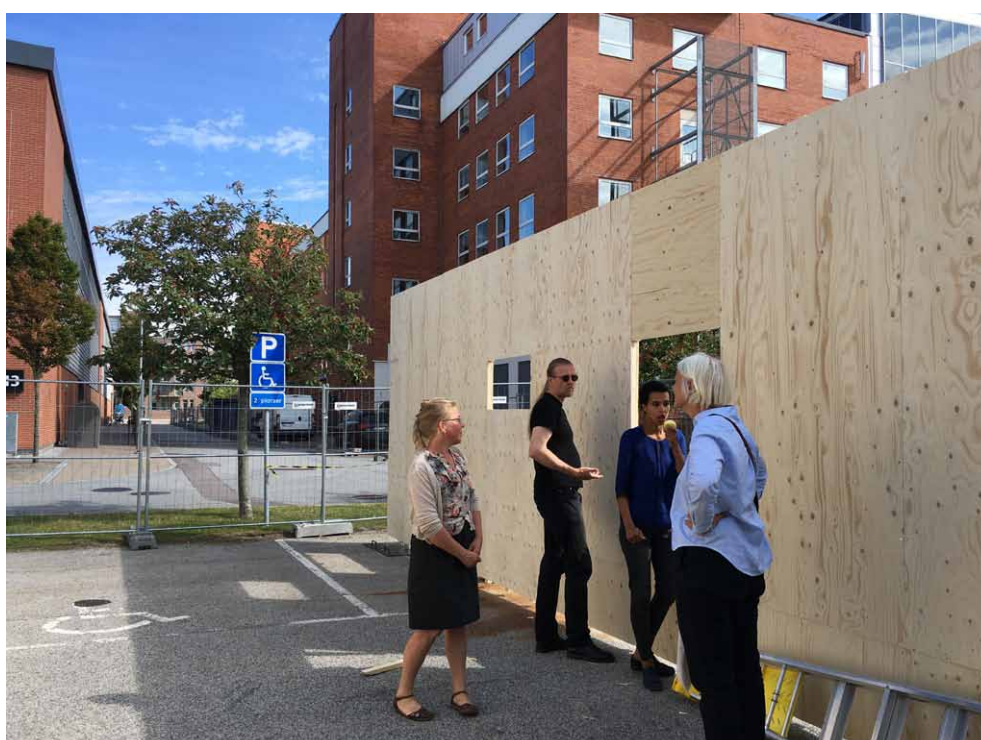
Foton av prototypen i skala 1:1 vilken uppfördes på dansteaterns parkering i Västra Hamnen i september 2016. Syftet med prototypen var att testa utformningen av de väggelement som planerades inrama trädgården. Prototypen uppfördes i tre olika segment, varav två gjordes 3 meter höga och ett 3,5 meter högt. I bilderna syns även de föreslagna titthålen, genom vilka trädgården skulle kunna skymtas utifrån (se även tidigare skisser och modeller).

*Under mötet med prototypen i september 2016 beslutades att väggarna skulle göras 3,5 meter höga. Titthålen bedömdes vara för stora, och gjordes mycket mindre i senare skisser. I slutskedet av projektet omprövades dessa beslut och väggarnas höjd reducerades till 3 meter. Titthålen togs bort helt.*

*Prototypen introducerade även en mer allmän diskussion kring skala, och relationen mellan horisontella och vertikala element – mellan trädgårdens bredd och väggarnas höjd. I tidigare diskussioner hade frågor lyfts angående trädgårdens storlek i relation till antalet åskådare. I samband med prototypmötet, och uppdaterade skisser på trädgårdens utformning (se Bilaga 5), fattades ett preliminärt beslut att göra trädgården ungefär 20 meter bred. Detta innebar ökning med 6–8 meter jämfört med de tidigaste skisserna i projektet (se Bilaga 2).*



Figur 23. Prototypen av väggarna i skala 1:1, september 2016.



Figur 24. Prototypen av väggarna i skala 1:1, september 2016.

## 7 Skisser III

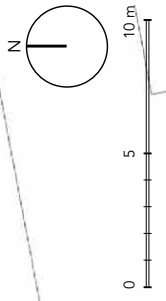
Skisser i plan över trädgårdens utformning, vilka uppfördes av Emma Björkman Jones, Carola Wingren och Karin Svensson i oktober 2016. Planerna kommunicerades till koreograferna och resten av teamet under oktober 2016. Uppförandet av planerna skedde i flera steg, där Emma Björkman Jones i samråd med Carola Wingren och Karin Svensson tagit fram ett första utkast (se *Figur 25 & 27*) och där Carola Wingren, efter återkoppling från koreograferna, i efterhand uppdaterat förslaget genom att skissa för hand på planerna (se *Figur 26 & 28*). Planerna redovisas i kronologisk ordning, med den äldsta versionen först.

I det här skedet av processen togs även en andra illustration fram (se *Figur 29*). Beträktaren står i ett av de avgränsade »rummen«, under ett tak av träribbor och vegetation, och blickar västerut mot Östra Varvsgatan.

*I de här skisserna syns ett tydligt skifte i landskapsarkitekternas formspråk, där trädgården utvecklats mot en tolkning av det som koreograferna beskriver som en labyrint, en struktur uppbyggd av flera rum, avdelat med väggar och planteringsytor. Vegetationen är till form och struktur mer homogen och »ordnad« än i tidigare skisser, den förvuxna ungsbogen har ersatts av vegetation av »murgrönelik« karaktär.*

*Det föreslagna markmaterialet var i detta skede av processen gummiasfalt eller konstgräs. Den föreslagna färgen var magenta, vilket syns i illustrationen (Figur 29). I planerna har marken, för läsbarhetens skull, lämnats vit.*





PLAN GARDEN, SCALE 1:200 (A3)  
SKÅNES DANSTEATER 2016-09-09

Figur 25. Skiss i plan, september 2016.

ÖSTRA VARVSGATAN



sketch 17 Oct 2016  
 CW/KS  
 after phone  
 with  
 L+M+ETJ



PLAN GARDEN, SCALE 1:200 (A3)  
 SKÅNES DANSTEATER 2016-10-03

Figur 26. Skiss i plan, oktober 2016. Bild använd med tillstånd av Carola Wingren.





Figur 27. Skiss i plan, oktober 2016.

ÖSTRA VARVSGATAN





Figur 28. Skiss i plan, oktober 2016. Bild använd med tillstånd av Carola Wingren.



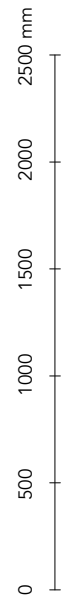
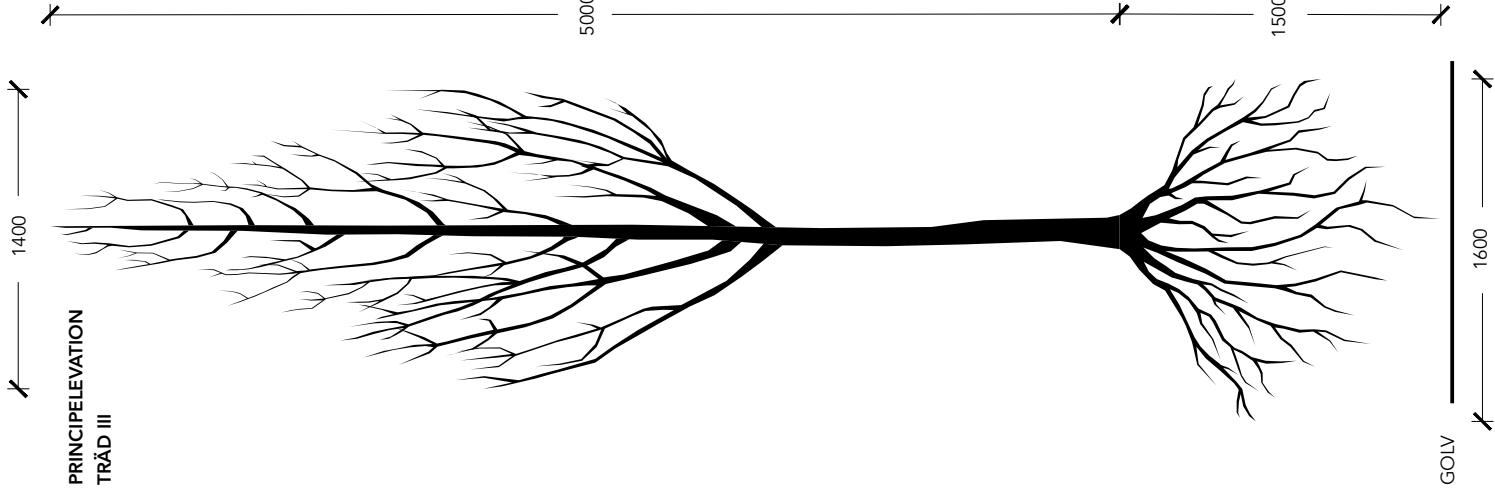
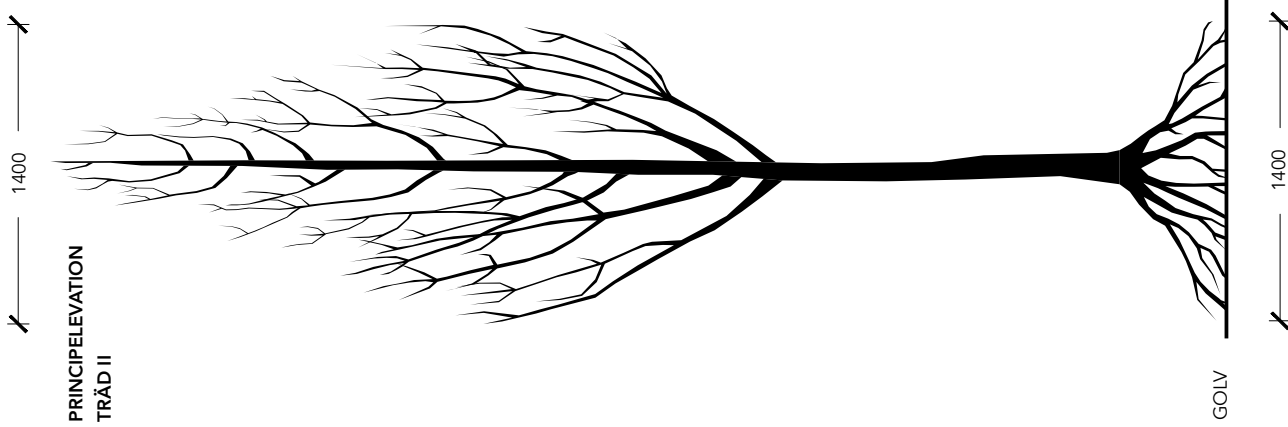
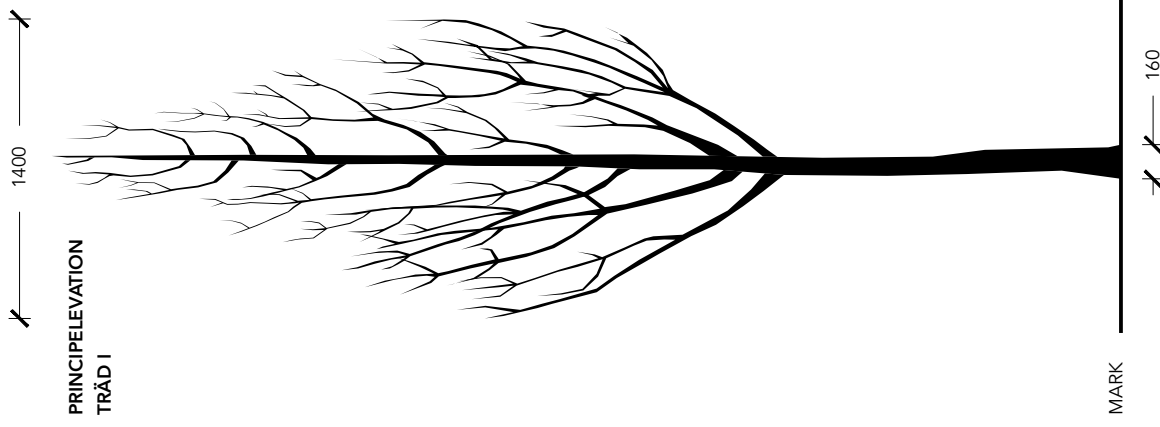


Figur 29. Illustration av den föreslagna utformningen av trädgården, september 2016.

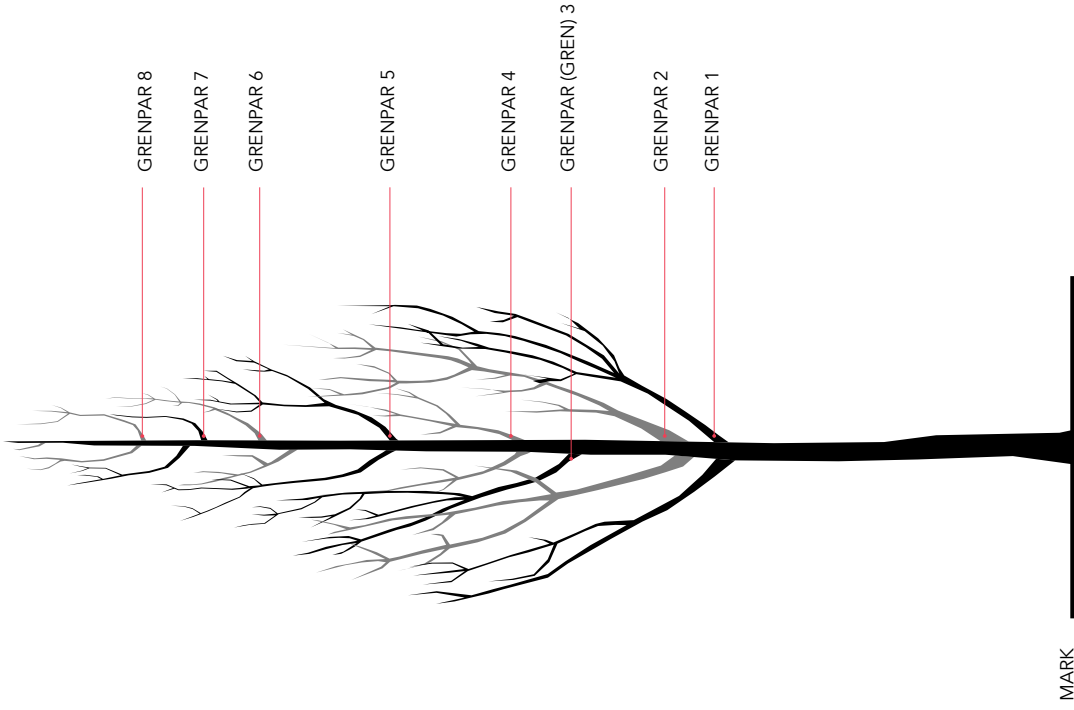
## 8 De byggda träden

Ritningar av de tre byggda träden, vilka uppfördes av Emma Björkman Jones i samråd med Carola Wingren i november 2016. Ritningarna föregicks av en referensbild på ett ungt, lövlöst träd, vilken Carola Wingren delade med resten av teamet i augusti 2016. Guy Hoares utförde också ritningar för att studera höjd och storlek på det träd som skulle placeras bakom scenen. En ambition med träden var att illustrera en process av »upprotning«, från ett träd i trädgården, med rötterna dolda i marken, till trädet bakom scenen, vilket skulle hängas från taket med hela rotsystemet synligt. Träden konstruerades av dansteaterns verkstad, och målades i en vitgrön färg.

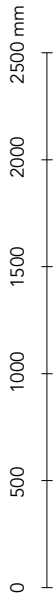
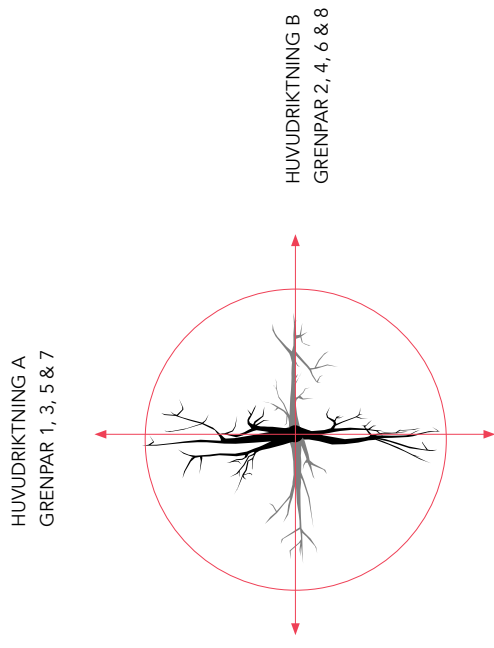
*Träden illustrerar det för projektet övergripande intresset för samspelet mellan organiskt och artificiellt, mellan verkligt och på låtsas. Det var särskilt viktigt att träden framstod som unga – formen är inspirerad av en teckning av ett ungt körsbärsträd – och livlösa – grenarna skulle vara kala/utan blad. I föreställningen kan träden både ses som en del av, en kontrast till, och en symbol för, trädgården.*



PRINCIP GRENNAR  
FRÅN SIDAN



PRINCIP GRENNAR  
OVANFRÅN





## 9 Skisser III

Skisser i plan över trädgårdens utformning, vilka uppfördes av Emma Björkman Jones, Carola Wingren och Karin Svensson, efter beslutet från dansteatern att minska trädgårdens yta. Planerna kommunicerades till resten av teamet i februari respektive mars 2017.

I samma skede av processen uppfördes även en uppdaterad version en av de tidigare illustrationerna (se *Figur 32*). Markmaterialet har ändrats från gummiäsfalt i magenta till konstgräs i grönt. Illustrationen redovisades tillsammans med den senaste planen under modellvisningen i mars 2017 (se *Bilaga 1*), och har senare även använts i Skånes Dansteaters kommunikation kring projektet, på hemsidan, affischer och flyers.

*Bortsett från den totala storleken på trädgårdsytan överensstämmer skisserna till stor del med innehållet i Skisser III (se Bilaga 7). Markmaterialet har uppdaterats, precis som organiseringen av rummen, och storleken på plantringslådor och passager.*

*Under anläggningskedet uppdaterades utformningen till viss del, i förhållande till befintliga element som inte fanns med i skisserna. Den övergripande formen stämmer dock väl överens med den senaste planskissen från mars 2017 (se *Figur 31*).*



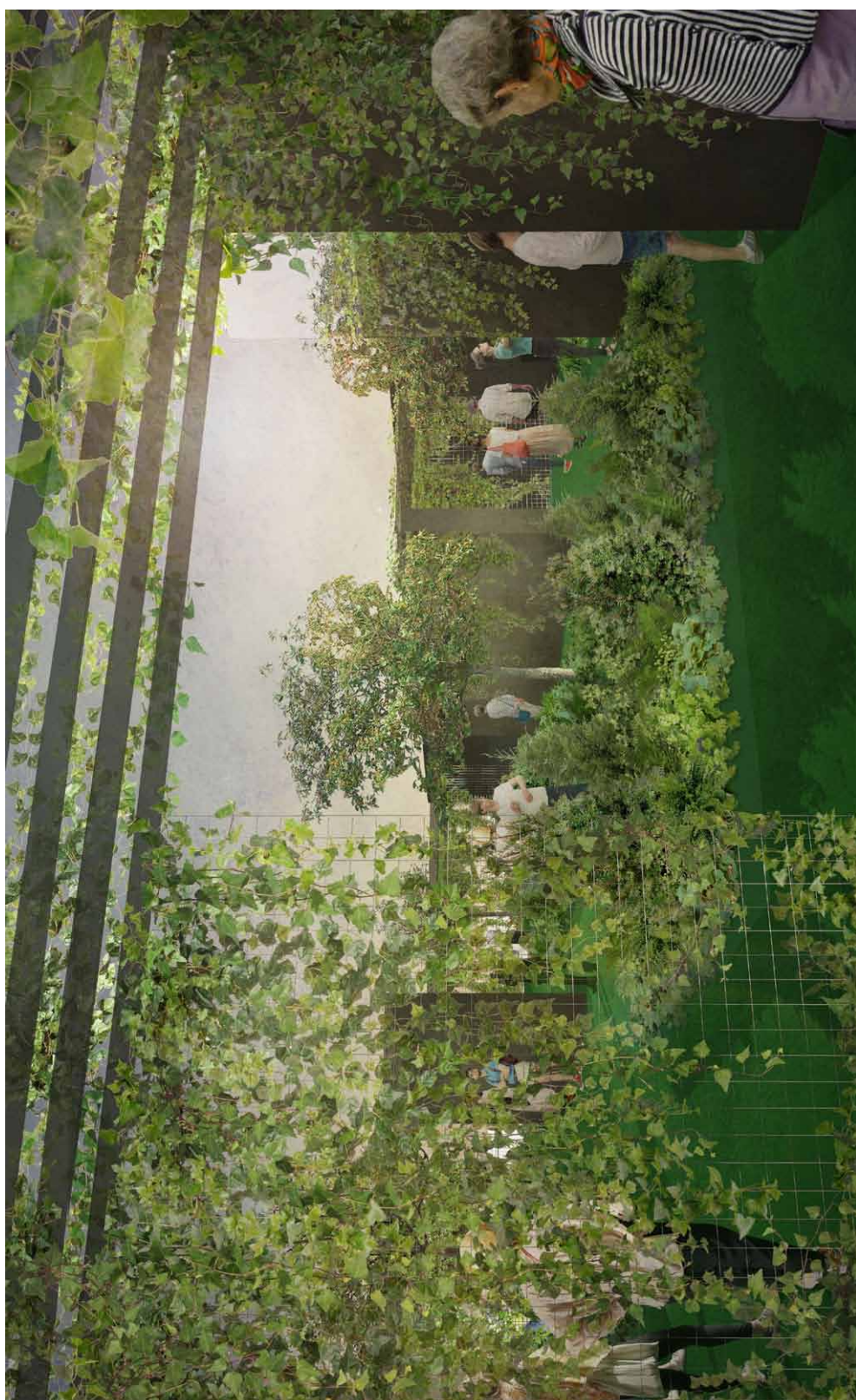


Figur 30. Skiss i plan och sektion, februari 2017.



Figur 31. Skiss i plan, mars 2017.

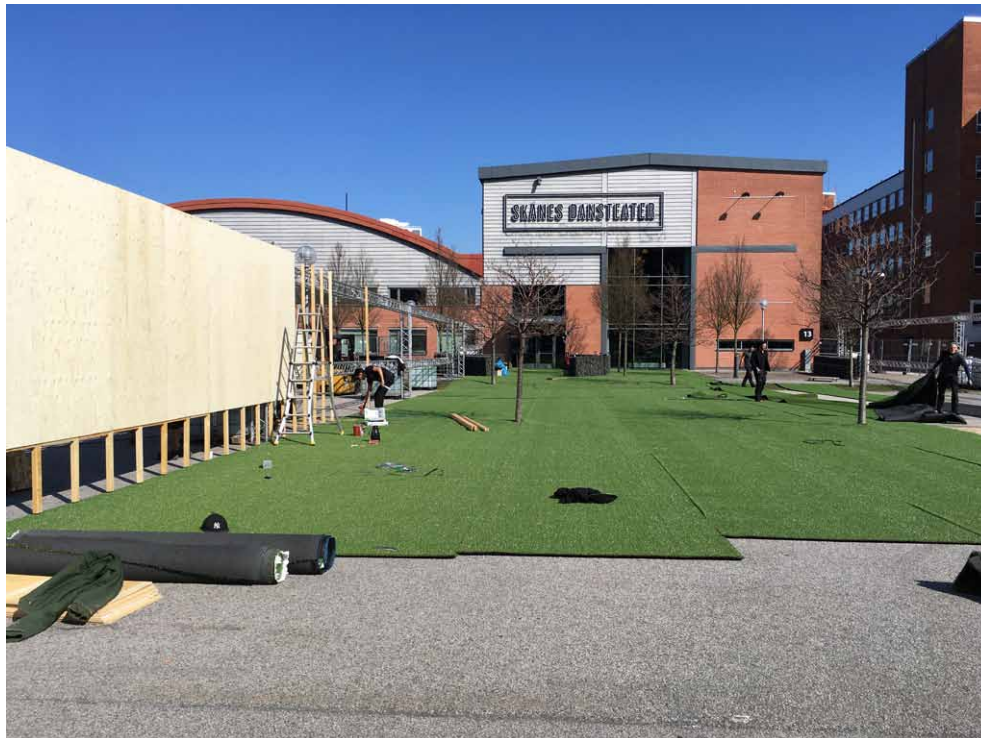




Figur 32. Illustration av den föreslagna utformningen av trädgården, mars 2017.

## 10 Anläggning av trädgården

Bilderna skildrar anläggningen av trädgården, från april till maj 2017, samt en första visning av trädgården, och provföreläsning med testpublik, i maj 2017. *Figur 33–36* visar trädgården från sydost. Beträktaren står vid Östra Varvsgatan, mitt emot dansteaterns huvudingång. I *Figur 37* syns en del av trädgårdsinstallationen inifrån och ett av de artificiella träden. *Figur 38* visar dansteaterns foajé, med trädgården i bakgrunden, bakom fönstret.



Figur 33. Trädgården 2017-04-04. Ytterväggarna och konstgräsytan är under konstruktion.



Figur 34. Trädgården 2017-04-06. Här är alla ytterväggar, och konstgräset, på plats. I bild syns även delar av innerväggarnas konstruktion av betongsuggor och metalltross.





Figur 35. Trädgården 2017-04-19. Nu är alla väggelement byggda och målade. Delar av taken har kommit på plats, precis som murgrönan intill ytterväggarna.

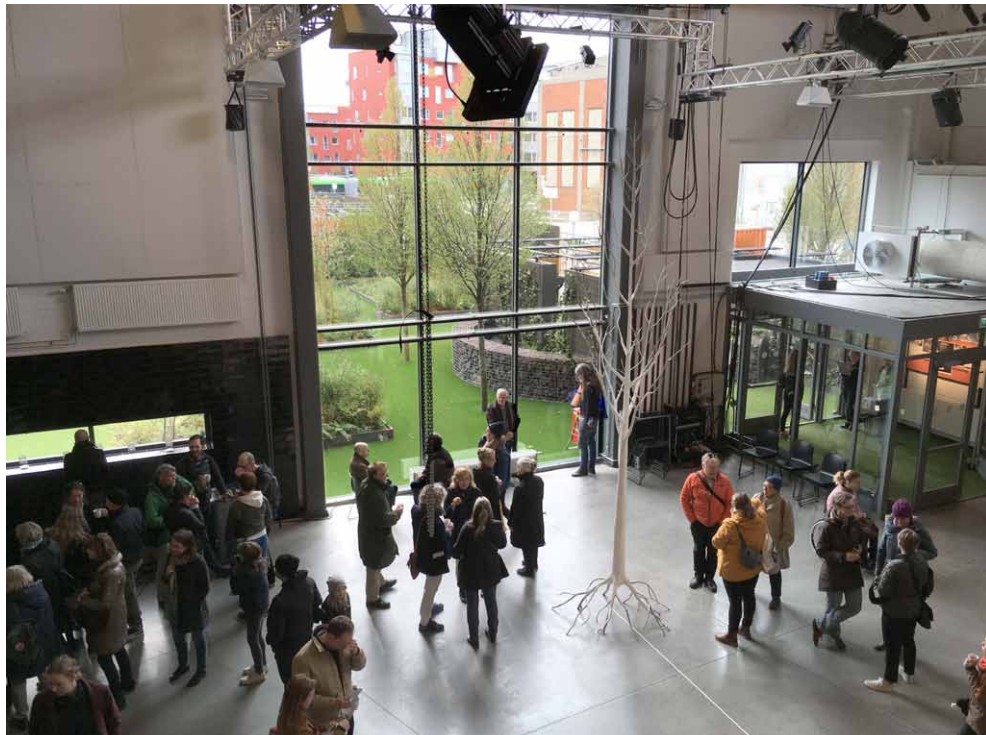


Figur 36. Trädgården 2017-04-26. Nu är stora delar av de byggda elementen klara – väggar, tak och skärmar av armeringsnät, planteringslådor. Planteringsarbetet är i full gång.





Figur 37. Visning av trädgården 2017-05-04.



Figur 38. Provföreläsning 2017-05-04. I bilden syns foajén, med ett av de byggda träden. Utanför fönstret skymtar trädgården.

## 11 Enkät

Enkäten skickades ut till alla i det kreativa teamet bakom föreställningen i början av oktober 2016. Svaren gavs från slutet av oktober samma år till början av mars 2017 (se *Figur 39*). Av tio tillfrågade svarade sex: Laïla Diallo, Mélanie Demers, Guy Hoares, Carola Wingren, Karin Svensson och Jean Sebastien Cote.

Svaren på frågorna redovisas i avsnitt 4.2 *I svar på enkäten – de medverkandes upplevelse*. Under rubriken *designprocess & designhandling* återges främst svaren på fråga 3–5, under *förhållande till plats* skildras svaren på fråga 6–8. Svaren på frågorna 1 och 10 redovisas i samma huvudavsnitt, som en mer generell ingång till förståelsen för de tillfrågades perspektiv på projektet.

En av frågorna i enkäten (nr. 10) formulerades olika beroende på den tillfrågades roll i projektet. Den enkät som syns här är den som skickades till de två landskapsarkitekterna.



*Figur 39.* Tidslinje som beskriver när enkäten skickades ut, när svar gavs, och av vem.

# QUESTIONNAIRE

## Garden performance – Skånes Dansteater

This survey is part of the research for a master's project in landscape architecture at SLU Alnarp. Its aim is to produce meaningful insights into the interdisciplinary collaboration between landscape architecture and performing arts practices within the frames of a specific performance project conducted at Skånes Dansteater in Malmö during years 2015–2017. Please number your answers on a separate page, or answer by email directly. I greatly appreciate you taking the time to answer as elaborately as you can – the fuller your answers, the richer the results will be in the final report. Part of the questionnaire is inspired by a survey conducted by Fiona Wilkie in her performance research<sup>1</sup>; this especially pertains to the categorisation in questions 6–8. The performance will henceforth in the survey be referred to with the working title “Garden”.

### General questions

1. What is your role in the production of the performance Garden?
2. In your practical experience, would you describe Garden as a standard/common project? If no, why not?

### Creative process

3. What do you feel that you, in your creative work, have gained so far from the interdisciplinary collaboration (between performing arts practices and landscape architecture) within the project?
4. In the design process, what has been the most difficult aspect(s) so far in terms of:
  - a. Communication with others involved in the creative process?
  - b. Individual creative decision-making?
5. What do you feel has been the best (most efficient) media for communicating about the design? Through (you may choose several):
  - Written text (in emails)
  - Reference pictures (from other projects, e.g. of vegetation/costumes/design details)
  - Working model (used for discussions during meeting 22th June)
  - Illustrations in perspective
  - Illustrations in plan
  - Prototype in scale 1:1 (built on site in September)
  - Other (please specify)

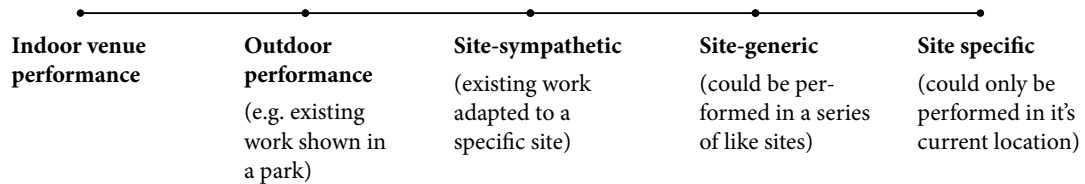
Please elaborate on your answer. Do you prefer the same media for both receiving design ideas from others and explaining your own thoughts? Is there a specific reason for your choice?

---

<sup>1</sup> Wilkie, F. (2002). Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain. *New Theatre Quarterly*, vol. 18, pp. 140-160

## Performance/site

6. This scale aims to describe the relationship between the site and the performance. Where would you place Garden on the scale?



Please motivate your answer (also if you feel Garden does not fit anywhere on the scale).

7. Would you say the site (the parking lot, its surroundings, the neighbourhood Västra hamnen) has influenced the performance in terms of:
- Form (the “physical” aspects of the performance, e.g. movement/dance, scenography, materials, costume, light, sound)?
  - Content (narrative inspired by the site)?
  - Both of the above?
  - Other (please specify, also if you feel the site has not influenced the performance in any way)

Please elaborate on your answer. Does your answer pertain to specific aspects of the performance?

8. What do you see as the main motive(s) for producing Garden partially as an outdoor performance? Please elaborate on your answer and choose several categories if appropriate.
- Financial
  - Political
  - Aesthetic
  - Challenge/experiment
  - Reaching a wider audience
  - Other (please specify)

## Vision

9. How would you describe your vision for the audience's experience of Garden? What would you like for them to feel/see/hear when participating in the performance? Please describe in your own words and from your perspective.

## Specific question

10. How would you describe your approach to landscape architecture/stage design for the performance Garden? In what way do you work to develop your ideas? Is the design driven by narrative, or by a desired atmosphere? Please describe in your own words.





## 12 Text i Tidskriften STAD

Text om *Something about Wilderness* som publicerades tillsammans med foto i Tidskriften STAD i mars 2017. Texten skrevs i december 2016, och illustrerar, till viss del, min bild av projektet som jag såg det då. Till stor del stämmer texten fortfarande väl överens med hur jag uppfattar arbetet bakom föreställning.

# Samspel mellan dans och trädgård

*En tillfällig trädgård är ingången till ett tema om förgänglighet när dans och landskapsarkitektur möts.*

TEXT: EMMA B JONES FOTO: JENNY BAUMGARTNER

● **Dansföreställningen** *Something about Wilderness* är ett interdisciplinärt samarbetsprojekt lett av Skånes Dansteater i Malmö. Tillsammans med koreograferna Laila Diallo och Mélanie Demers skapar landskapsarkitekterna Carola Wingren och Karin Svensson en tillfällig trädgård på dansteaterns parkering i Västra Hamnen.

Över asfalt och refuger, mellan byggstängsel och parkerade bilar, anläggs bit för bit en tillfällig trädgård, en förlängning utomhus av dansteaterns scenrum och foajé. Föreställningen som ska uppföras här kommer att förflytta sig genom installationen, in på teaterns huvudscen, och sedan ut igen. Uppställningen blir en fysisk resa, även för publiken, som får röra sig fritt genom trädgården och själv upptäcka olika dansakter på vägen.

Ansvarig landskapsarkitekt Carola Wingren jämför scenografarbetet i *Something about Wilderness* med uppförandet av så kallade pop-up-parker, som de kommit till uttryck i till exempel Chaumont-sur-Loire i Frankrike, eller på Avenyn i Göteborg under sommaren 2016. Skillnaden i det aktuella projektet är att den eftersökta upplevelsen inte är trädgården i sig, utan samspelet mellan trädgården och dansen. Att röra sig i gränslandet där emellan har varit en av de ständiga

utmaningarna med arbetet inför föreställningen.

Utifrån det övergripande temat förgänglighet har designarbetet formats till att kretsa kring gränser och motsättningar. Det har funnits ett intresse hos både koreografer och landskapsarkitekter att utforska mötet mellan inne och ute, organiskt och syntetiskt, ungdom och åldrande. Förhoppningen är att skapa en upplevelse där dans och landskapsarkitektur samspekar, men kanske också stängas mot varandra – där trädgården blir en föreställning och dansen ett nytt sätt att förhålla sig till en plats. I mötet mellan installation, konstutövare och publik säger *Something about Wilderness* något om vår syn på det förgängliga, om byggd arkitektur, tillfällig grönska och mänsklig rörelse. ●

Emma B Jones är masterstudent på landskapsarkitektprogrammet, SLU i Alnarp. Hon följer arbetet inför föreställningen *Something about Wilderness* som en del av sitt examensarbete.

## Premiär i maj

*Something about Wilderness* har premiär på Skånes Dansteater i Malmö 26 maj 2017. Förhandsvisning av trädgården 17 maj.  
[skanesdansteater.se](http://skanesdansteater.se)