

P

L



Plats till Plats
9 konstnärers reflektion kring
platsrelaterat arbete
Red: Lisa Torell

A



T

S

Plats till Plats
9 konstnärers reflektion kring
platsrelaterat arbete

Inledning och introduktion av Lisa Torell

Kajsa Dahlberg
Henrik Andersson
Annika Eriksson
Martin Tebus
Magnus Thierfelder
Johanna Gustafsson Fürst
Hans Rosenström
Eva Arnqvist

Lisa Torell (född 1972 i Göteborg) är utbildad på Konstfack och på konsthögskolan i Umeå. Bosatt i Stockholm och Tromsø. Genom platsrelaterade texter och arbeten tar hon sig an frågor som rör plats, språk och identitet – samhälle och föreställning. Hennes arbeten har visats eller publicerats på Bonniers konsthall, Stockholm, A-PRIOR Magazine, Belgien, ØØ47, Norge och Consonni, Spanien. Hon är stipendiat på Konstakademiet i Tromsø genom det norska programmet för konstnärlig forskning (Norwegian Artistic Research Fellowship Program). lisatorell.com

Kilroy was here

Att ha varit där, varit uppväxt där eller där, eller att ha gått i skola där. Det autentiska i att själv kroppsligen ha erfarenhet av en plats över tid betyder något men det är svårt att säga exakt vad. System och logik. Vad medför till vad? Att plats är fascinerande är självklart då den gör något med oss. Beroende till exempel på vilken plats jag är på eller talar utifrån så bedöms, uppfattas eller blir jag lyssnad till på olika sätt. Även om jag egentligen är samma, hela tiden. Det är samma sak med konst, beroende på var den visas får den olika värde. Olika genomslag. Plats är med och formar identitet och värde skulle man kunna säga, oberoende av språk.¹ Platsens betydelse för hur vi upplever och tänker är något både komplext att förstå och svårt att reda ut. Men att den både påverkar och sätter spår är klart, personligt och politiskt, lokalt och globalt.

Då och idag

Förenklat kan man säga att konstens platsspecifika fält uppstod ur ett motstånd mot konstverket som handelsvara. Konsten och platsen gjordes till ett och konsten blev o-mobil och svårsåld. Principen då, var som den amerikanske konstnären Richard Serra formulerade det 1985: 'Flyttas konsten från platsen förstörs den'. Att materialet också kunde bestå av en kombination av ready-mades, funna objekt eller så kallat 'icke-material', utvecklade lyckligtvis diskussionen om värde gentemot tillverkning och betydelsen av *Vem som tillverkar vad* i förhållande till kvalitet, originalitet och idé.

Konsten som likt vetenskap, religion och språk, är del av en stor begreppsapparat utvecklas sällan helt isolerad från det övriga samhället. Att den platsrelaterade konstens framväxt skedde just under 1960-talet är inte så konstigt, parallellt etablerades andra discipliner baserade på ett perspektiv för vad relationer mellan eller i specifika system kan medverka till, i förståelsen av samhälle och individ. Förhållanden mellan plats, språk och identitet, tillhörighet, klass, etnicitet och genus undersöktes inom alltifrån sociologi, kommunikationsvetenskap, arkitekturteori och filosofi, eller inom det samlande namnet Cultural Studies. Dagens diskussion vilar på gårdagens pionjärens tankar som till exempel Henri Lefebvre och hans tankar om *rumsproduktion* och *staden som rättighet* som direkt anknyter till Guy Debord och utvecklandet av Situationismen, Pierre Bourdieus *det sociala rummet* och *habitus* och Hanna Arendts idéer om mötet *privat* kontra *offentligt*. Plats är numera

ett integrerat begrepp i frågor som rör demokrati, rättighet och offentlighet, där du blir offentlig först då ett offentligt rum finns tillhanda, där offentlighet ses som det gemensamma rummet *shared space*, det som vi delar. I och med att städer växer, samhällen har blivit liberalare och övergångarna mellan privat och offentligt blir allt suddigare så är diskussionen om offentligt rum och funktion ständigt aktuell.

Idag står inte längre den platsrelaterade konstpraktiken som genre i opposition till marknaden, utan platsrelaterad erfarenhet och praktik ingår snarare i marknadens efterfrågan. Kunskapen eftersöks i såväl traditionella utställningssammanhang som frågor som rör stadsutveckling, 'hållbart samhälle', medborgardialog eller av nya discipliner mellan arkitektur, design och konst. Kritiken som hörs idag är således snarast bakvänd och handlar om en oro för huruvida fältet har blivit instrumentaliserat istället för autonomt. Att konstnären/konstverket används som ett instrument för att tjäna ett specifikt syfte för uppdragsgivaren – marknaden. Diskussionen om konstnärens autonomi är alltid intressant men för att utveckla frågorna, kanske man skulle kunna ställa dem mer generellt: Är konsten någonsin helt fri, är det formen på konsten som avgör hur fri den är och vilka uppdragsgivare eller rum som ger störst konstnärlig frihet?

Plats till plats

Jag har som konstnär länge arbetat med plats och kontext i flertalet platsrelaterade verk och texter i Sverige och utomlands. Både som konstnär och som lärare i konst har jag saknat en sammanfattning av hur genren har utvecklats från 1960-talet tills den breddat ut sig under 1990-talet, men också hur processerna kan se ut från skiss till färdigt verk. Även om syften och anledning är olika för varje verk och konstnär, finns det mycket som förenar.

Det finns egentligen mycket skrivet och det är många som varit med att utveckla tankarna inom fältet, inte minst Rosalind Krauss, Suzanne Lacy, Nicolas Bourriard, Hal Foster, Robert Smithson, Claire Bishop, Gordon Matta Clark, Douglas Crimp, Miwon Kwon, Paul O'Neill, Claire Doherty eller Sven-Olov Wallenstein, Catharina Gabrielsson och Catarina Thörn för att nämna ett fåtal. Men vad har hänt med den samtida rösten inifrån fältet, från konstnärerna själva? Där pågår diskussionen hela tiden, kollegor emellan, om arbete mellan uppdragsgivare och konstnär. Tankar om kontext, praktik och teori och samhälle byts om vartannat. Vad är det vi

håller på med och vad innebär det egentligen att göra sig medveten om en plats eller att stå i dialog med den? Och varför göra det så svårt när det i själva verket är ganska lätt?

Tanken med Plats till Plats är dels att introducera till det platsspecifika fältet för dem som är nyfikna på det men inte känner till det så väl. Men också att ge en överblick till det spektrum av metoder och gestaltningar som praktiken omfattar, och hellre bidra till dialog och utveckla idéerna om fältet än att komma med sanningar. En plats kan vara alltifrån ett helt område eller landskap, en bestämd stadsdel, Nord-Norge eller en särskild del i ett museum eller en park. Begreppet introduceras mer ingående efter förordet genom texten Plats (2009).²

Bokens brist är ögonblicklig och visar på den platsrelaterade konstens generella dilemma – verkets beroendeförhållande till den plats det ursprungligen var skapat för. Förståelsen av verket är framförallt uppbyggt kring upplevelsen av det *ihop med* plats och kontext. Det säger sig självt att ett verk som är skapat för en specifik plats eller sammanhang försvinner helt efter utställningens slut. Det som består kan vara lösa delar och element utan betydelse samt de minnen och upplevelser som verket fört med sig. Vad säger *en* bild, när det kanske egentligen behövs tio? Dokumentation och information om *var-vad-varför* blir ofta bristfällig, det blir för komplext och för stort. Det som är fältets kommunikativa fördelar på plats blir tyvärr ofta dess fall utanför platsen, i ett annat sammanhang. Att översätta ett material till ett annat går inte heller för det blir just då, ett annat. Därför bestämde jag tidigt att konstnärerna och verken skulle vara ett fåtal, att utrymme skulle kunna lämnas både för fördjupning och reflektion: Från idé, inbjudan till färdigt verk, där innehållet skulle kunna presenteras likt ett artisttalk, där rummet är hierarkiskt generöst och språket får vara individuellt och materiellt nära. Varje medverkan är bestämd individuellt, men jag har haft förslag på vilket eller vilka verk. Resultatet har blivit en ganska brokig massa som består av alltifrån fiktiva intervjuer, längre texter, samtal i textform, och där vi framförallt beskriver praktik som konstnärer, inte skribenter eller konstvetare och där språket är vårt, medvetet. Plats till Plats innehåller skisser, research-material och idéer, förutom information om och dokumentation av färdigt verk.

Konstnärer, upplägg och metodintro

Konstnärerna som jag har valt är konstnärer som jag på olika sätt har följt länge, samarbetat med, diskuterat eller ställt ut med: Henrik Andersson, Eva Arnqvist, Kajsa Dahlberg, Annika Eriksson, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Martin Tebus och Magnus Thierfelder. De representerar alla något i sig självt men det som förenar dem är att deras samlade praktik säger något om hela fältet, där det finns likheter världen över. Verken som presenteras i Plats till Plats är spänner över åren 1993-2015.

Trots att ingen nekade till inbjudan ville ingen beskriva vare sig sin praktik, enskilt verk eller konstnärskap som platsspecifikt eller med något annat ord som finns till handa, där det finns massor. Det som har skavt i min mage, skavde även i deras, vad handlar det där om, att kategorisera konst som något annat än konst?

Platsspecifik konst, relationell estetik, platsrelaterad, kontextuell, site situ, Genius Loci, working in the Public Realm, with the Politics of Space, with the Aesthetics of Space, community-based, community-oriented, kontextspecifik, debate-specific, with social housing projects, platssensitivt, lokalorienterad, med centrum-periferi, land art, spatial and time-based art, earth art, arbeta med offentligt rum, offentlig plats...

Förutom dessa ord, föreslår konsthistorikern Miwon Kwon i sin bok *One Place after Another – Site-Specific Art and Local Identity* (2002) tre indelningar av platsspecifik konst: diskursiv, social/institutionell eller fenomenologisk. Indelningarna underlättar säkert i curatorIELLA eller konsthistoriska sammanhang, för att i möte med publik eller texteffektivt kunna beskriva utvecklingen av genren eller undergenrer som tid, politik och land. Men som konstnär återstår ändå frågan: Varför dessa indelningar? Vad tillför den ena eller den andra etiketten på arbetet? Kategorierna begränsar snarare än öppnar upp. Att konst är komplext är inte en svaghet utan en styrka, även om betoningen i ett särskilt verk handlar om det lokala, så finns det oftast många andra lager som är lika relevanta. Det är sällan ett verk eller en hel praktik tar sig an endera arkitekturen, endera de socioekonomiska eller bara de kulturella eller kritiska aspekterna av en plats.

Det som sammanlänkar alla dessa ord är att de, förutom plats försöker att beskriva ett specifikt förhållande till den. Och det

är dessa särskilda *förhållanden mellan* och *förhållanden till* som är avgörande både för idén och konstnärligt grepp; hur arbetet kommer att byggas upp och hur det kommer att förhålla sig till den plats det ska presenteras på – och det kommer att vara gjort för det specifika sammanhanget. Förutom att vi jobbar med konst, jobbar vi också med plats. Plats som ett material likt vilket som helst och där undrar vi till exempel: Vad betyder det, där och då, i förhållande till plats, konsthistoria, samtid och kontext – att t.ex. använda plaststolar istället för egentillverkade, att använda en skådespelare i förhållande till att använda en amatör?

'What I do, on transforming it (the pre-fabricated object) into a work, is not simply to make the object 'lyrical' or place it outside the everyday, but to incorporate it into an aesthetic idea, making it part of the genesis of the work, it thus assumes a transcendental character, participating in a universal idea without losing its previous structure. Hence the designation 'Trans-Object'.'

— Helio Oiticica (Bólides, 1963)

Däremot, till skillnad från vad en del tror, påbörjas ofta arbetet långt innan en slutlig plats är bestämd. Vi har, liksom de flesta andra konstnärer, våra enskilda intressen och anledningar som succesivt byggs upp och undersöks hela tiden. Ofta finns ett samhällsengagemang eller så byggs det upp genom den livslånga praktik kring hur olika slags plats påverkar, där inte minst den offentliga platsen, om det så är skogen, trottoaren eller torget beror på var vi för tillfälligt befinner oss, bor eller arbetar mot.

Det som däremot utmärker den platsrelaterade praktiken är att aldrig riktigt göra färdigt verket innan man vet var det ska visas. Det är roligt men krävande, eftersom det egentliga arbetet faktiskt börjar i samband med en inbjudan eller att slutlig plats och kontext är bestämt och då kommer suget – hur och vad? Det handlar om att uppmärksamma ett språk på en plats och utnyttja det subtilt eller storstilt, samt att skapa en *ny – plats*. Där språk är form, retorik och estetik. Allt det vi kommunicerar med, det som ger signaler och riktningar. Då gäller det att metodiskt se på det som *är – där*, ha is i magen, lita på att det finns material, strukturer som talar, som kan översättas, speglas och som kan användas och delas. Material, idé och metod måste delvis därför byggas upp på om och om igen. Växelvis och i dialog eller i närvaro av platsen och research – inför varje nytt sammanhang. Risken är driften.

'How can art in public space emancipate itself from the expectations of architects and town planners who frequently see it only as a means of prettifying their designs, as pure decoration?' — Lydia Andrea Hartl, *How Much Art Can Public Space Tolarate?* Kunsprojekte_Riem: Public Art for a Munich District, eds. Claudia Büttner et al. (Vienna and New York, Springer Verlag, 2004), pp.26–27.

När jag valde konstnärer tänkte jag på vad deras olika praktiker eller specifika verk tillför eller har tillfört fältet och delade in dem i olika fokusområden som vart och ett representerar aktuella frågor, förenar eller markerar tillvägagångssätt.

Ett eget rum/Tusen bibliotek av Kajsa Dahlberg är vald för att det introducerar boken som plats, som offentlig plats, och där i rättigheten att få mötas. Att dela något behöver aldrig vara vare sig enat eller fysiskt kroppsligt för att vara av betydelse. Mötet i sig självt står över människomängd. Verket sätter dessutom omedelbart Richard Serras påstående i gungning – självklart går det att flytta ett platsspecifikt verk utan att förstöra det. Världen består inte enbart av unika, o-igenkännbara platser utan till stor del av rum och platser tillverkade för att likna varandra i struktur, funktion och estetik. Ett platsspecifikt arbete som är gjort för platsen och kontexten *bibliotek* kan med fördel förflyttas till andra bibliotek om förutsättningarna är desamma.

Konsthallar, bibliotek och kyrkor tillhör ett slags *semi-offentlig* plats, rum med ett offentligt syfte eller omsorg. Faran över av Henrik Andersson är ett verk som undersöker ett sådant rum, Norbergs kyrka. Han har som få, konceptuellt och i relation till plats, historia och kommunikationssystem, intresserat sig för samhällets fundamentala organ och ljudbild. Det handlar om allt ifrån försvar och övervakning till kontroll och nationellt ansvar. Hur ser det ut, hur påverkas vi och hur låter det? Trots att ljud ofta är en stor del av en upplevelse är det förvånansvärt få som utnyttjar ljudet för att forcera en slags autenticitet och verklighetsupplevelse mellan storsamhälle och individ.

Annika Eriksson är en pionjär i Sverige och i världen. Det är hon bland annat genom sin samhällsnära, platsrelaterade konceptuella praktik och med den lätthet hon rör sig mellan olika rum och medier. Ingen värdemässig skillnad görs för inomhus eller utomhus, de rådande föreställningarna eller förväntningarna på ett rum är något hon drar nytta av i sina arbeten. Att följa med ett samhälle och dess offentlighet, att vara närvarande, handlar om inte bara

om plats utan också om tid, epoker – politik. Och om uttryck. Utan humor och obetydlighet hade konsten låst sig, den får inte vara feg. En fruktansvärd sammansvärjning är ett exempel på modig konst, som levererar i smyg.

Fältet kryllar av ord som speglar trender och tider, ofta återkommande är *production of space* (Lefebvre), och andra rums-konstruktionsord som förekommer är *Re-enactment*, *Living-history* eller *historiskt återskapande*. Idag är plats och rum något som både kan konsumeras, marknadsföras, transformeras och socialt konstrueras. Martin Tebus bygger upp, leker med rum och produktion av rum, plats, identitet och historia. Hans bakgrund inom rollspel och lajv tillför ytterligare en dimension. Här talar han om bakgrunden till Hem och Marknad, där han tillsammans med personalen på Tändsticks-museet i Jönköping iscensatt en förhistorisk tändsticksasktillverkning. Han stretchar föreställningar kring kulturarv, turism och upplevelseindustri samt förmedling.

I mitten visas det som ännu pågår, ett samlande som fortfarande växer. Det är ett projekt av Magnus Thierfelder som jag följt via Facebook, där han succesivt har delat dokumentation av sin väg till eller ifrån ateljén. Det kan vara en bild på ett par sprayade pilar på gatan eller någon annan detalj han passerat under sin promenad. Det kanske inte egentligen är ett projekt utan ett förhållnings-sätt till en arbetsprocess. Det är den där ständiga nyfikenheten, intresset för estetik och system som medvetet eller omedvetet medverkar till, att oberoende av var man än befinner sig, ständigt läser av och memorerar plats. Trottoaren blir här en slags scen där en Allen Kaprow-liknande happening pågår. Vem blir inte nyfiken när gatans rytm avbryts? Fotograferandet av det vardagliga är det som blir det performativa, där bilden blir beviset för att det hände. Att någon fotograferade den. Och gör det om och om igen. Vad betyder den tillfälliga handlingen i förhållande till den repetitiva? Undersökandet understryker något centralt, att konst handlar om att lyfta blicken, tänka högre genom att också sänka blicken, titta ner. Ett samhälle talar överallt. Även lokalt.

Hur kan man bryta en infekterad 'stadsbyggnads- vi och dom-diskussion, förort kontra innerstad' och expandera synen på plats, på lokalitet? Många gånger kan det handla om något så enkelt som att byta plats. Göra föremålet för diskussionen till sitt. Något som konstnären Per Hasselberg gjorde genom konstverket Konsthall C, 2004, och Johanna Gustafsson Furst med sin verksamhet, 2008, han till Hökarängen, hon till Husby. I sju år har hon aktivt verkat för möten och dialog genom att bygga upp Kista Teater, arrangerat

målarškolor, workshops, utställningar och debattkvällar på Husby Gård eller Träff. Förutom Konsthall C är det nu, i Stockholmsområdet, Tensta Konsthall och Marabouparken som för den lokalaktiva traditionen vidare. Men ett arbete uppbyggd på en plats, kan även omfatta andra platser, därför är hon här inbjuden att tala om processen bakom Vita Pelare på Möllevångstorget i Malmö i samband med Modernautställningen 2014.

Möte mellan publik och verk, hur arbetar man interaktivt? Hans Rosenström bygger upp sina interaktiva, psykologiska, intima installationer, där miljöerna ofta är iscensatta *som om de alltid har varit*, men att de kanske aldrig egentligen har funnits. Ett tydligt *nu* skapas teatralt, interaktivt, avskilt och enskilt, varje besökaren är ett med verket. Relationen mellan kropp och rum byggs upp genom upplevelse av ljud och ett platsspecifikt berättande. Vad det är som gör jaget till ett jag och vad är det som får mig att tänka, att minnas? Det är en respektfull lek med betraktaren – kropp och rum, vad bygger upp vad och med vad?

Plats till Plats avslutas med Eva Arnqvist och Kapitel 6: Tidrapport och Ett rum med utsikt på Slakthusateljéerna. Eva Arnqvist som är en av initiativtagarna berättar om Ett rum med utsikt (2011-) och Kapitel 6: Tidrapport. Det är ett omfattande konstnärligt projekt i och om Slakthusområdet i Stockholm, där perspektiven om plats och politik behandlas kapitelvis, och handlar om såväl retorik som bild, produktion och reproduktion. Det påminner om både Kjerstin Bergendahls Tre kronor i Roskilde, Wyspa gallery och Laznia's i Gdansk, och framförallt i upplägg och koncept med Marta Roslers If you lived her... (1989-1991) i New York där Rosler genom olika temautställningar och paneldebatter tvärvetenskapligt tillsammans med konstnärer, arkitekter, aktivister, socialarbetare, boende, hemlösa tog sig an frågan om en stad i förvandling, exakt där omvandlingen skedde.

Det som var New York för cirka trettio år sedan, en tid av urban omvandling, som är Sverige och Europa idag, förutspåddes redan av Friedrich Engels i slutet av 1800-talet, sedan av Foucault och Deleuze med kontrollsamhällen, frihet och subjektivism. Där eget och lokalt skall marknadsföras, säljas och manifesteras, medborgare transformeras om till konsument och signatur/namnteckning blev lösenord och användarnamn. *Vi kan se var ni rör er och kan dra nytta av det*. Upplevelsesamhälle, kulturindustri och identitetspolitik. Världen går baklänges framlänges, skulle man kunna säga. Snabbt och effektivt överges det delade till förmån för det egna. Pirate Bay föreslog en radikal idé om delat, Google en annan

- *det jag har sökt på är lagrat*. Omsyn och reglering av offentligt rum handlar om individ såväl som om massa. Det är en omsorg av rättigheter, en slags *allemansrättighet* att värna. Oavsett om så förklätt i motståndets estetik, Guerilla Gardening och grönsaksodla på *ful mark*, så handlar det inte om antagonism och allmänintresse utan egenintresse och identitet, om än i gruppform. Och norm och att göra lika. Radikalt idag kanske hellre är förenat med stororganisation, standard och en estetik som signalerar *inklusivitet*, långa utdragna möten som aldrig blir till handling. Osynlighet framför synlighet.

Plats är i alla fall storpolitik överallt. Det är ord och indelningar: Internationell, nationell, global och lokal, ord som noga bestämmer *vem som är mest var*. Där det kan handla om att *verka lokalt på plats* och *ha legitimitet att verka lokalt på plats*. Det hela sätter frågan om det offentliga rummet och om rättigheter till det i perspektiv: Rättigheter att verka på en annan plats än där man faktiskt bor, rättigheter till att plats borde kunna vara mental, privat, global, min och din samtidigt, oavsett tid, ursprung, religion eller position.

Det är framförallt inte konst som dessa konstnärer gör, det vore att isolera deras praktik och tankar – snarare är det en dialog om plats de för, som de genom konst öppnar upp, utvecklar och delar.

Lisa Torell, oktober 2015

Fotnoter

(1) Där språk är sätten att tala på, det vill säga verbalt och med ord och i skrift men också genom bild och utseende, vilka kläder som du har på dig, hur ett rum är möblerat – i vilken stil och så vidare, språk är form, retorik och estetik.

(2) Plats skrevs ursprungligen till konstnären Jenny Berntssons KU-projekt och bok Sandcity/The sites of a site specific work på KKH.

Plats – introduktion till begreppet

Vad är plats för dig? Vad är sammanhang och kontext? För mig är plats något som står i relation till något annat. Det är en avgränsning i något större. En slags definition av något och av någon för någon annan. En förklarings-modell som beroende på vad och till vilket syfte det ges i har det olika regelverk, utseenden och benämningar.

Platsen kan vara stor och abstrakt, pytteliten och supertydlig. Den kan vara vad och var som helst, inne och ute. En neutral plats för mig kan vara en ovan plats för dig. Platsen är formen. Formen är för många konstnärer anledningen till vad hur och varför. Oavsett om det är innehållet som bestämmer formen eller formen som bestämmer innehållet så är platsen formen och därför väldigt viktig.

Det kanske verkar otydligt att blanda ihop form och plats, men jag gör det. De står i så pass stor relation till varandra att om jag ska förklara vad plats betyder så måste jag blanda in formen. Formen är det som platsen begränsas utav. Det som utgör både gräns och gränssnitt och som både separerar och förbinder. Det som gör att den är den och inte något annat. Varje plats har sina egenskaper och sina särskiljande drag. Vare sig de är neutrala, naturliga eller konstruerade så finns det något som utmärker, som bestämmer. En plats utan definitioner, är just en plats utan definitioner och det som gör det möjligt att både kategorisera den, platsen bredvid och kanske även personen bakom uttalandet.

Det som förbinder, relationen mellan plats och form och form och plats är det som är intressant för det i sin tur berättar något om kontexten som inte heller kan lämnas förutan. Att separera plats från form och form från kontext, det går förstås och resultatet skulle kunna vara:

Plats

Form

Kontext

Det stannar där och jag tror inte det går att utveckla mer, för de är bara statiska ord i sig självt, och om de ändå existerar, så med-existerar de med resten av världen och den; den påverkar. Plats, form och kontext är familj och hör ihop på samma sätt som att en storasyster utan en lillasyster, inte skulle kunna vara en storasyster, varken som individ eller som begrepp.

Synliga och osynliga strukturer påverkar och styr över vår uppfattning och förväntan på en plats. För många platser är innebörden

så pass tydlig att även form och sammanhang går att se framför sig. Ofta räcker det med ett ord, så är hela helhetsbilden tydlig. Ord, som trots avsaknad av ytterligare förklaringar är tillräckligt talande för att vi ska kunna föreställa oss den. Jag kan nämna några, så förstår du vad jag menar:

Busshållplats, parkeringsplats, skrivbordsplats, uteplats, annonsplats, utställningsplats, metaplat, sovplats, rastplats, ståplats, lekplats, sittplats, gravplats, cirkulationsplats, badplats, campingplats, köplats, eldplats, lastplats, matplats, reservplats...

Ord och plats speglar ett behov som vi hade i en speciell tid och skapades utifrån detta och efter de ideal som var aktuella då. Vissa tillhör en annan tid och ett annat samhälle och har försvunnit reellt och existerar numera bara som termer från något som fanns förr, medan andra platser förnyas och omskapas hela tiden. Trots inbördes, generella likheter kan upplevelsen av till exempel en vårdplats till en annan eller en webbplats till en annan skilja sig markant. Ja, inte bara upplevelsen förresten, utan hela platsen, formen och kontexten skulle kunna skilja sig totalt och ändå gå under namnet vårdplats eller webbplats. Sekundära upplevelser får många gånger ge vika till förmån för primära anledningar och ramverk uppförda för att förenkla och underlätta.

När en plats skapas, knyts definition, form och funktion ihop. Många platser konstrueras från grunden på nytt eller förändras från en plats till en annan på någon sekund, medan andra, som till exempel en trafikplats, mass-produceras och skapas på rutin. När så sker, sammanfogas mer eller mindre udda element och kombinationerna kan efter år av offentligt repeterande komma att uppfattas som självklara. Material och plats har så att säga vuxit ihop. Tanke och grundstruktur har etablerats, tillförts permanent och tid.

Grunden består i att alla platser med samma namn fungerar på liknande sätt. Köra vid grönt ljus och stoppa vid rött, vita stora målade rektanglar på rad menas en sak medan smala långa längs kanten en annan, överenskommelser som numera är lika användbara som givna. Men utvecklingen av detta länkande kan också ha sina konsekvenser. Konsekvenser som både kan kopplas ihop med industri, tillverkning och ekonomi liksom med tankar som rör trygghet, kontroll och framtid. Risker finns nämligen att vi läser ihop och sammanblandar värden som inte nödvändigtvis behöver ha någon direkt koppling. Till exempel så är de flesta överens om att det är skillnad på

en permanent lösning och en tillfällig. Men att på grund av detta säga att en permanent lösning många gånger är bättre än en provisorisk, är kanske lite förhastat. För att bygga en permanent trappa till ett provisoriskt hus skulle kanske snarare kunna skapa mer oro än lugn.

Man skulle därför kunna säga att det mest uppenbara både öppnar upp, förtydligar och begränsar vårt sätt att tänka och leva. Snabba slutsatser om plats och dess värden kan leda till att vi får en falsk bild av vad plats egentligen är. Ja, om man nu ska säga att den är något, den är ju förstås något nu, i nuet, då när vi verkar med platsen. Men annars så är den något som hela tiden förändras, både från igår till idag, till historiskt och för oviss framtid. Oavsett vad som hände igår på en plats så är synen alltid påverkad av att det var igår och inte idag. Idag är en annan kontext än igår, även om man pratar om gårdagen som något väldigt nära i tid, så går det inte komma ifrån att det faktiskt var igår.

Så för att knyta an till grundfrågan och huvudanledningen till denna text, om varför jag tycker om att arbeta med plats, mot plats, åt plats, för plats på plats, så är det för att oavsett vad det för plats så påverkar den mitt beteende, mitt sätt att se, mitt sätt att gå, mitt sätt att tala och mitt sätt att tänka. Den kan vara både obegriplig och lättförståelig men speglar vår kultur och vår tillfälliga ordning. Vi identifierar oss med den, definierar oss mot den, skapar den och konsumerar den.

Vi, som är bland annat är en, som är jag, som skriver på den här platsen för dig, i en speciell kontext och på en plats som liksom alla andra platser har speciella bestämmelser och förordningar. En ny mening ska till exempel här helst börja med stor bokstav och avslutas med punkt. Annars kan det hända att jag utsätter en och annan för det andra, det obestämbara otäcka, som gör att vi måste vrida och vända på vår nuvarande världsordning ibland sekunder, flera minuter, dagar innan vi inser, lugnar ner oss och börjar sortera: Passar, passar inte, passar, passar inte... med förväntan och sammanhang. Ja, det är inte mycket som ska till för att skapa stor förvirring till och med kaos. Jag skulle också

kunna sluta här. Bara så där... aldrig fortsätta och redan nu skulle det kunna vara för sent, jag har brutit mot det vanliga normativa och vissa kanske redan har tappat intresset, trots att jag bara

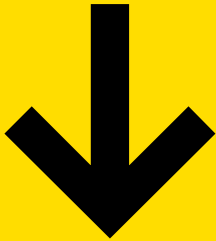
försökte använda platsen, den här platsen, just nu för att försöka prata om form, innehåll och kontext på ett annat sätt, genom att direkt praktiskt teoretisera, specifikt på plats genomföra ett litet minierperiment fortfarande ytterst konventionellt och på vit bakgrund med svart text.

Lisa Torell, 2009

P L

A

For the desire to read,
like all the other desires which
distract our unhappy souls,
is capable of analysis.
— Virginia Woolf, Sir Thomas
Browne, 1923



Ett eget rum/Tusen bibliotek
Ett samtal med Kajsa Dahlberg

T S

Kajsa Dahlberg (född 1973 i Göteborg) är utbildad på Konsthögskolan i Malmö, och Whitney programmet i New York. Hon är bosatt i Berlin. I sitt konstnärliga arbete intresserar sig Dahlberg för hur det kollektiva representeras i form av bild och språk. Detta inbegriper en undersökning av hur den överenskomna synen på gemenskap uppstår, samt hur dessa berättelser konstrueras och förmedlas i relation till frågor om politisk representation, historia och identitet. Dahlbergs arbete har visats på separatutställningar som Neue Berliner Kunstverein, n.b.k, Tyskland, Museet for Samtidskunst i Roskilde, Danmark, Parra & Romero Madrid, Spanien och på Lunds konsthall. Hennes arbete har också visats i grupputställningar och på biennaler så som 8 Bienal do Mercosul, Brasilien, Based in Berlin, Tyskland. Manifesta 8, Spanien och Moderna Museet i Stockholm. kajsadahlberg.com

Lisa Torell: Hur startade projektet?

Kajsa Dahlberg: Jag ville ge bort Virginia Woolfs Ett eget rum till min syster Emma Amanda Söderlund¹ som precis hade gått Biskops Arnös² författarskola och bestämt sig för att bli författare. Jag läste den för första gången när jag började på Konsthögskolan och den var faktiskt väldigt viktig för mig i mitt beslut att bli konstnär. Det stärkte mig att veta att det fanns andra innan mig som hade satt ord på saker jag själv upplevde i mitt liv och som kunde prata om konstnärsyrket utifrån en analys av strukturer och privilegier. Därför kändes det viktigt att ge boken till Emma. Men när jag skulle köpa den visade det sig att den var slut på förlaget och inte gick att få tag på längre. Jag tyckte det var helt skandalöst då, att en så viktig bok kunde tillåtas att ta slut sådär. Det kom en ny upplaga året efter att mitt projekt var klart, 2007.

Hur gick du vidare?

Jag lånade boken på stadsbiblioteket i Malmö, kopierade den, och fick den inbunden hos en bokbindare. Det blev ett ganska märkligt objekt, väldigt fint inbundna sidor av vanligt styvt kopieringspapper som inte alls föll isär så där snyggt som i en bok utan stod rakt ut. Men i just den biblioteksboken som jag råkade låna så var det massor av anteckningar. Det var så det började. Jag tyckte att de där anteckningarna var intressanta. Det intresserade mig, att hitta spår av andra läsare. Så då började jag – varje gång jag gick in på ett bibliotek så kollade jag i Ett eget rum efter anteckningar och kopierade dem. Jag samlade på mig dem sådär ganska länge innan jag bestämde mig för att göra ett projekt av det.

När började du och hur länge höll du på innan det blev klart?

Ett par år kanske. Jag höll delvis på med det när jag var ateljé-stipendiat på Iaspis³ tillsammans med Petra Bauer. Det var när Iaspis låg på Konstakademin och Maria Lind var chef 2005-06.

Ett projekt byggs upp länge innan det är klart vart det ska ta vägen, föreslog du bokidén för Index⁴ eller fick du en inbjudan om en utställning och var fri att göra vad som helst?

Som jag minns det så hade jag ett ateljésamtal med Mats Stjernstedt, som jag redan kände från Malmö, under min vistelse på Iaspis. Han

hade Helena Holmberg och hela sin utställningsgrupp med sig: Andreas Gedin, Markus Degerman och Niklas Östholm. Det finns lite att säga om hur representationen såg ut i utställningsgruppen vid den tidpunkten, men de gjorde i alla fall ateljésamtal hela utställningsgruppen tillsammans, vilket var ett fint och intressant upplägg tycker jag. Precis innan det hade jag blivit inbjuden till en utställning på Museum Anna Norlander i Skellefteå. Det var en utställning som Maja-Lena Johansson gjorde, Vive la Resistance, där hon bjöd in Fia-Stina Sandlund, Johanna Gustafsson, Katarina Nitsch och mig i en form för stafettutställning. Till den utställningen gjorde jag bland annat några affischer som utgick från anteckningarna jag hade samlat så långt. Det var ett slags första steg i att formulera det som skulle bli Ett eget rum/Tusen bibliotek. På ateljésamtalet med Index visade jag de där affischerna och pratade om att jag ville göra ett verk som skulle bli en bok. De blev jätteintresserade och efter ett litet tag hörde de av sig igen och ville vara med och producera projektet.

På ateljésamtalet hade du redan formulerat en idé om en bok då?

Det hade jag nog gjort, ja.

I Skellefteå där visade du fyra affischsidor från boken?

Ja, jag hade ju inte gjort själva boken ännu, men det var väl det jag hade samlat så långt.

Men i och med inbjudan från Index och Momentum⁵ som var med och samproducerade projektet, så fanns det plötsligt en tidsplan. Efter det gick jag mycket mer systematiskt till väga i mitt letande efter marginalanteckningar.

Hade du då redan börjat gå igenom biblioteken?

Jag hade varit på en del bibliotek. Jag letade igenom böckerna på de bibliotek jag ändå besökte. Men när jag bestämde mig för att det skulle bli en bok så skapade jag ett slags system för att kunna kontakta alla bibliotek.

Nästan alla bibliotek har en kopieringsmaskin, hade alla fall tidigare, var det framförallt den du använde? Eller lånade du hem och kopierade?

1700-tal: Kvinnor började skriva

terklåda", men det kunde inte förnekas, att de kunde stoppa pengar i sina portmonnäer. Så kom det sig att det fram mot slutet av sjuttonhundratalet inträdde en förändring, som jag, liall jag skulle skriva om historien, skulle beskriva utförligare och anse viktigare än korstågen och Rosornas krig. Medelklasskvinnan började skriva. För om "Stolthet och fördom" har något att betyda och "Middlemarch" och "Villette" och "Svindlande höjder" har något att betyda, så betyder de mycket mer än vad jag under en timmes föredrag kan bevisa, att kvinnorna i allmänhet, och inte bara den ensliga aristokraten som satt instängd på sitt lantställe bland foliovolym och lismare, utan också kvinnorna i allmänhet började skriva. Utan dessa förelöpare kunde Jane Austen och systerarna Brontë och George Eliot lika litet ha skrivit som Shakespeare skulle ha kunnat skriva utan Marlowe eller Marlowe utan Chaucer eller Chaucer utan de glömda skalder, som banade vägen och tämjde språkets naturliga vildhet. För mästerverk är inte några enstaka och ensliga alster: de är resultatet av många års gemensamt tänkande, av tankandet inom hela folkroppen, så att det är massans erfarenheter, som ligger bakom den ensamma stämman. Jane Austen borde ha lagt en krans på Fanny Burneys grav, och George Eliot borde ha hyllat den kraftfulla skuggan av Eliza Carter — den tappra gamla kvinnan, som band fast en klocka vid sin säng för att kunna vakna tidigt och läsa grekiska. Alla kvinnor borde gemensamt strö blommor över Aphra Behns grav, som nog så skandalöst, men ganska skäligt, är belägen i Westminster Abbey, för det var hon som förskaffade dem rätten att säga vad de tänkte. Det är hon — hur tve tydlig och kärlekskrank hon än må ha varit — som gör att det inte är helt fantastiskt gjort av mig att i kväll säga till er: Förtjäna fem hundra pund om året på er intelligens.

Därmed hade man alltså kommit fram till det tidiga

1700 slut

intellektualitet

1700
28

77
Härdstenholms
Stadsbibliotek

LD



Kajsa Dahlberg, Ett eget rum/Tusen bibliotek. Foto Mats Stjernstedt



Kajsa Dahlberg, Ett eget rum/Tusen bibliotek. Foto Mats Stjernstedt

Både och, men jag kopierade många böcker i bibliotekens kopieringsmaskiner. Lite så där nervöst i början eftersom en egentligen inte får kopiera hela böcker. Våldigt ofta var det i princip hela böcker jag kopierade, bortsett från några få sidor, för det var ofta någon liten anteckning eller understrykning på varje sida. Jag kopierade mycket under den perioden helt enkelt och lärde mig mycket om kopieringsmaskiner.

I stunden, i den nervositeten, hade du kontroll över eller något system för om det till exempel fanns två böcker och du skulle kopiera bägge – vilken som var vilken?

I början behöll jag de kopierade böckerna intakta för att kunna hålla reda på vilka böcker jag gått igenom på vilka bibliotek ifall det skulle behövas. Först när jag samlat alla böckerna började jag dela upp dem efter sidor.

Olika upplagor innebär ibland att texten är disponerad olika och på olika sidor, fick du hålla på med sådant trassel?

Det var det som var så fantastiskt. Det fanns sju upplagor, men bara en översättning, av Jane Lundblad. Nu finns det en översättning till gjord av Elisabeth Mansén i en utgåva från Modernista från 2012. Men då fanns det bara en och trots att alla utgåvorna såg olika ut i storlek, typsnitt och format så hade de exakt samma siddisponering. Det underlättade mitt arbete helt enormt. Senare gjorde jag en version av projektet som utgick från biblioteken i Berlin och då var det verkligen inte så. I Tyskland finns det inte bara fler utgåvor, utan också flera olika översättningar med helt olika siddisponering. I den svenska så kunde jag blanda sidor från olika böcker, vilket var fint för sidorna blev lite olika. Det gick inte i Tyskland. Där var jag tvungen att välja en utgåva att ha som utgångspunkt. Det var också ett väldigt trassel med att navigera i texten och hitta fram till samma ställe i de olika översättningarna som ibland skilde sig åt ganska mycket. Bara boktiteln har tre olika översättningar på tyska. Därför fick den titeln Ein Zimmer für sich / Ein eigenes Zimmer / Ein Zimmer für sich allein / Vierhundertdreiunddreißig Bibliotheken (Ett eget rum / Fyrahundratrettio-tiotre bibliotek).

Var det dessa enkla kopieringsmaskiner som 'satte' din estetik? Utseendet på boken är konceptuell och väldigt lösningsorienterad,

på sätt och vis ett slags konstruerad ready-made, hur såg dina tankar ut här?

Jag tänkte att jag skulle låta processen styra och hålla det så enkelt som möjligt. Från början trodde jag att jag skulle kunna scanna sidorna och sätta ihop anteckningarna i datorn på något sätt. Men det var alldeles för komplicerat. Ibland överlappade någon anteckning texten och också att få ut varenda understrykning ur sitt sammanhang, och sedan flytta över dem till en ny sida... det gick inte. Jag sammanställde marginalanteckningarna på ett ljusbord. Helt analogt förde jag över alla anteckningar och understrykningar till en sida för hand genom att kalkera de individuella handstilarna över ljusbordet. Mitt original låg hela tiden överst, och så gick jag igen sida för sida.

Hur fick du tillgång till alla böckerna?

Jag fick otroligt mycket hjälp av en hel kår av bibliotekarier. De var fantastiska, kopierade och skickade kopiorna och var otroligt hjälpsamma. Det hade inte gått att genomföra om jag inte hade fått så mycket stöd från dem.

Det gör det historiskt och politiskt på något sätt, demokratiskt med alla småorterna, att verket verkligen blir de små egna rummen runt om i Sverige, där glesbygden kommer till samma talan som storstaden på något sätt.

Ja, det kändes viktigt att alla bibliotek fanns representerade. Men samtidigt blev det specifika också osynligt på ett annat sätt. Jag minns att jag hittade en kopia av boken på biblioteket i Tollarp i Skåne, som jag själv besökte, där någon hade strukit under alla gånger Woolf använder ordet 'vrede'. En sådan gest försvinner ju i min bok.

Ringde du runt till biblioteken själv?

Jag skickade ut ett mejl jag skrivit om projektet till alla bibliotek. Jag hade något slags schema jag följde för att inte missa något. Det var ett jobb att hålla reda på vilka bibliotek som hade svarat och inte, det blev en del administration. Samtidigt var det tacksamt för det var som att det ganska snabbt spred sig ett rykte om projektet och efter ett tag verkade det som om bibliotekarierna jag kontaktade redan kände till projektet. Efter ett tag gick

det väldigt lätt och många kopierade till och med hela böcker och skickade till mig utan att jag behövde betala för det. I vissa fall skickade de böcker på posten direkt hem till mig, som jag kopierade och skickade tillbaka. Fast precis i början fick jag ett par förörrättade svar från dem som menade att det minsann var förbjudet att anteckna i bibliotekens böcker och att de inte hade något sådant. Men i princip alla var helt fantastiskt hjälpsamma och tyckte att det var kul.

Har du kvar mejlen du skickat ut till biblioteken? Det vore kul att visa hur ett arbete kan börja, med processer som startar och pågår parallellt med att metod och idé byggs upp. Där närmandet till materialet – arbetssättet är det som bidrar till dess och många andra verks ofta direkta och generöst enkla estetik.

Jag ska leta, jag tror också att jag har kvar... Som en effekt att av att ha hållit på så länge med detta så blev jag intresserad av olika katalogiseringssystem. Jag nördade in på det lite kan man säga och gjorde bland annat ett nummer av tidskriften Shifter på temat tillsammans med Jane Jin Kaisen och Sreshta Rit Premnath som jag gick på Whitney-programmet⁶ tillsammans med. Numret hette 'Unassigned' och utgick från det amerikanska klassifikationssystemet Dewey Decimal Classification System (DDCS). Dewey Decimal System utvecklades under slutet av artonhundratalet och är ett försök att organisera all kunskap i tio huvudklasser, som i sin tur är indelade i 100 avdelningar och ytterligare 1000 sektioner. Det delar upp alla kunskapsområden numeriskt och oändligt rationellt. Men trots det så revideras DDCS hela tiden eftersom det ofrånkomligen är så att även detta rationella system återspeglar hur kultur, ideologi och uppfattningar av kunskap förändras över tid. Som ett resultat av detta, men också för att ge utrymme för möjliga förändringar i framtiden så är 89 av de 1000 delarna i systemet klassificerade som 'Unassigned'. Vad vi gjorde var att vi bjöd in konstnärer, författare, aktivister och forskare att kommentera, störa och omstrukturera logiken i systemet genom att lägga till nya kategorier och därmed fylla dessa 'unassigned'utrymmen.

Efter att jag hade gjort klart Ett eget rum/Tusen bibliotek så försökte jag även få Woolfs bok omplacerad i det svenska systemet 'SAB'⁷. Ett eget rum är klassificerad som skönlitteratur och står tillsammans med Woolfs andra böcker, vilket säkert är logiskt på något sätt... kanske i relation till att det ska vara enkelt för folk att hitta fram till en specifik bok.

Från: kajsa dahlberg [mailto:kajsadahlberg@hotmail.com]

Skickat: den 24 mars 2008 19:05

Till: Bibliogr; LIBRIS kundservice

Ämne: fråga kring klassifikation i LIBRIS

Jag skriver eftersom jag vill föreslå en ändring av ämneskategori för boken Ett eget rum av Virginia Woolf. Boken är nu klassificerad som Skönlitteratur (H) (med vissa undantag där den klassificeras under Allmänt och blandat (B) medan jag tycker att den borde placeras under Litteraturvetenskap (G).

Ett eget rum är baserad på en serie föreläsningar som Woolf höll under 1928 på Newnham och Girton Collage, två universitet för kvinnor i Cambridge, och beskriver Wolfs sökande efter kvinnors representation genom litteraturhistorien. Titeln sammanfattar Wolfs tankar om hur skrivandet är sammankopplat med materiella saker, såsom hälsa och pengar och husen vi bor i, och hon intresserar sig därmed för relationen mellan sociala strukturer och ideologi. Hon pekar på hur de offentliga och privata världarna är oskiljaktigt sammankopplande och beskriver, inte vara ett sökande efter en litteratur skriven av kvinnor, utan även de villkor under vilka denna litteratur har skrivits.

Ett eget rum fortsätter att vara en central referens, inte enbart för feministiska studier utan för kritisk teori i stort, och jag vill därför argumentera för att den klassificeras därefter.

Hoppas på svar.

Med Vänliga Hälsningar

Kajsa Dahlberg

Men då var jag i alla fall väldigt engagerad i detta och tyckte att det här minsann inte är någon skönlitterär bok utan litteraturvetenskap, och dessutom en viktig feministisk pamflett. Jag tyckte det var viktigt att den stod bland andra böcker som varit med och utvecklat feministisk teori. Att den fick sin rätta plats i historien så att säga.

Jag skrev till fråga biblioteket med frågan: 'Finns det som

privatperson något sätt att påverka om man tycker att en bok är felplacerad i SAB-systemet? Vem kan man kontakta/skriva till?'. Eftersom svaret jag fick gjorde en stor poäng av att de väldigt sällan har fel och att det är mycket svårt för en enskild person att påverka SAB-systemet, så försökte jag skriva så övertygande jag kunde om boken och jag . Tillslut fick jag ett trött svar och det var så ärligt och så rakt på sak och att det avslöjade något om bibliotekens inneboende villkor, så jag kom liksom av mig i min ilska och gick inte vidare med saken efter det.

Det var fint att du fick igenom märkningen.

Ja, jag fick iallafall gehör för mina synpunkter. Det var tillfredsställande.

Hur står är din bok klassificerad, var hittas den på biblioteken?

Min bok står lite olika på olika bibliotek tror jag, ibland står den under konst på mitt namn och ibland under Virginia Woolf.

Men för att återgå, vad sa stod det i mejlen till biblioteks-personalen?

Ja, jag ska se här om jag har kvar något mejl. Här: 'Har just kopierat understrykningarna, skickar dem idag.' Och under det mitt mejl, ska jag läsa upp det?

Gärna.

'Hej, mitt namn är Kajsa Dahlberg och jag arbetar med ett konstprojekt inför en utställning i Norge i höst och undrar om ni skulle kunna hjälpa mig med en sak. Mitt projekt går ut på att jag samlar in och dokumenterar de (eventuella) anteckningar som människor har gjort i de kopior av Virginia Woolfs Ett eget rum, som finns runt omkring på landets bibliotek. Jag är naturligtvis medveten om att det inte är tillåtet att göra anteckningar i bibliotekets låneböcker, men jag lånade en gång Ett eget rum, på stadsbiblioteket i Malmö och fann att den innehöll en mängd kommentarer och anteckningar.

Eftersom Ett eget rum är en bok som varit mycket viktig för mig blev jag intresserad av att undersöka (Hm, det är väldigt mycket undersökning) om liknade anteckningar fanns på annat håll. Jag kommer sedan att sammanställa dessa kommentarer och anteckningar

till en ny publikation. Eftersom jag sett att ni har en eller flera utgåvor av boken så undrar jag om ni skulle kunna hjälpa mig att bläddra igenom boken – böckerna, för att se om den/de innehåller några anteckningar. Jag skulle bli jätteglad om ni ville e-posta mig huruvida några sådana anteckningar existerar eller inte, så att jag eventuellt kan få kopior eller göra ett fjärrlån. Det är lika värdefullt för mig även om det bara skulle vara en enda anteckning på en enda av sidorna som om det är fler.’

Jag förstår intresset, anteckningar är något som bibliotekarier normalt inte vill ha, men att det plötsligt öppnar upp för nya rum.

Jag minns en bibliotekarie jag var i kontakt med som berättade för mig att han hade lagt in påhittade böcker i bibliotekets datakatalog.

Det relaterar till dina tankar på piratkopiering och aktivism som handling för påverkan.

Som öppnar upp nya utrymmen i ett system som verkar totalt och ogenomträngligt. Öppnar för nya rum som du säger, i alla fall på ett metaforiskt plan.

Vad betyder de personliga mötena, generar de något till själva projektet? En anledning till varför jag själv söker mig till andra typer av platser, är allt de personliga mötena generar, hur är ditt förhållande till detta?

Jag är ganska långsam i mitt arbete och det är delvis för att jag ofta tycker att det är svårt att skilja mellan projekt och process, allt det där som har varit så viktigt under arbetets gång och ofta under en lång tid. Jag blir alltid väldigt förförd av de där processerna och just det du säger, människor en träffar på och vad de delar med sig av, relationer som skapas, korrespondensen. Jag höll till exempel länge på och övervägde huruvida jag skulle ha med informationen om vilka bibliotek anteckningarna kom ifrån i själva boken. Jag hade till exempel en lista över alla olika bibliotek som följde med i hela formgivningsprocessen, det var tänkt att den skulle vara längst bak i boken. Men den åkte ut som en av de sista sakerna. Det var mer idén om alla biblioteken som var viktig, det kändes större, mer relevant och öppnare än att en faktiskt ser en lång lista på bibliotek. Det kan låta som väldigt små beslut så här

i efterhand, men det var stora beslut då. Så vid en punkt är det bra att skapa en distans och säga: Ok det här finns och det har varit viktigt, men det är inte en del av verket. Det är inte viktigt för det jag vill säga med projektet. Den processen tar lång tid.

Bortrensningen tar tid?

Ja, bearbetningen, den tar tid.

Tusen bibliotek, hur många bibliotek var det egentligen?

Det är en sådan sak som jag har tänkt mycket på i efterhand för i den tyska versionen, som trycktes på förlaget Reclam, innehåller titeln lika många bibliotek som det finns i Berlin, 433 stycken. Eftersom de alltid har mest av allting så har de självklart också flest bibliotek. Men i Sverige är det inte så våldsamt många.

Jag tänker fortfarande att titeln är fin. Kanske hade det konceptuellt varit mer logiskt att ha det exakta antalet bibliotek. Men jag tycker om det poetiska tilltalet i 'tusen bibliotek'.

Jag förstår vad du menar, det är ett väldigt konceptuellt verk men samtidigt just Ett eget rum/Tusen bibliotek, det är lite som att slänga ut en horisont, det ger ett sådant utrymme. Hade det istället stått 485 bibliotek, hade tanken begränsats på något sätt.

Ja, precis och jag tänkte ju att titeln skulle skapa en rörelse mellan det egna rummet och det offentliga, mellan det individuella och det allmänna. Talet tusen fick symbolisera något oöverskådligt, snarare än något faktiskt, konkret och överskådligt som 433 bibliotek. Jag var nöjd med titeln när jag bestämde mig för den och sedan har jag ångrat den, men nu är jag nog tillbaka med att den var ganska bra. Jag håller ofta på sådär med gamla projekt. Jag ältar dem fortfarande.

Var det du som föreslog att boken skulle vara vit? Jag blev liten besviken över att den var helt vit.

Ja, jag har tänkt efteråt att kanske kan en tro att den är vit och utan text för att det skulle bli ett fint objekt. Men det var faktiskt inte alls min tanke och inte anledningen till varför jag gjorde det så. Jag ville att den skulle kännas hemlig och anonym på utsidan. Projektet handlade ju om att ge plats till läsarna och

till läsandet så det verkade fel att skriva Virginia Woolf med stora bokstäver på omslaget, för i den här utgåvan var det inte hon som stod i centrum. Det var också en referens till piratutgåvan, eller Copyleft⁸ publikationer. För det var ju en piratutgåva. Det var inte lagligt att använda texten då. 2006 var det fortfarande copyright på boken eftersom det ännu inte gått 70 år sedan hon dog. Ett eget rum klev in i det offentliga rummet 2012. Men jag vet att jag också ville att den skulle vara blank för att jag ville ge tillbaka boken till biblioteken och jag hade en idé om att min bok skulle förbli oklassificerad, och liksom försvinna in bland de andra böckerna och hyllplanen. Men så blev det såklart inte.

På Index var verket installerat på en vit hylla längs väggen, var det likadant på Momentum i Moss?

Ja, där hade den ett eget rum i Galleri F-15 som ligger i i utkanten av Moss. Det var ett vackert rum med stora fönster ut mot parken. Jag hade installerat en bänk framför fönstren och en vit hylla som löpte längs hela väggen fylld med böcker... och så kunde en ta med sig en bok.

För mig är det ett platsspecifikt verk, där du använder boken också som plats. Även om du har konstruerat boken, så är relationen till ursprunget tydlig, till biblioteks-boken. Verket utvecklar Richard Serras⁹ idé om att man inte kan flytta platsspecifika verk till en annan plats. Många platser är uppbyggda av samma principer, av samma relationer som har samma namn och samma betydelse. Ett platsspecifikt verk gjort för ett bibliotek och dess principer kan t.ex. ganska lätt installeras på ett annat bibliotek eftersom alla bibliotek har specifika generella principer som gör att vi känner igen dem just som bibliotek. I ditt verk Ett eget rum/Tusen bibliotek, är platsen både biblioteken och boken – böckerna. Understrykningarna är platsspecifika så till vida att de både relaterar till och är under just den specifika meningen som betyder det eller detta. Plats kan vara både en mental plats och en fysisk, stor och liten. Det är ett stort begrepp.

Ja, och min tanke var också att projektet skulle ha en förankring i Virginia Woolfs eget tankegods. Kanske skulle en kunna se det som en form av platsspecificitet. Min bok ville vara lojal med ett slags sökande – i Woolfs fall efter representationen av kvinnor genom litteraturhistorien och i min bok ett sökande efter andra läsare, efter andra läsningar. Men jag ville också att projektet

skulle ansluta sig till en sorts feministisk genealogi. Inte som en mor/dotter generationsgrej, utan mer som ett kontinuum av en feministisk politisk praktik.

Antecknar du i böcker? Själv är jag alldeles för hemlig, antecknar mycket i mina, men aldrig i andras.

Ja, det är privat, nej, jag skulle heller aldrig anteckna i en biblioteksbok. Men jag kan förstå att det är vanligt, för många är det en metod för att minnas vad en har läst och då spelar det ju inte så stor roll om det är ens egen bok eller en bok som tillhör ett bibliotek.

Var har Ett eget rum/Tusen bibliotek visats?

Det har visats på en mängd olika platser faktiskt och när jag visat den utomlands har jag nästan alltid visat originalsidorna som en installation. Det beror delvis på att böckerna tagit slut, men också för att det blir lite märkligt med en bok på svenska som folk inte kan läsa. Det är ganska fantastiskt egentligen att den visats så mycket utomlands trots att den är på svenska.

Har du stått på dig där eller har det bara varit så det är, så att säga?

Just det här projektet har på många sätt haft sitt eget liv. Det var många som ville visa det och jag har inte behövt göra så mycket. Det har skött sig självt. Men jag tänkte väldigt mycket på det när jag blev inbjuden att göra den tyska varianten i samband med utställningen Based in Berlin¹⁰. Jag var egentligen helt ointresserad av att göra om projektet någon annanstans så jag var väldigt tveksam till att medverka överhuvudtaget. Jag hade många långa diskussioner om detta med Jacob Schiller som var assisterande curator. Vi hade gått på Whitneyprogrammet och pratat mycket om boken och han var väldigt förtjust i projektet. Så kom det plötsligt upp under ett av alla samtal att vi ju kunde undersöka om vi kunde trycka boken på Reclam. Då föll det liksom på plats för mig, Reclam är ett väldigt välkänt förlag i Tyskland som trycker referenslitteratur. Böckerna ser alla likadana ut, illgula och så små att de får plats i fickan. De hade aldrig tryckt Virginia Woolf, överhuvudtaget finns det väldigt få kvinnor bland deras utgåvor, så då kändes plötsligt meningsfullt att gå vidare med projektet.

Då tog du vidare projektet i de banor du tänkt tidigare, men kommit av dig med.

Ja, projektet fick ytterligare en dimension och det kändes inte som om jag gjorde om exakt samma sak. Den trycktes också i 10 000 exemplar och var gratis.

Att du visar den på svenska runt omkring i världen skulle kunna vara ett fenomenalt Statement även om det bara blev så, eftersom det förstärker boken och det där egna rummet på något sätt.

Ja det har säkert varit del av att forma en föreställning som handlar om en begränsning. I och med projektet har jag fått ett bevis på att det kan fungera ändå. Det var en intressant erfarenhet att det fungerade och att boken kunde få vara på svenska och ändå av intresse utomlands. Det blir ju bara ett konceptuellt verk kvar när språket är främmande, fast med den möjligheten att en kan låna den på sitt eget språk och få med sig även innehållet.

Verket omfattar många demokratiska aspekter som är inkorporerade både i Virginia Wolfs Ett eget rum och i biblioteken som plats. Komplexiteten som dessa rum omfamnar tydliggörs i ditt verk både genom anteckningarna och presentationen av hela arbetet.

Dessutom speglar det en specifik tid. Det kan vara många fler, eller helt andra anteckningar nu. Flera av bibliotekarierna sa det också, att förr hade de tid att sudda i böckerna. Det har de inte längre. Det har säkert funnits ännu fler anteckningar en gång, som blivit bortsuddade.

Fotnoter

(1) Första novellen Emma Amanda Söderlund fick utgiven på Opal förlag, hade titeln Ett eget golv.

(2) Nordens Folkhögskola Biskops-Arnö är en folkhögskola på Biskops-Arnö i Mälaren. Skolans huvudman är Föreningen Norden.

(3) Index, the Swedish Contemporary Art Foundation, galleri i Stockholm där Mats Stjernstedt var verksamhetsledare 2001-2011.

(4) Iaspis är Konstnärsnämndens internationella program för yrkesverksamma utövare inom bildkonst, design, konsthantverk och arkitektur.

(5) Momentum är en nordisk biennial för samtidskonst i Moss, Norge.

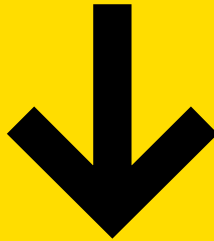
- (6) Whitney programmet (ISP) Post Graduate Program, New York.
- (7) SAB-systemet är ett klassifikationssystem för bibliotek.
- (8) Copyleft är en grupp av licenser för fri programvara och andra fria kulturella verk (en form av öppet innehåll), vilka medger användaren långtgående rättigheter att modifiera och sprida ett verk så länge det görs under de ursprungliga villkoren. Copyleft skiljer sig från mer *tillåtande öppna licenser* på så sätt att den som sprider verket (i ursprunglig eller modifierad form) måste göra detta under samma upphovsrättsliga villkor, och på så sätt 'betala' den ursprungliga bidragsgivaren genom att dela med sig av sina förbättringar.
- (9) Richard Serra är en amerikansk minimalist som har hävdats att om man flyttar ett platsspecifikt arbete så förstör man det, för verket är både skulpturen och dess relationer till omgivningen. (Min översättning.) Nick Kaye, *Site specific art, performance, place and documentation*, 2000.
- (10) *Based in Berlin*, en utställning som visades i Berlin 2011, curatorer Angélique Campens, Fredl Fischli, Magdalena Magiera, Jacob Schillinger och Scott Cameron Weaver.

P

L

I möte med
Henrik Andersson
om Faran över

A



T

S

Henrik Andersson (född 1973 i Göteborg) är utbildad på Konstfack i fri konst och på curatorutbildningen. Han är bosatt i Stockholm. Henrik har varit en del av redaktionsrådet för tidningen Paletten till år 2015 och har tidigare arbetat som curator på Röda Sten i Göteborg och som lärare på Högskolan för fotografi. I sitt konstnärliga arbete omtolkar och omformar Henrik olika platser och berättelser med fotografi och andra nedteckningsformer. Han har ställt ut på bland annat Moderna Museet, Stockholm, Index, Stockholm och Tirana Biennal 3, Albanien. Under 2013-2014 arbetade han med projektet Museum Jorn på Baltic Art Center i Visby. 2014-2015 hade han en ateljé hos Marabouparken Lab som resulterade i utställningen Participant Observers som kretsar kring Totalförsvarets tidigare forskningsanstalt i Ursvik, Sundbyberg.

Vi möts hemma hos Henrik Andersson på Hornsgatan i Stockholm för att tala om verket *Faran* över från 2006.

Henrik öppnar datorn och visar foton från Norberg, från research-turen inför utställningen *Västmanland-Bergslagen-Sweden-Scandinavia - 27 July at Lunchtime*¹ som vi bågge medverkade i, där Malin Ståhl och Lisa Panting från Hollybush Gardens Gallery var curatorer. Processen från inbjudan till öppning var snabb. Vi träffades i samband med att de var på Iaspis² hösten 2005. Men det är alltid osäkert för oavsett hur dessa möten går, så är det sällan de leder direkt till resultat. Redan i februari eller mars var det dock bestämt. I april var vi alla där och rekade och sedan öppnade utställningen i juli.

Lisa Torell: Fotografierna är från när vi gick runt som grupp under den guidade turen som Malin och Lisa hade ordnat. Guiden berättade framförallt om gruvbyn Norberg, dess historia sedan 1200-talet, högtiden tills gruvorna lades ner och fram till arbetslösheten på 1980-talet. Vad tänkte du när du gick runt och vilka platser intresserade du dig för?

Henrik Andersson: Tanken från curatorerna var att vi konstnärer skulle aktivera Norbergs offentliga miljö och vi letade ju offentliga platser och... Man tänker ju också, när man håller på att ut-

Research Norberg



veckla ett nytt projekt och ett nytt verk på hur det ska kunna fungera. Vad som är möjligt och om det finns en institution där det finns personal, då är det en förutsättning som gör det hela mycket lättare. Jag är inte riktigt säker på om det skulle bli ett ljud eller vad det skulle utvecklas till, det är nästan tio år sedan nu, men jag jobbade mycket med ljud då. Bland annat på Gotland i verket *Repetition* (2005) där jag utvecklade ett klockspel i Visby domkyrka i samarbete med BAC³ som bygger på arabiska tonskalor. Det som

lockade mig med det projektet var att få tillgång till en befintlig arkitektur som distribuerar konst (musik) och tar en hel stad i anspråk. Utgångspunkten för Repetition var en interdisciplinär ambition där värden från olika institutioner skulle interagera. I detta fall utgjordes de av kyrkan och konsten, som till stora delar har en gemensam historia. På samma sätt återknöts den historiska relationen mellan en europeisk respektive arabisk musiktradition genom att deras gemensamma grund belystes genom det klassiska arvet. Kyrko-

Norbergs kyrka



byggnaden i Visby har sina rötter i medeltiden och på den tiden var det under arabisk influens som musikteorin i Europa utvecklades.

Auktoriteten hos en institution som kyrkan har en stark dragningskraft och att använda den har en kritisk potential. Det var på något sätt enkelt att fortsätta att arbeta med. I Norberg stod det ju också en gammal kyrka, något jag ville utveckla vidare för att också referera till det verk som gjorts tidigare.

Bestämde du dig för kyrkan redan i april?

Nä, jag tror jag gjorde det sen. Jag kan inte komma ihåg att jag var i kyrkan då, jag tror inte det. Det var nog först senare. Alla konstnärer var ju där ganska länge, vi arbetade en eller två veckor på plats. Jag tror att jag visste när jag kom på sommaren att jag ville vara i kyrkan och pratade med Malin och Lisa ganska direkt.

Jag måste ha gått in och tittat i kyrkan och när jag kom in fick jag syn på flygeln. Det är något med den där miljön som andas auktoritet. Musiken och ljudet är så kopplat till de här platserna och att på något sätt få möjlighet att jobba med det är en slags lockelse. Att få ta sig an den här kyrkan, dess traditioner och



Faran över, hel installation sedd från ingången till Norbergs kyrka.



Faran över, installation i Norbergs kyrka.

Faran över

Henrik Andersson 2006

Pno.

30"

x 259200

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both empty. A single note is written on the treble clef staff, with a fermata above it. Above the note is the text "30\"", indicating a 30-second duration. To the right of the staff is the text "x 259200". The word "Pno." is written to the left of the staves.

Här i kyrkan presenterar konstnären Henrik Andersson verket Faran över. Installationen är en del av det internationella konstprojektet *Norberg, Västmanland, Bergslagen, Sverige, Skandinavien 27 juli vid lunchtid* som pågår från 27/7–30/8 på olika platser i Norberg.

I installationen används två Ebows (elektronisk stråke) i flygeln som genererar ett ändlöst F-ackord.

Andersson intresserar sig ofta i sina arbeten för att problematisera offentlig kommunikation. Tonen F är den samma som används i den tyfon (Hesa Fredrik) som finns i varje svensk tätort för att förmedla viktiga meddelanden till allmänheten.

Projektet har initierats av Lisa Panting och Malin Ståhl.
För mer info: hollybushgardens.co.uk



Faran över, detaljbild installation i Norbergs kyrka.



Faran över, detaljbild installation i Norbergs kyrka.

auktoritet i kyrkorummet. Det kändes bra att utveckla något där. Dessutom ska man komma ihåg att i kyrkan är det ofta väldigt progressiva människor som jobbar. Människor som är intresserade av komplexitet.

Det kändes kul att få jobba där och som jag minns det så var de väldigt tillmötesgående, jag presenterade vad jag ville göra och sen var det bara klart. Möjligtvis att Malin och Lisa hade mer kontakt med kyrkoherden och övrig personal men jag tror inte det egentligen. Jag hade tidigare experimenterat lite med att använda elektromagneter för att skapa toner med strängar.

Vad är elektromagneter?

Man kan förklara det som att man lägger på lite ström på en magnet som ligger strax ovanför strängen vilket får den strängen att börja röra på sig. Då får den en klang som fortsätter att slå an utan avbrott så länge strömmen är på.

Jag tänkte på vad ljud signalerar i offentlig miljö och hur samhällen tidigare kanske var mer beroende av ljud för att kunna nå ut till sina invånare. I en liten ort som Norberg har kyrkan förmodligen haft en stor betydelse för allmän förmedling och information.

Oja, Norbergs kyrka hade ett församlingshem och det fungerade på flera olika plan. Däremot så användes inte riktigt kyrkorummet, utan mest vid gudstjänsterna, dop och vigsel osv. Kyrkan var alltid öppen, det var bara att komma in för andakt men det var ganska tomt.

I alla fall när jag började titta på kyrkan där och började arbeta kring uppbyggnaden av berättelsen av verket, i det skedet när man försöker skapa någon slags kontext då kom också frågorna: Det finns det här rummet och den där flygeln, jag får använda pianot – men hur ska jag använda materialet? Vad är det som ska spelas, är det musik eller vad är det? Vad är det som ska ske, vad är det för sändning som skall göras? Jag funderade mycket på kyrkans roll, på deras musik och på kyrkklockorna som också fungerade som en varningssignal förr i tiden. De var de som ringde om staden började brinna eller om krig hotade, att de omfattade funktionen att sända ut allmänt meddelande eller varna för brand och krig. Detta passade in i det ramverk som jag tyckte kunde vara kul att börja jobba med. Och om något skulle hända i Norberg nu skulle man säkert ringa i kyrkan idag med.

I moderna tider har ringandet tagits över av Hesa Fredrik⁴, som är en signal som först hördes kl. 15.00 över hela landet första måndagen i varje månad och som senare hördes första måndagen i varje kvartal och som nu håller på att avlösas i ett nytt SMS system.

Det var de här tankarna som grundades och sedan började jag med att lyssna på ljudet och förstod det som att den Hesa Fredrik jag bodde närmast spelade tonen F. Ok, så då började jag arbeta med att spela tonen F. Jag var intresserad av att hitta något poetiskt i det och insåg att den långa tonen som finns i slutet av Hesa Fredrik var intressant. Hesa Fredrik börjar med några korta toner och avslutas sedan med en 30 sekunder lång ton. Det är den som signalerar att faran är över. Jag tyckte att det kunde vara vackert, nästan sublimt att ha en ändlös Faran över-ton i den där kyrkan i Norberg under hela utställningsperioden.

Faran över bestod av en enda lång ton, trots att den på partituret läses som en 30 sekunder ton. Eftersom den börjar om igen hör du aldrig avbrottet utan det låter bara som en enda ton som fortsätter och fortsätter. Tonen generades genom att en psalmbok på två tråklossar höll nere tangenterna på flygeln. Elektromagneterna höll sedan med hjälp av strömmen igång vibrationerna i strängarna. Mycket av den här tekniken som jag använder kan man använda även på gitarr och andra stränginstrument. Det är många som använder denna teknik och det finns en tradition med bl.a. John Cage⁵ och det preparerade pianot, där Cage gjorde en konsert där han håller ner skrot i ett piano och klankar på. Det finns en slags lång tradition av detta slag bland tonsättare.

Du visste att det här kommer att fungera.

Ja, och det fanns en lockelse att få installera ljud över tid, under så pass lång tid. Jag tänkte mycket på att verket står där självt och är en del av en utställning, att det på sätt blir *bild* mer än om det bara upplevs med öronen där och då. Att, det tänkte jag, genom hela installationen med flygeln etc. också fungerade som *bild* inte bara som ljud utan som en hel upplevelse.

Så som Faran över var installerad, refererar den lika mycket tillbaka till en konceptuell idé som till ljud – konstljudtraditionen visuellt, genom att det ska vara några sladdar och någon apparat ihop med några verklighetsförankrade props, som här utgörs av flygeln, notstället och psalmböckerna. Tänkte du att du skulle ta tillbaka det där enkla, direkta sättet att presentera på?

Det finns ju en... det känns som att under 1990-talet med den teknologiska konsten fanns det en tradition av att redovisa allting, en slags redovisande estetik; alla sladdar skulle synas, inget skulle döljas. Ja, det sympatiserade jag med. Inga hemligheter och inga överraskningar kan man säga. Där allt synligt har en funktion – syns en sladd går den dit och där försiggår en elektromagnetisk spänning som sätts igång då. Det var, kan man säga en slags infiltration på gång i den här miljön, genom verket och dess estetik.

Texten och noterna stod på ett notställ, den innehöll en kort presentation av verket samt noterna. På pianot fanns bara noterna, partituret. Ljudet som hördes starkare och starkare ju närmre flygeln du kom, var inte högt, snarare skulle jag säga att det i sin entonighet och klanglösa ton bara var väldigt rent. En sinuston,

Faran över, installerad i Norbergs kyrka.



lite som testbilden på tv låter. Det är dessa egenskaper som gör att tonen blir intensiv, även om den inte egentligen har en särskilt hög volym. Jag har undrat i efterhand hur det egentligen fungerade där, om personalen stängde av den då och då eller hur de löste det. Vi bestämde iallafall att de kunde stänga av när de skulle ha gudstjänst.

Det var ett roligt projekt, jag minns det också som att alla vara så positiva till oss, när vi höll på där. Det var kul, slutet på 1990-talet innebar ju också att det fanns en vurm för konst i offentlig miljö med projekt på stan, med ganska samhällsengagerad konst. Eftersom vi så att säga hade vuxit upp i det så hade man inte heller några problem med att vare sig vara i vita kuben eller utanför vita kuben eller någon annanstans. Det fanns liksom inga motsättningar där riktigt, Norberg var en plats bland andra platser, med sin tradition som man kunde förhålla sig till.

Samtidigt om jag ska hitta något problem, det är alltid lockande att ha ett uppdrag på något sätt, men också svårt. Det som också slår mig i offentlig miljö är att det är svårt att arbeta konstnärligt där. Lockelsen består kanske i att göra ett litet ingrepp som får en stor betydelse. Men den offentliga miljön går ju inte riktigt att ta över – att överrösta, på det sätt som ett fyrverkeri för 100 000 kr kan göra.

Nej, inte heller går den att jämföra med en utställning på ett galleri som har särskilda öppettider och entré, i den offentliga miljön kan vi varken styra över vilken riktning publiken ska angripa verket från eller när en besökare ska komma eller vem.

Nej, det är en helt annorlunda situation.

Jag tänker att curatorer ibland gör fel när de bjuder in konstnärer, eller kanske snarare i hur de försöker rikta arbetet. Nu kunde vi i projektet arbeta fritt men jag tänker på att Malin och Lisa som bland annat bjöd in en guide för att belysa Norbergs historia. I slutändan tror jag inte att någon arbetade med den. Det är som att man som konstnär hamnar i opposition direkt: Jaha, nu ska vi arbeta med offentlig plats utifrån en historisk kontext.

Nä, då gör vi inte det! Så fort friheten blir begränsad tas en annan vändning. Det svåra med dessa processer är kanske att inbjudande aktör ofta har en bild av något de tycker att man ska göra. Och så vill man göra något annat. Ens egen frihet, viljan till friheten är kanske det allra största problemet.

Faran över tycker jag är ett seriöst, lite torrt generöst men inte så flirtande verk. För boken var det viktigt att ha med ett ljudverk, trots att ljud 'tar så mycket plats' så är det ovanligt få som arbetar med det platsrelaterat.

Faran över har jag visat två gånger, först i Norberg 2006 och senare samma år på utställningen Konst i offentliga rum av Per Hasselberg på Konsthall C⁶ i Stockholm och då i Hökarängskyrkan.

Även om det är nästan tio år sedan så ser jag paralleller till det du gör idag, att det relaterar till det arbetet du gör på Marabouparken just nu, där jag närmast tänker på det militära, det offentliga och dess funktion och överlappning.

Jag tycker att jag fortfarande intresserar mig för olika offentligheter. I mitt arbete med Marabouparken Lab⁷ har arkivet som sådant och arkivmaterial varit viktigare än innan. Men det är ändå möjligheten att koppla ihop historier och berättelser till en personlig syntes som är drivkraften.

Fotnoter

(1) Västmanland-Bergslagen-Sweden-Scandinavia – 27 July at Lunchtime. Utställning producerad av Hollybush Gardens Gallery (UK) Lisa Panting och Malin Ståhl, en sommarutställning i Norberg.

Medverkande konstnärer: Henrik Andersson, Magnus Bårtås, Dave Carbone, Bryan Griffiths, Eline McGeroge, Jesper Nordahl, Pia Sandström, Milly Thompson, Lisa Torell, Emily Wardill och Åbäke

(2) Iaspis är Konstnärsnämndens internationella program för yrkesverksamma utövare inom bildkonst, design, konsthantverk och arkitektur.

(3) BAC – Baltic Art Center är en arbetsplats på Gotland för konstnärer, curatorer, skribenter etc. med inriktning på samtidskonst, det är en internationell mötesplats i östersjöregionen som driver en mängd av produktion och residensprogram. (balticartcenter.com)

(4) Hesa Fredrik eller Viktigt meddelande till allmänheten (VMA) är det varnings- och informationssystem som dels utgörs av utomhuslarm, meddelande i radio och TV.

(5) John Cage (1912-1992) Amerikansk kompositör, musikteoretiker, författare och konstnär som bl.a. införde begreppet det prepare-rade pianot.

(6) Konsthall C, 2004 grundade konstnären Per Hasselberg och Hökarängens stadsdelsråd (en ideell förening) Konsthall C. Konsthallen ligger i Stockholms shems gamla centraltvättstuga.

(7) Marabouparken Lab: initierar Marabouparken Konsthall långsiktiga samarbetsprojekt som utvecklas i samspel med konstnärer, uppdragsgivare och invånare utanför och innanför konsthallen.

P

Tid och konst, ett samtal
med Annika Eriksson

L

A



T

S

Annika Eriksson (född 1956 i Malmö) är utbildad vid Malmö konstskola Forum. Hon är bosatt i Berlin. Under 2015 har hon arbetat fram verk för institutioner som fokuserar på konst i det offentliga rummet såsom Statens konstråd med videoverket Övning inför ett psykodrama, Gymnasium i Lincoln, USA, med videoinstallationen Adventure Ahead och ljuslådan Something is here nothing is here (horror) för BAC Site Residency i Novosibirsk, Ryssland. Hon har ställt ut internationellt sedan mitten av 1990-talet och har deltagit bland annat i Biennalen i Wien/Future Light, Österrike, Istanbulbiennalen, Turkiet, Biennialerna i Shanghai, Kina, São Paulo, Brasilien och Venedig, Italien. Sedan 2011 är hon professor vid Konst och Designhögskolan i Bergen, Norge, och från 2003 till 2011 var hon professor vid Malmö konsthögskola.

Lisa Torell: Kan du berätta om En fruktansvärd sammansvärjning?

Annika Eriksson: De verk som kom fram under tidigt 1990-tal är fundamentet för det som jag fortfarande arbetar med. När jag flyttade från Malmö till Stockholm 1992 promenerade jag mycket för att lära känna min nya hemstad. Jag mötte mycket som var märkligt och storslaget, som jag upplevde som en slags öververklighet i all sin skönhet, och det förändrade mitt konstnärskap. Vad som var en stor skillnad mellan Malmö och Stockholm då var mängden av kommersiella budskap i det offentliga rummet. Jag blev invaderad av budskap som uppmanade mig att leva ett liv jag inte ville ha. Ur det kom tanken att hitta ett sätt att smyga in i folks sinnen med tve tydligt budskap, små klistermärken där det stod En fruktansvärd sammansvärjning. Jag beställde femhundra exemplar till att börja med och satte upp dem där de passade, det kunde vara billboards, bankomater, bilar, varor i affären. Under många år stötte jag på mina klisterlappar och det finns ju egentligen inget som hindrar att jag beställer 500 till för en ny omgång.

Ref. bild: En fruktansvärd sammansvärjning, stickers uppsatta i Stockholm (1993-).



Kan du säga något om din metod?

Mina idéer ska fungera parallellt men det ska vara en tydlig grundtanke, ett rent koncept. Jag rensar alla intryck och idéer tills jag når det stadiet. Arbetet ska också ha en metod, ett sätt det uppför sig på kan man säga, det ska aktiveras utifrån dessa aspekter. Jag har långa förberedelseperioder då jag samlar intryck och information. Själva produktionen tar bara några dagar. När jag vet hur det ska göras gör jag det utan att ändra något. Ibland tänker jag att jag letar efter något som redan fanns hos mig men som jag behöver gå utanför mig för att hitta.

Kan du berätta om Wir sind wieder da?

Jag har bott i Berlin sedan 2002 och ville under en längre tid arbeta med ett projekt utifrån den staden. I Berlin är tiden, historien, så oerhört närvarande; krigen, muren, staden är full av spöken. Det var och är också en stad i en tydlig övergångsfas, en tid mellan tydliga system, framför allt i forna öst-Berlin. Jag ville beskriva denna mellantid genom att tala om ett förflutet och ett framtida scenario.

Ref. bild: Wie sind wieder da,
punkare i Berlin 2009



Ref. bild: Wie sind wieder da,
Berlin 2000



Kan du berätta något om hur du förhåller dig till tid?

De flesta av mina verk, inte minst de från de senaste åren, har kretsat mycket kring tid i form av loopar, tidsfickor och tidsförskjutningar. I Wir sind wieder da är punkarna antingen spöken från en förfluten tid eller så tillhör de ett framtida scenario. Jag använde mig av estetiken från 1980-talets SF-filmer som Bladerunner och Flykten från New York, för att få en känsla av hur framtiden såg ut när punkarna hade sin peak i gatulivet i Berlin. Så de kan vara spöken från en annan tid eller tillhöra en framtid som inte har skett än. Jag arbetade med punkarna och placerade dem i en



I am the dog that was always here, HD video, sju minuter loop, Istanbul Biennial 2013.



I am the dog that was always here, HD video, sju minuter loop, Istanbul Biennial 2013.



Wir sind wieder da, installerad på DAAD galerie, Berlin 2010.



En fruktansvärd sammansvärjning, från utställningen Tillvaratagna effekter, curatorer Mats Stjernstedt och Niklas Östholm, Oslo konsthall, 2002. Foto Niklas Östholm

miljö som väldigt mycket representerar en viss tid i Berlin. Punkterna i filmen är en metafor för en stad i förändring.

Skulle du kunna utveckla hur du tänker kring metaforer?

Arnold Böcklin har beskrivit det så bra när han talade om hur han i Berlin Alexanderplatz bildar en metafor genom att beskriva matsmältningen hos en man som sitter på en restaurang och äter väldigt mycket. Hur mannens kropp processar all denna mat blir en metafor för en komplicerad och helt enkelt svårsmält stad som Berlin på 1930-talet. Hela historien är en parallell berättelse om den politiska situationen i Berlin och Tyskland. Och när Rainer Werner Fassbinder talar om sin tv-serie, baserad på denna bok, där huvudpersonen Franz Biberkopf vill göra så rätt men allt, allt blir fel. Att det från början är fel blir ett exempel på hur Fassbinder använder denna historia för att beskriva ett fortfarande dysfunktionellt Tyskland på 1980-talet. Samma historia kan användas som metafor för något större under flera tidsepoker. Detta är exempel på sätt att förhålla sig till metaforer, det görs ju hela tiden i film och litteratur. Jag tycker att det är ett effektivt sätt att undvika att vara övertydlig, att göra mångbottnade arbeten som genom att sin öppenhet också ger utrymme till betraktaren.

Vad betyder närvaron på en plats för ditt arbete, att vara på den plats som arbetet handlar om?

Det beror på projektet men vad gäller de verken som vi talar om här har det en stor betydelse att sätta mig in i var jag befinner mig och att tillbringa ansevärd tid på plats. Men det är inte alltid nödvändigt för mig, jag arbetar fram och producerar många arbeten hemifrån. Jag har bejakat detta mer de senaste åren, det förenklar min tillvaro och jag märker att jag ändå rör mig inom samma område var jag än befinner mig.

Kan du berätta om I am the dog that was always here?

Jag var inbjuden genom Tarabya Academie och Goethe institutet i Istanbul och hade möjligheten att arbeta fram ett projekt. Eftersom jag var inbjuden att delta i Istanbulbiennalen 2013 gav det mig möjlighet att under en längre tid utveckla ett arbete utifrån staden.

Min rätt så vaga plan var att jag ville arbeta med gatans djur som ett sätt att titta närmare på hur också den staden befinner sig i en övergångsfas, där stora förändringar i samhället och ekonomin äger rum. Vid tidigare besök har jag varit fascinerad av hur nära gatudjuren, hundarna och katterna har levt med människorna, till exempel hade varje bar och restaurang med självaktning ett antal katter som bodde där och matades av personalen. Det var som att djuren gjorde människorna mänskligare. Men i takt med en aggressiv ombyggnad och utrensning på många plan påverkas också djuren och därigenom människorna. Platsen där vi filmade är ett område dit gatuhundar forslas för att helt enkelt svälta ihjäl och där en organisation är mycket aktiv i att försöka stoppa detta och att hjälpa hundarna. Jag tänker mig att det ska vara en plats innan eller efter stadens existens eftersom filmen äger rum i många parallella tidsplan. Jag arbetade nära en djurrättsorganisation som också tog mig till protesterna i Gezi Park och Taksim på ett tidigt stadium och det gjorde ett stort intryck på mig.

Ref. bild: I am the dog that was always here, Istanbul 2012-2013



Filmen är berättelsen om en hund som alltid har varit där och alltid kommer att vara där. Han är historien personifierad, han representerar alla tider och röster. Han hänvisar till gamla namn på gator men också till det som pågår nu och det som är tänkt i framtiden. Arbetet utvecklades under min vistelse, förberedelserna med research, idéarbete och formulering av texten tog kanske ett halvår och sedan gick själva produktionen snabbt, vi filmade bara någon dag.

För att förstärka att hunden talar genom många tider och har många röster har jag använt mig av spridda källor. Till exempel förekommer det science fiction-referenser, citat ur historieböcker,

nyheter och musiktexter. Min text är det klistret som håller de olika delarna samman. Sedan loopar han sig själv, upprepar sig, och texten loopar sig också som helhet.

'En plats som kan vara alla städer', sa du under vårt samtal i samband med att vi talade om platsrelaterade verk och dess förhållande till en specifik plats. Vill du utveckla vad du menade med det?

Varje plats är unik men är ändå en del av ett större sammanhang. Istanbul, som jag relaterar till i I Am the Dog That Was Always Here (loop) är också staden som företeelse, som 'staden', där de flesta av oss numera lever våra liv.

Vad arbetar du med nu?

Jag arbetar med ett videoarbete för Statens Konstråd som kommer att utspela sig i Grängesberg. Jag visste från början att jag ville arbeta med video, rörlig bild är så nära tid jag kan komma och viktigt för detta verk där jag också tittar på tidsaspekten. Arbetsnamnet är Övning inför ett psykodrama, och det kommer att ta sin utgångspunkt i de senaste decenniernas förändringar i Sverige.

Ref. bild: Övning inför ett psykodrama,
en sida ut min anteckningsbok



Hur ser den researchen ut?

Det är en kombination av att träffa människor som berättar, läsa det som är relaterat till vad jag är intresserad av och att bara vara där och vara öppen inför vad som sker.

Varför Grängesberg?

Denna före detta bruksort är på många sätt representativ för hur Sverige har förändrats efter industrisamhället och folkhemmet. Gruvan lades ner på 1980-talet men är fortfarande närvarande också som ett ofrivilligt minnesmärke. Det förflutna är närvarande på ett sätt som det inte är i Stockholm till exempel. Platsen som helhet och vad den representerar, intresserar mig. Men jag fokuserar på centrala Grängesberg. Jag kommer att förlägga inspelningen av videon till Folkets Hus och premiären till Folkets Park, två till större delen numera övergivna platser. De är gamla institutioner med ett stort symbolvärde och representerar för mig det Sverige jag växte upp i.

Ref. bild: Övning inför ett psykodrama, Folkets park.



P

L

A

Lisa och Martin Tebus
talar om tändsticksaskproduktion
och konst



T

S

Martin Tebus (född 1976 i Uppsala) är utbildad på Kungliga konsthögskolan i Stockholm. Han är bosatt i Stockholm. Martin har en bakgrund i teater och arkitektur och han har i över tio år gjort dokumentära arbeten där han intresserat sig för hur historia iscensätts i rollspel, exempelvis genom friluftsmuseernas kulturarvspedagogik. Han har tidigare bland annat ställt ut på Jönköpings tändsticksmuseum, Tate Modern, London, Storbritannien, Trondheims konstmuseum, Norge, Bonniers konsthall, Stockholm, Index, Stockholm, Signal, Malmö och Norrköpings konstmuseum.
martinkarlsson.net

Lisa Torell: Inbjudan hur såg den ut?

Martin Tebus: Arbetet med Hem och Marknad började en inbjudan till en tävling om en offentlig utsmyckning i Jönköping. Det var Helena Holmberg som nämnde mitt namn för Kulturrådet i Jönköping, det här var när hon jobbade på Index och där jag precis hade gjort Gamla Stockholm, i samarbete med Index fast på Stockholms Stadsmuseum och om deras samlingar.

Området där utsmyckningen var tänkt, var en högprioriterad plats i staden som då genomgick en omfattande modernisering, förnyelse och gentrificeringsprocess, där bland annat strandområdet skulle uppdateras kanske lite som BO01, bomässan i Malmö 2001. Jag vann inte tävlingen och kanske uppfattades mitt skissförslag som bakåtsträvande. Det jag ville göra vara att synliggöra och samla gamla arkitektoniska strukturer och detaljer och göra en torgmiljö av dessa som annars skulle tas bort i och med ombyggnationen. Dels ville jag spara en lyftkran för lastning av båtar liksom ett par parkbänkar och räcken som var från olika tider, någon från 1940-talet och någon annan från 80-talet. Dessutom var det en skulptur, en 1980-tals modernistisk pastellsulptur som stod överväxt i ett buskage, som jag vill lyfta fram och renovera.

I efterhand kan jag förstå att det kanske inte fanns något intresse av att lyfta upp det som redan fanns i området och framhäva det på podium vilket i princip var det som mitt förslag handlade om. Däremot i en småstad eller mellanstor stad så känner alla i kultursfären varandra så trots att jag inte fick igenom min idé för den offentliga utsmyckningen så fanns det ändå ett intresse för någon form av fortsättning. Mitt förslag hade kvaliteter som skulle kunna fungera även på ett museum. De frågade helt enkelt om de fick koppla ihop mig med tändsticksmuseet, kanske lite som en kompensation.

Men innan dess var det ganska nära att jag fick göra den där utsmyckningen, det var många diskussioner och till slut frågade de till och med mig om de fick använda sig av delar av mina idéer.

Vad sa du då?

Jag sa att jag inte kunde hindra dem, det är ju inte jag som äger den existerande exteriören, men att jag skulle veta var de fått idéerna ifrån om de skulle genomföra dem. Det skulle säkert fungera fint med det gamla industribetonade konstruktionerna ihop med nya glaspaviljongerna. Det skulle inte förvåna mig alls om de har sparat lite av de exteriöra lämningarna. Men jag har faktiskt inte

varit där och sett området i Jönköping sedan det blev färdigt. Några av de sakerna som de var särskilt intresserade av är saker som jag har sett på andra ställen efteråt. Att en gammal lyftkran är har fått stå kvar i hamnområden för att det skapar en viss stämning.

Efter en tid fick jag ett mejl om ett eventuellt nytt projekt, och i samband med det åkte jag dit. Museet arrangerade en guidning åt mig, visade mig lokalerna och utställningsytan och uttryckte att de hade tyckt det var kul om jag gjorde något där. Så gick det alltså till när samtida offentlig konst på nyrenoverad strandpromenad istället blev ett arkivbaserat projekt på ett av stadens museum.

Hade du helt fria händer eller var de intresserade att du på något sätt skulle förhålla dig till idén för den offentliga utsmyckningen?

Nej absolut inte, det var ett helt nytt sammanhang och den förra idén var så tydligt riktad mot en specifik plats, där utsmyckningen skulle vara. Nu var det en ny plats, fast det var vissa detaljer i skissförslaget som jag återanvände, referenser som delvis var med för att förankra idén i den lokala kontexten som på något sätt legitimerade utsmyckningen. Jag tror att det var det de fick upp ögonen för. Bland annat hur kreativt de i Jönköpingsområdet arbetar med historia. Det finns till exempel en lägenhet från 1970-talet bevarad i en förortsmiljö, som är som ett museum, det där cowboystället High Chaparral utanför och Allmogemarknaden. Allmogemarknaden är en återkommande 1800-tals marknad som är som en blandning av rollspel och shopping. Marknaden är intressant rent kommersiellt eftersom det där säljs varor som det idag inte finns en direkt efterfrågan på, handbundna rep etc., men som i kontexten av lek och tidsresa ändå verkar gå att sälja.

Normalt kanske inte High Chaparral kopplas ihop med en rekonstruerad lägenhet från 1970-talet eller 1800-talet, men för mig är det faktiskt samma sak. De är olika slags iscensättningar och rekonstruktioner och det var också det jag ville jobba med i utsmyckningen – i den offentliga miljön, som präglades av den typen av gestaltning, där osäkerhet kan uppstå rörande vad som är konst och inte konst – är det jag har framför mig en vanlig parkbänk eller ett konstverk? Tanken var att det skulle bryta mot strandpromenadens uppdaterade fräschhet, att komma in i en miljö med massa olika saker från flera olika tider. Det tänket tog jag med mig in på museet. Förmodligen bjöds jag in för att göra något kring och använda marknaden som ett av konstverkens scencentrum.



Dokumentation från iscensatt tändsticksasktillverkning. Foto Frida Tebus



Dokumentation från iscensatt tändsticksasktillverkning. Foto Frida Tebus



Dokumentation från utställningen Hem och Marknad på Jönköpings tändsticksmuseum.



Dokumentation från utställningen Hem och Marknad på Jönköpings tändsticksmuseum.

På museet fanns en väldigt fint gjord scenografi föreställande en arbetarbostad. Detta attraherade mig visuellt och jag tänkte att det vore roligt att se det som en slags experimentplats, ett annat scenrum. Senare fick jag veta att det var Eva Londos som hade gjort arbetarbostaden och vi hade mycket kontakt under arbetets gång. Hon hade tidigare arbetat på museet och är etnolog och folklivsforskare. Någon gång på 1970-talet rekonstruerade hon bostaden för att framhäva arbetarnas livsvillkor vilka det sällan redogjordes för i museikontexten, säkert av den enkla anledningen att den inte fanns dokumenterad. Hon var faktiskt invigningstalare på vernissagen. Det var väldigt kul.

Arbetarna satt alltså i sin egen bostad och tillverkade tändsticksaskarna?

Ja, det var så det gick till i mitten på 1800-talet, att man ute i stugorna producerade tändsticksaskar som sedan säckvis levererades till 'fabriken'.

Dokumentation från iscensatt rum – tändsticksasktillverkning.



Det var ingen riktig fabrik förr att tala om egentligen?

Nej och ja. Den fungerade snarast som en slags uppsamlingsplats. Där de kanske hade litografiska pressar med vilka de tryckte etiketterna och maskiner som skar till fanéer som sedan veks till askar. Självlärt tillverkade tillverkade de också själva tändstickorna där. Arbetarna färdigställde askarna i sina hem och sedan samlades de säckvis tillbaka till fabriken igen som färdiga askar. Det gick till så då och det var just produktionen av askarna i hemmen som det inte fanns någon dokumentation av. Något som Eva hade intresserat sig för på 1970-talet och som också intresserade mig nu. Generellt intresserar jag mig ofta för dokumentation eller brist på dokumentation i olika sammanhang.

Jag började arbeta med vad som saknades på museet. Jag utgick ifrån arbetarbostaden och det som samtidigt kanske i mitt tycke var intressantast – bristen på dokumentation av det på 1800-talet så väldigt omfattande hemarbetet. Tanken var att försöka iscensätta detta hemarbete för att skapa den dokumentationen som saknades. Museets guider berättade att en arbetarfamilj kunde tillverka ett visst antal (minns inte hur många) askar för hand per dag, och då tänkte jag att jag kunde börja med att testa detta påstående i praktiken.

Det innebar att personalen tillsammans med mig först skulle sitta i arbetarbostaden och tillverka tändsticksaskar för hand, som ett slags workshop. Dessa skulle vi sedan sälja på Allmogemarknaden ett par månader innan vernissagen. Och allt skulle sedan dokumenteras och visas på utställningen på museet.

Dokumentation från iscensatt tändsticksaskstillverkning.
Foto: Frida Tebus



Vi filmade och fotograferade det vi hade iscensatt. Fotografierna var menade som *stills* från en smalfilm vi gjorde, som *produktionsstills*. Kläderna kom från museet eller en teater som var granne till museet. Som komplement till dessa bilder plockade vi i samarbete med Jönköpings Länsmuseum ut fotografier från deras databas, bilder som visade hur Jönköping såg ut på den här tiden i mitten och slutet på 1800-talet. Jag gjorde ett urval och de tog fram och kopierade nya fotografier som kunde vara med i utställningen och fungera som ett slags historiskt källmaterial. Där blandade jag ganska vilt mina bilder med deras. Det gick så klart att se skillnad om man tittade noggrant, att se vilken bild som var gammal och vilken som var ny. Principen var i alla fall att blanda gamla bilder och nya. Från deras arkiv hade jag valt gamla bilder på 'marknadsförsäljning på gatan', arkitektur och gatuvyer och ett par få bilder från någon fabriksmiljö, liksom bilder från en annan arbetarlägenhet, kanske inte just där de tillverkade tändstickor men där de tillverkade något annat.

Filmen hade på sätt och vis en nyckelroll för utställningen,
ja för hela arbetet?

Ja, det hade den. Den knöt ihop projektet och skapade en bro mellan första och andra scenrummet, alltså den rekonstruerade arbetarbo-
staden och Allmogemarknaden.

Vad bestod Hem och Marknad slutligen av?

Den bestod av ett par uppsättningar arbetarkläder i 1800-talsstil,
samma som jag och personalen hade använt i arbetarlägenheten under
filminspelning och workshop samt på Allmogemarknaden. Kläderna:

Dokumentation från iscensatt
tändsticksaskstillverkning.
Foto Frida Tebus



Dokumentation från iscensatt
tändsticksaskstillverkning.
Foto Frida Tebus



'Emil-kepsarna', bryggarskjortorna och vadmalsbyxorna med hängslen
var upphängda på krokarna på en nybyggd vägg mitt i utställningsrum-
met, inte så tjuvigt utan mer som om i en farstu där några

just hängt av sig sina kläder. Träskorna stod på golvet nedanför. En kortare väggtext presenterade projektet på väggen och det fanns ett papper med en längre förklarande text, möjlig att ta med sig. På andra sidan visades en tio minuters projektion med en svartvit ljudlös 16 mm film i journalfilmsestetik. Filmen beskrev hur vi steg för steg tillverkade tändsticksaskarna i museets rekonstruerade arbetarlägenhet. Och hur vi sedan sålde tändsticksaskarna på Allmogemarknaden till andra 1800-talsentusiaster. Längs väggarna i rummet var ett hundratal svartvita foton presenterade, också de från dokumentationen av den iscensatta tillverkningen, blandat med arkivfotona från Jönköpings Länsmuseum. I utställningen fanns även montrar med handtryckta etiketter, träfanér, omslagspapper och benlim. Det vill säga materialet som vi använde vid tändsticksasktillverkningen.

Hur tänkte du kring kontext, historia och samtid, var det enbart tändsticksmuseet och dess sammanhang som du fokuserade på eller också konstscenens förhållande till dessa begrepp?

Konstscenen var jag överhuvudtaget inte särskilt intresserad av att förhålla mig till i detta fall. Min misstanke var att det troligen skulle vara ganska få från konstvärlden som skulle besöka utställningen så mitt fokus här var snarare museivärlden. Samtidigt finns det många kopplingar dem emellan. Eftersom utställningen presenteras på ett historiskt museum och inte på ett konstmuseum hade den inte riktigt lika hög status. Men osäkerheten som uppstod i och med detta är alltid kittlande och rolig att arbeta med. Den på 1970-talet uppbyggda arbetarlägenheten på tändsticksmuseet knyter till exempel an till trenden med rekonstruktioner och iscensättningar i samtidskonsten. Likaså museipersonalen som i projektet fick en något skruvat och skådespelarmässigt agerande; som genom ett par konstglasögon både kopplar mot relationell estetik och performance men som det i museisammanhang mer talas om *Living History* - pedagogik. Där man inkorporerar historiska verktyg, aktiviteter och kostymer och där man genom isensättning återskapar historiska händelser eller vardagsliv som man gör till exempel på Skansen, Stockholms friluftsmuseum.

Berättade du om din bakgrund som *lajvare* i samband med att du presenterade idén för personalen?

Det gjorde jag nog. Det brukar öppna upp sådana här sammanhang och

eftersom jag själv ska vara med och agera blir det mycket lättare. Men det var faktiskt aldrig några problem för alla ville vara med och var entusiastiska. Dessutom gick det ännu lättare eftersom det inte var fokus på själva utställningen utan på att *prova* att producera materialet och där inte bara tändsticksaskarna, utan hela upplevelsen. Jag presenterade idén som en 'Learning-by-doing-workshop', något som också kunde berika deras guidade visningar av museet efteråt. Där de nu plötsligt skulle få erfarenheten av hur det verkligen känns att ha det där limmet på fingrarna, klibba och hålla på.

För att förstå hur askarna verkligen var tillverkade och hur vi skulle göra, tog jag en av originaltändsticksaskarna och dissecerade den. Och så rekonstruerade jag komponenterna utifrån den, kollade vart de hade limmat och hur fanérn såg ut med mera. Jag gjorde alltså detsamma som fabriken hade gjort förr det vill säga: färdigskar fanérn etiketterna och tändstickorna och sedan hämtade arbetarna (personalen) ut alla färdiga komponenter och limmet och tog sedan med sig hem (till den konstruerade arbetarbostaden) där de tillverkade dem.

Jag hade tränat lite innan, så tillverkningen var i form av en workshop där jag berättade vad jag gjorde, hur det skulle göras och så tränande vi, tillverkade tillsammans i full iscensättning och kostym, ibland gick det bra och ibland mindre bra. Under vår produktion tror jag att vi fick ihop cirka hundra tändsticksaskar. Jag vet att det inte alls stod i relation till etnologernas beräkningar om hur många askar som skulle hinna göras under si och så lång tid. En av bi-anledningen till workshopen var ju att testa detta uttalande, se om det stämde och det gjorde det alltså inte. Arbetet innebar alltså två sidor, inte bara att få fram materialet och börja filma utan också att förstå hur man tillverkar tändsticksaskar för hand, vad det innebär.

Har du kvar någon ask?

Ja en, kanske två.

Påverkade iscensättningen era samtalsämnen?

Det var inte direkt ett rollspel eftersom det inte skulle vara något ljud. Det skulle bli en stumfilm. Men vi satt och pratade om vad vi gjorde och hur det kanske var förr och gled nog ut och in i olika roller ändå. Men fullt så illusoriskt som det ser ut på filmen var

det inte, det stod lampor och stativ och kameror runt omkring. Det var ganska low-tech, vi höll på ett par timmar, inte mer. Min fru, Frida Tebus också konstnär filmade och fotograferade samtidigt.

Normalt förmedlas utställningar genom pressmaterial, informations-
texter och samtal. Men nu byggdes kontexten upp i samverkan
med personalen som under tiden fick chansen att bilda sina egna
berättelser runt arbetet, det tror jag har en stor betydelse för
hur verket sedan kommuniceras och omhändertas.

Ja, jag tror dessutom att det var väldigt kul och teambyggande för dem där vissa hierarkier suddades ut. Plötsligen satt chefen i roliga kläder och vek askar och limmade. Fast de berättade att de brukar ha ett marknadsstånd på Allmogemarknaden varje år, så helt nytt var det inte. Även om det inte brukade vara lika mycket rollspel som i den här iscensättningen som jag gjorde, där de skulle gå runt mycket mer och sälja istället för att stå vid ett stånd och berätta om verksamheten. Nu skulle vi genomföra ett slags re-enactment, ett historiskt återskapande med hjälp av rollspel och historiska attribut, där vi både sålde tändstickor och informerade om kommande utställning.

Dokumentation från
Allmogemarknaden.



De älskade idén om att sälja askarna vi tillverkade och vi funderade till och med att blanda in en barnteater som fanns i området för att skapa lite mer trovärdighet åt projektet, då barnarbete var så pass vanligt på 1800-talet. Men eftersom Allmogemarknaden var på en helg och då det finns väldigt mycket restriktioner kring dels barnarbete och dels fotografering av barn skrotade vi den idén.

Jag minns inte om jag nämnde det tidigare men en sak som var intressant är att när jag talar om de här olika *spelrummen*, att det ofta också historiskt var samma personer som tillverkade askarna och som sedan också sålde dem på gatan eller marknaden.

Kanske att det förr i tiden också var deras barn som sprang runt och sålde dem, lite som i HC Andersens Flickan med svavelstickorna.

Dokumentation från Allmogemarknaden.



Det lyfter fram det autentiska på något märkligt sätt.

Ja, ha, ha, det kan man säga! Att det var vi som tillverkade dem som också gick runt och sålde dem! Jag blir alltid intresserad av just dessa sidoeffekter – eller bieffekterna som alltid uppstår i sådana här sammanhang. En ny tändsticksask exempelvis köpt på Ica kostar cirka två kronor och jag tror att vi sålde våra för tjugo eller tjugofemkronor. Det var inget problem alls, vi sålde slut på en timme ungefär. Vi sa ingenting om just askarna, de vara bara väldigt handgjorda och lite skeva. Det är roligt att det just fungerar på det sättet. Det blir helt enkelt mycket mer än bara en tändsticksask, det blir en upplevelse i tillägg. Produktionen var spännande också när jag var tvungen att rekonstruera alla delar och trycka etiketterna, som i sig självt blev som ett slags grafiskt blad.

Tryckte du etiketterna på museet eller var du på en grafikverkstad?

Nej, jag gjorde det inte på en grafikverkstad, jag borde kanske ha gjort det. Det är ett enfärgstryck, där jag framförallt intresserade mig för den enda etiketten där det stod Jönköpings tändstickor på, som också är ett bra varumärke om man ska återskapa ett. Det scannades och så lämnade jag in det till en stämpelbutik och stämpelade alla etiketterna likt ett slags högtryck. Ursprungligen kanske

det arbetade med högtryck, jag vet att de använde litografi och i flerfärg senare. Men jag använde mig av stämpeltryck på ett infärgat papper som var klistrat på någon typ av träfanér.

Hur lång tid arbetade du innan första publika presentationen?

Det tog drygt ett halvår från idé till färdig presentation. De hade en budget och jag hade ganska bra arvode för hela projektet.

Hur viktigt var det att kunna arbeta på plats?

Det var inte jätteviktigt men det underlättade helt klart. Blandat med mitt nytagna bildmaterial visade jag även de få foton som fanns i läns museets arkiv om gatu- och marknadsliv i Jönköping på 1800-talet samt livet kring tändsticksfabriken. Det hade varit svårt att göra från Stockholm även om en hel del arkivmaterial finns på internet nuförtiden.

Även om det många gånger är tydligt att en konstnär arbetar inom en viss tradition, till exempel platsspecifikt, så vill konstnärer generellt inte sätta en etikett på sitt arbete mer än kanske att det är konst. Kategorierna kommer med en förmedlingssituation och där oftast för att placera in arbetet i konsthistorien, i en konstnärlig kontext. Jag tänker att du snarare arbetar med platsens relationer och med platsen som ett material som vilket som helst, håller du med om det?

Ja, istället för att till exempel ha kadmiumrött på paletten så är min färg att 'det finns en brist på dokumentation från 1870-talet' eller Allmogemarknaden. Man skapar olika komponenter, förutsättningar eller program som man sedan arbetar utifrån.

Ja, det är en annan slags palett, där färgen har lika stor betydelse som i ditt fall 'bristen på 1800-tals dokumentation'. Fattas 'bristen på x' sätter man dit x bredvid övriga färger på paletten.

Så tänker jag med, som nu när jag arbetar med utställningen Collection på Konstmuseet i Trondheim så jobbar jag med museets samlingar och där har jag delvis till exempel Aby Warburg (1866-1929) som förebild. Han har bland annat gjort ett verk som kallas Atlas of Memories som är en textlös konsthistorieskildring över många olika år och många olika teman i konsthistorien. Där har han

tagit konstbilder ur olika böcker och klistrat upp dem på stora kartonger.

Jag blev bekant med honom 2008 när jag bodde i England där hans arkiv finns och det är lite utifrån det arkivet som jag har jobbat på Konstmuseet i Trondheim. Men det var en student från konsthistoriska institutionen som var här i samband med att hon skulle skriva en magisteruppsats om att levandegöra samlingarna på ett museum. Hon ville prata med mig och var helt insatt i Warburg som konsthistoriker. Jag var helt oinsatt, jag är intresserad av verket som han har gjort som jag ser som ett konstverk och som de säkert ser som en konsthistorisk kartläggning, men det uppstår märkliga diskussioner när man ser på saker så olika. Jag har inget intresse i att låstas vara jätteteoretisk och insatt i allt som Aby Warburg har gjort utan är intresserad av den visuella biten, hur han har kopplat vissa bilder till varandra och sambanden dem emellan. Verket har varit en inspirationskälla för mitt arbete med Collection på Trondheims konstmuseum, men mitt förhållningssätt ledde nästan till ett litet missnöje mellan oss där som att 'Får det verkligen vara så enkelt?'

Vet du hur arbetet med Hem och marknad mottogs?

De var väldigt nöjda. En liten artikel publicerades i Hjärnstorm. Det uppmärksammades att verket införlivades i samlingarna och att det var jag som donerade det.

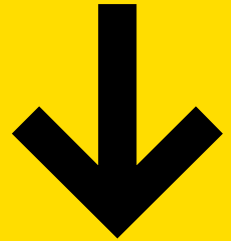
P



L

A

Magnus Thierfelder
En platsspecifik promenad
(flera platser i en)
Ett mönsteranpassat hålslag



T

S

Magnus Thierfelder (född 1976 i Glumslöv) är utbildad på Malmö konsthögskola. Han är bosatt i Malmö. Hans arbete kretsar kring vardagliga iakttagelser som bland annat återspeglar motstånd och kreativitet och nyanserna där emellan vilket gestaltas genom skulpturer installationer, filmer och ljud i en intrikat blandning. Han har tidigare bland annat ställt ut på Elastic Galley, Malmö, Forever & Today, New York, USA, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Spanien, Moderna Museet, Stockholm, Ar/Ge Kunst, Bolzano, Italien, Index, Stockholm, Christina Wilson, Köpenhamn, Danmark, The Breeder, Aten, Grekland, Malmö konstmuseum, Göteborgs konsthall. Han var del i att starta Signal i Malmö. magnusthierfelder.com













siffror, siffra

ambulerande effekt

mönsterpassning

1917

avstånd

från

drönad

geotomi

förskjutande

hålslag

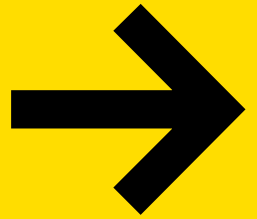
nutid

tillväxt

ärvd historia

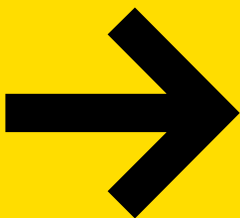
P

L



A

Johanna Gustafsson Furst
Vita pelare, laminat och
NCS S8010-G10Y



T

S

Johanna Gustafsson Furst (född 1973 i Stockholm) är utbildad på Kungliga konsthögskolan i Stockholm. Hon är bosatt i Stockholm. I en praktik som utgår från skulptur i utvidgad bemärkelse bearbetas hur individen möter politiska och sociala system och hur dessa möten blir ting, relationer, platser och händelser. Johanna representeras av Galleri Belenius/Nordenhake. Hennes senaste och kommande utställningar inkluderar Consonni, Spanien, Moderna Museet Malmö och Kalmar konstmuseum. gustafssonfurst.se

Verket Vita Pelare gjordes specifikt för Möllevångstorget i Malmö och var en del av Modernautställningen Society Acts på Moderna Museet i Malmö 2014.

Inne på museet hade jag med tre skulpturer, Europe, Public Green Barc och No! men jag ville också arbeta med ett verk i en annan sorts offentlighet. En central del i min praktik är att jag använder förstärkandet av olika relationer mellan kropparna (publiken), objekten och rummen som mitt material, som en slags tyst teater i skulptur. Ofta jobbar jag med en öppen berättelse relaterad till relationen individ-samhälle-grupper och där hur de relationerna materialiseras. Jag flyttar rumsligheter så att de synliggör varandra.

Sedan 2008 har jag varit upptagen av hur och när något *hållande* går över och blir totalitärt och hur privatisering av det gemensamma offentliga rummet gör att *hållandet* försvinner. När jag talar om hållande menar jag det i en vid bemärkelse; socialbidrag, skolor och dagis, hur en väg lagas när den är trasig och hur en gatlampan lyser upp en mörk gångväg så att jag kan gå hem tryggt, men också i mänskliga relationer som till exempel vänskap och föräldraskap.

I fallet med Society Acts var starten att jag ville koppla ihop rummen, museet och torget och markera att de hör ihop, eller åtminstone borde höra ihop. Utställningens titel, Society Acts ropade efter den formen av verksamhet. Den ställer frågan om vad samhället är och hur det agerar. Samhället består av oss men är också förvaltning vi inte kontrollerar direkt, utan genom representanter. Det utgör något gott som håller oss och består av oss men som alltid riskerar att slå över till omöjlig, förvirrande byråkratisk process och förtryck. Mellan dessa poler svävar samhället, samtidigt ogreppbart, allestädes närvarande och konkret. Jag ville göra ett verk som bar detta komplexa och rörliga. Förkroppsliga något som kunde bära en process för ett agerande.

Andreas Nilsson, curator för utställningen, tillsammans med Maja Rudowska, föreslog att jag skulle arbeta med Möllevångstorget i centrala Malmö. Möllevången är ett område som genomgår gentrifiering. Fräscha kaffebarer och surdegbsbagerier öppnar och priser på hyror och bostadsrätter stiger. Möllevångstorget är en samlingsplats för politisk aktivitet. Det är där man samlas när man skall demonstrera. Torget är en öppen plats med bänkar och träd längs kanterna. Den stora oprogrammerade ytan i mitten ger plats för möten, konflikt och friktion. På ena kortsidan står en skulptur, Arbetets ära (1929) av Axel Ebbe i brons och granit. Den föreställer kroppar som lyfter upp ett granitblock med en bronsrelief av

Malmö skyline. På dagarna pågår torghandel med grönsaker och blommor. Runt Möllevångstorget står det höga lyktstolpar. På mitten av dem har man installerat en slags extra lampa som lyser blått. Konspiratoriskt lagda är säkra på att det blå ljuset är till för att hindra drogmissbruk.

Tidigt bestämdes att jag skulle arbeta med pelare som skulle omge lyktstolpar. I början diskuterade vi en enskild pelare och lyktstolpe, med skyltar och texter på, nära muséet, ett tag tänkte vi omge hela torget med pelare. Jag åkte till Malmö för research tidigt på sommaren, utställningen öppnade i slutet av september och det var kort tid för att närma sig en ny plats. Närmandet innebär för mig att utföra vardagssysslor, spendera tid och småprata, fråga folk om vad de gör och hur stämningen är i området. Prata om vad jag planerar göra och varför, fika och handla. Själva varandet på platsen är central.

Arbetsprocess Vita pelare,
Möllevångstorget



Efter anpassning till budget, tid och platsen så kom vi fram till tre stycken tolv meter höga pelare runt tre av lyktstolparna. Det var viktigt att de både stack ut som enskilda gestalter och tillfälligheter samtidigt som de var en mängd som kunde läsas ihop. Jag ville att de skulle ses som något som smög sig på och förökade sig osynligt. De byggdes i vitt laminat som skulle vara perfekt, hård och snygg i början av utställningen och sedan långsamt ruttna, likt kortsiktigt tänkande och billiga lösningar. Vitt fakehållande som bara efter ett par dagar började spricka och svälla och kläs in i postrar och klotter. Vita pelare är i det här sammanhanget tecken för makt, tyngd, förtryck, institution men också för bärande, upprätthållande, framhållande och stabilitet. Pelaren är samtidigt kropp och gestalt, byggnad och struktur. Det fanns en



Vita pelare, Möllevångstorget, Malmö. Foto Johan Österholm



Vita pelare, Möllevångstorget, Malmö



Vita pelare, Möllevångstorget, Malmö. Foto Lotten Pålsson

bild på väggen i mitt föräldrahem som gjorde starkt intryck på mig. Det var en poster för internationella kvinnoåret 1975 gjord av konstnären Yvonne Claesson. Den föreställer tre pelare, lite suddigt målade som långsamt övergår till kvinnokroppar. En kvinna syns mer och med röd färg står det NU GÅR VI. Så tar hon liksom ett steg fram, ut ur pelaren och bilden.

Sedan 2008 när jag började arbeta i Husby ett bostadsområde i norra Stockholm, har jag tänkt på offentlig infrastruktur såsom parkbänkar, staket, gator, parker och lyktstolpar. Allt det som nästan osynligt gör att urbana rum fungerar. I Husby tas den här infrastrukturen inte om hand såsom den görs på andra platser i Stockholm. En trasig bänk kan vara trasig ett år innan den byts ut. Infrastrukturens kondition är en materiell mätare på politik och rättvisefrågor. Platsens politik kan avläsas genom bänkar och lyktor. I det här sammanhanget såg jag också den gröna färgen som

Antigone Scen 1, Husby. Foto Lars Arned



täckte många av dessa, mörkgrönt (NCS S8010-G10Y). Den gröna färgen är fascinerande, den gör objekten osynliga och är ett tecken för det gemensamma. Ett gemensamt fungerande samhälle som designar sig själv som osynligt. En kamouflagehand som håller oss uppe utan att vi märker det. Den marknadsför inte sig själv, för vi skall ta det för givet. Dubbelheten i det att något så centralt är osynligt är fascinerande. Jag ser också hur dess användning har förändrats och hur den försvinner under senare år.

Till ett verk, Antigone Scen 1 (2011) som jag gjorde för Husby torg som en del i en teaterföreställning som pågick på tolv platser i Husby använde jag den gröna färgen som ett tecken på att verket skulle brukas. Det saknades en plats för offentlig annonsering, politiska samtal och sittplatser på torget. Jag byggde en slags

hybrid som rymde dessa funktioner, en mix av talarstol, anslags-tavla, bänk och scen. Det tog cirka två timmar innan verket blev en offentlig bas för lokala aktivister och en plats för annonsering. Jag tog bort den när utställningen tog slut men ombads av boende att lämna tillbaka den. Sedan stod den där ett par år.

Antigone Scen 1, Husby



White Pillars and Public Green Bar, Open studios Iaspis 2012. Foto Jean Baptiste Béranger



2012 gjorde jag ett verk, White Pillars and Public Green Bar till Iaspis öppet hus. En vit pelare restes runt en lyktstolpe på Ringvägen och inne i utställningsrummet på Iaspis installerade jag fem meter av ett grönt staket jag stulit från en lekpark. Staketpinnen satt fast i knähöjd 90° ut från väggen. Två handlingar som privatiserade, styrde, lyfte fram och dolde samtidigt. Jag stal, eller lånade från det offentliga för att visa upp det. När utställningen var slut återlämnades staketpinnen.

Vitt laminat är ett material vi inte respekterar. Det byts ut. Runt om i staden, på trottoarer utanför portar, ligger mängder av kök och hyllor som ratats. De fyller BigBags portabla containrar, en numera alltmer bekant del av stadsbilden sedan hetsen att

styla den privata sfären ökat. Vitt laminat som tecken på smaklöshet. Det är opraktiskt, tål inte fukt och smuts syns direkt. Ungefär som vita papper. Därför har det potential, ingen är rädd för vitt laminat.

I Malmö heter den gröna färgen 'Malmögrön' och i Stockholm 'Stockholmsgrönt'. I Malmö är den ganska ny och lyktstolparna runt Möllevångstorget är målade för hand, på plats. Sånär står det om den gröna färgen på malmö.se:

'Den utvalda mörkgröna färgen är en traditionell stadsfärg som använts länge på kanalräckan och belysningsstolpar. På ett enkelt och självklart sätt hjälper färgen till att profilera staden och att skapa en historisk och tidlös identitet. [...] Syftet med att ge Malmö en enhetlig färg är att skapa en lugn stadsbild och samtidigt bli ett gott föredöme. [...] Malmöfärgen är ett delprogram i det större stadsmiljöprogram som tagits fram för att ge Malmö en tydlig och förstärkt identitet. [...] Därför ser Malmö stad gärna att privata fastighetsägare använder sig av Malmöfärgen och på så sätt hjälper till att göra staden mer enhetlig. För att undvika många olika 'tolkningar' av den gröna färgen, är det viktigt att använda sig av rätt färgkod: NCS 8010G10Y-S.' (Källa: Om Malmögrönt på Malmö.se)

Här har den gröna färgen fått en annan betydelse, den ses inte som osynlig. Det står att den gröna färgen skapar en lugn stadsbild och stärker identitet. Identitet i ental? Det står också att den gröna färgen är en god förebild. Färg som förebild? Plötsligt blev den gröna färgen något förtryckande och när privata fastighetsägare uppmanas att använda den så skapas en situation där samhället löser upp sig i kanterna och glider över till ogreppbart.

Tänk om det istället stod att den gröna färgen är framtagen för att vara praktisk så att vi inte behöver måla om så ofta och att den är tänkt som en färg som inte är synlig. För det gemensamma ligger lågt så att alla kan få koncentrera sig på annat.

Under byggprocessen lånade jag en lägenhet nära Möllevångstorget så att jag samtidigt som jag byggde pelarna, kunde passera och vistas på torget varje dag. Pelarna gjordes som färdiga delar i verkstaden på muséet tillsammans med teamet som byggde utställningen.

Byggprocessen på plats är viktig för mig. Jag skapar gärna situationer där verken kräver det. I tre dagar var vi tre personer, två uppe i sky-liften som byggde och en stod på marken. Personen på marken skulle se till att inte folk blev skadade ifall vi tappade något men framför allt för att svara på frågor och diskutera

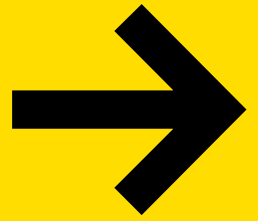
verket. Vi talade med över hundra personer. Reaktionerna kan delas upp i tre huvuddelar. Den första var en aggressiv misstänksamhet om att vi skulle sätta upp reklamplatser och den som kom fram var nog med att påpeka att det ville man inte ha. Andra misstänkte att vi satte upp fler övervakningskameror och de hade järnkoll på var kameror som övervakade torget var placerade. En del personer var övertygade om att vi satte upp klotterplank och att det var allmänna affischeringsytor som de snart skulle få ta i bruk. Samtalen kretsade kring torget, offentlighet och politik. Vi pratade om den gröna färgen och vissa uttryckte att de såg den som ful och totalitär, de sörjde den tid när alla bänkar och lyktor i Malmö var olika. Många ville visa att en del strukturer runt en cykelbana hade blivit målade rosa och att det var fint. En annan skällde på den rosa färgens 'fjäskighet'. Skillnader blir synliggjorda genom reaktioner på formgivning.

Jag vill att de platsspecifika verk jag gör är objekt som greppar och skapar situationer där kroppen, rummet och fysiska mani-festationer samverkar. Att de kan vara en plats för den ständigt pågående upptagenheten av relationen mellan jaget och världen, individen och samhället, och viljan att undersöka både överlappningar och gränsdragningar däremellan.

En del i processen var att hitta en lösning på förmedlingen av verket efter att vi byggt klart och lämnat platsen. Hur kommunicerades det att pelarna var konst och att de hörde till en utställning på Moderna Museet? Jag ältade runt med skylttester och texter, men utnämmandet till konst blev en begränsning; om jag satte en skylt på pelarna med titel och ett refererande till utställningen blev de reklampelare för Moderna Museet. Begreppet konst förklarade dem och drog undan det lilla drama av undran och spekulation som de skapade utan skylt. Jag ville låta torget vara ifred och att pelarna skulle vara en mindre synlig intervention. Pelarna skulle vara en lika öppen plats som torget, där folkets agerande och varande skapar torget. Pelarna blev ett extra veck för interaktion i staden, de klottrades på och användes till affischering.

P

L



A

Skype med Hans Rosenström



T

S

Hans Rosenström (född 1978 i Lojo) är utbildad på Bildkonstakademien i Helsingfors. Han är bosatt i London. Hans senaste grupputställningar inkluderar: The Vanishing Point of History, L'Été Photographique de Lectoure, Frankrike, Theater of the Mind, Cranbrook Art Museum, USA, Nouvelles Vagues: The Black Moon, Palais de Tokyo, Paris, Minneskonst, Bonniers konsthall, Stockholm. 2015 gjorde Rosenström 10-års jubileums utställningen för den Finlandsvenska stiftelsen ProArtibus, samma år var han också nominerad till Ars Fennica pris. hansrosenstrom.net

Mikado är en textbaserad ljudinstallation för en enskild betraktare som visades första gången i Glo-galleriet i Helsingfors år 2009. Huvudfokus var att skapa ett verk som flyttade betraktarens blick inåt. Mikado handlar egentligen om själva individen som lyssnar på verket, vilket också betyder att alla som upplever det, kommer att förstå den genom sin egen historia.

Verket är egentligen inte platsspecifikt i sig men mycket platssensitivt. Med det menar jag att innehållet inte är direkt knutet till platsen och verket går att presentera på flera olika platser, men varje formellt och hörbart beslut måste tänkas om för varje ny gång verket visas. Det handlar om att bygga en trovärdighet och är speciellt viktigt när verket visas utanför gallerirummet, på platser med en egen karaktär och historia. Helt enkelt att vara medveten om platsens identitet och finna ut en metod som fungerar bäst för varje enskild plats.

Är det detta verk som du visade på Iaspis?¹

Exakt, det var år 2010 och en omarbetad version. Efter det har jag gjort femton olika versioner av Mikado på nio olika språk. Det är alla samma verk fast de ser och låter olika.

Mikado, vad betyder det?

På japanska är det en titel som man ger en kejsare, men det är nog inte därför... Mikado är också namnet på ett spel, 'plockepinn', där målet är att varsamt plocka isär en helhet, bit för bit utan att konstruktionen faller ihop.

Texten i verket är ju en scen från Ingmar Bergmans film Viskningar och rop från 1972. Att det blev Bergman är nog mest för att jag fastnade för denna scen och sättet han använder språket som är mycket avskalad men noggrant och precist. Genom att omarbeta scenens dialog till en installation och inre monolog som skalar av betraktaren var mitt mål att skapa en situation där betraktaren möter sig själv och tvingas ta ställning till sig själv. Vem har jag blivit under dessa år? Varför gör jag som jag gör?

Jag föll för det när jag såg det på Iaspis öppna ateljéer och Sinziana Ravini var curator. Det var viktigt att ha med Mikado i boken, eftersom att det med dess teatrala iscensättning, scen och åskådare, närvaro och direkthet, inkluderar också teatern som plats, som innebär både en stark närvaro och en skarp distansering.

Mikado har tagits varmt emot i teatersammanhang vilket jag antar att det beror just på att även om den är teatral i sin framtoning så spelar verket egentligen med betraktarens närvaro som på ett sätt lyckas bryta den fjärde väggen. Det finns inget mellanrum mellan scen och åskådare, utan egentligen så sker allt i betraktaren själva.

Jag tror att det teatrala också uppstår från kontrollen som jag ger verket, att det bara kan upplevas genom en särskild koreografi. Det är tidsbaserat och har en linjär struktur med en början och ett slut. Kanske att jag måste säga några ord om verket och inspelningsprocessen för att göra det lite tydligare. Mikado är alltså en ljudinstallation som lyssnas från hörlurar i ett rum av en person i taget. Där jag använder en binaural² inspelningsteknik, vilket i mitt fall betyder att jag har små, specialgjorda mikrofoner i mina öron och spelar in i rummet på exakt den plats där verket skall lyssnas på från hörlurar. På detta sätt kan jag fånga in rummets eko och positionera skådespelaren exakt i rummet.

Skådespelaren spelar upp direkt för mig, och själva inspelningen styrs till en stor grad av relationen som uppstår emellan oss. Verket spelar med igenkännandet, att vi automatiskt registrerar atmosfären i det rum som vi befinner oss i. Det gör att betraktaren direkt känner igen det inspelade ljudet av t.ex. skådespelaren som rör sig i rummet, eftersom att man påminns om hur ens egna steg lät när man steg in i rummet. Det fascinerande med ljud är att de kan uppfattas så fysiska att man kan känna personens tyngd på golvet eller hans andedräkt i nacken. Hur påtagligt det än kan låta är det ändå enbart hjärnans tolkningar av ändringar i lufttryck.

För att uppnå illusionen är det viktigt att jobba noggrant med platsen, så att allt som jag tillför installationen smälter in och blir en naturlig del av den riktiga platsen. Men hela poängen för mig är att använda denna osynliga närvaro för att lyfta upp betraktarens egna kroppsliga och sinnliga närvaro just i denna givna stund, här och nu.

Helst spelar jag också in verket på lokalt språk, så att texten inte behöver översättas av betraktaren utan att orden helt enkelt flyter in. Inspelningsfasen är viktig, för att verket skall bli intimt och en privat upplevelse, måste det under inspelningen uppstå en relation mellan mig och skådespelaren. Oftast så känner vi inte varandra, utan har kanske precis träffats och då gäller det att få skådespelaren att lita på mig och förstå vad jag vill. Jag brukar börja med att de får lyssna på ett tidigare verk, som är gjort i ett annat rum så att så att de får en idé. Efter det är det bara att börja och ta det vidare därifrån, då försöker jag vara



Du utan jag, ljudinstallation för enskild betraktare 4'38", Studion, Moderna Museet, Stockholm 2011.



Mikado, ljudinstallation för enskild betraktare, 3'58", Glo galleriet, Helsingfors stads konstmuseum, 2009. Foto Juuso Westerlund



Mikado, ljudinstallation för enskild betraktare, 3'58", Iaspis, Stockholm, 2010.



Tillsammans, platsspecifik ljudinstallation för enskild betraktare 5'17" från utställningen Street View, Mobile Art Production, Avenyn 2010.

extra känslig till just denna skådespelares röst och personlighet, tempo, och försöker bygga dramaturgin som passar just denna person på denna plats.

På vilket sätt skulle du säga att presentationen i Helsingfors skiljde sig från Iaspis?

I Helsingfors visades verket i Glo-galleriet som ägs av Helsingfors Stads konstmuseum och i Stockholm visade jag verket i ett omklädningsrum/sminkrum till danssalen på Iaspis.

En märkbar skillnad är såklart att gallerirummet är ett neutralt rum som är byggt för att visa konst och förmedla en upplevelse, omklädningsrummet istället är ett rum med en specifik 'vardaglig' funktion, den försöker inte vara något annat än vad det är. Som ett verk passar Mikado i båda rummen. Skillnaden är kanske att i galleriet jobbade jag med installationen likt scenografi där jag iscensatte en situation och i Iaspis använde jag mig av det som redan fanns där och försökte anpassa mig till omklädningsrummets karaktär.

Ett halvt år innan Iaspis deltog jag i en MAP (Mobile Art Production) utställning Tänk på döden kurerad av Magdalena Malm. Där gjorde jag en version av Mikado i ett före detta kontor på Jakobsgatan i Stockholm. Även fast rummet sedan länge är övergivet så installerade jag tillbaka kontoret. Möblerna som vi hyrde från Sveriges Television var så vardagliga att det blev svårt att skilja på vad som var en del av installationen och vad tillhörde det riktiga rummet. I efterhand kan jag se att det var ett steg vidare för

Mikado, ljudinstallation för
enskild betraktare 3'44",
Tänk på Döden, MAP 2009.



mig, där installationen blev ett mellanting mellan iscensättning och verklighet. På Iaspis fanns inte längre iscensättningen utan allt gjordes med hjälp av allt på den existerande platsen, därmed integrerade verket totalt med rummet och blev en del av det.

Versionen av Mikado för Tänk på döden innebar också en annan utveckling för mig, nämligen att jag bearbetade texten i relation till platsen. Detta ledde fram till ett nytt sätt att arbeta där jag började skriva manus mer specifikt för platsen, där textens roll snarare konstruerar och förstärker den upplevda situationen. Ett problem jag upplevde med den historieberättande texten var att det så lätt gjorde betraktaren till enbart en lyssnare, en mottagare som slutligen förblev utanför verket. Jag var mera intresserad av att finna ett sätt att engagera betraktaren och stunden som en del av verket, att verket slutligen handlade om betraktaren själv.

Efter utställningen Tänk på döden, sommaren 2009, bjöd Magdalena Malm in mig till en annan utställning som hon organiserade i Göteborg. Utställningen gick under namnet Street View och skedde ute på gatan och i alternativa lokaler längs Avenyn i april 2010.

Under hösten åkte jag ner till Göteborg för att scouta³ lite och se om det var något rum som jag var intresserad av på Avenyn. Jag tycker att det är jätteintressant och nödvändigt att scouta, men det är också svårt att gå till exempel på en gata, där man inte riktigt vet vad som är möjligt och hur mycket som man kan kräva. Vi hade inte direkt en budget att förhålla oss till i detta skede, utan först skulle det tänkas ut ungefär vad man vill göra och om MAP tyckte att det var en bra utgångspunkt så började de fundera på hur det kunde lösas praktiskt och ekonomiskt.

Jag uppskattade verkligen att jobba med Magdalena för att hon visade stor tilltro och respekt för den konstnärliga processen, som inte alltid är så glasklar eller linjär. Hon gav mycket utrymme för att både tänka och utveckla och när man ville bolla tankar så var hon där, men aldrig på ett påtryckande sätt utan visade tillit och gav tid för processen som är viktigt.

Man kan också se det, i hur processen i Street View utställningen utvecklades. Från början var min plan att jobba med människoflödet på Avenyn, rytmen och blickarna av passerande människor. Jag skissade tankar kring en ljudpromenad för två betraktare, där personerna skulle börja exakt samtidigt i var sin ände av Avenyn. Kanske omedvetna om varandras existens, skulle de ledas av varsitt ljudspår, tills för en kort stund, över gatan skulle de möta varandras blick.

Lite som Janet Cardiff & George Bures Miller, på Documenta 13?

Ja, de är ju pionjärer i ljudpromenader, som har gjort fantastiska verk och är såklart mycket inspirerande, det är omöjligt att göra någonting med det mediet utan att relatera till dem.

Mitt mål med promenad för två betraktare var att det skulle styra upp till momentet där man möter en annans blick. Helt enkelt använda mig av Avenyns människovimmel som kontrast till att skapa ett kort, stilla ögonblick, där man stannar upp och plötsligt ser på en människa som ser tillbaka på dig. Ungefär något sådant gick jag och planerade när jag gick där, samtidigt som vi också gick in och tittade på lokalerna, biblioteket, potentiella ställen för ett fast verk. Magdalena är en talang på att finna intressanta platser och hon fäste sina ögon på en affärslokal vid Avenyn, en chokladaffär och café som skulle stängas precis innan utställningens öppning. Plötsligt hade jag tillgång till en fascinerande och laddad lokal, som på samma gång var en kontrollerbar plats och möjlig för mig att styra. Så jag beslöt att slopa tankarna kring ljudpromenaden och fokusera på affären som kändes mer och mer lockande.

Tillsammans, plattspecifik
Ljuddinställning för enskild
betraktare, 5'17", Street View,
Mobile Art Production,
Avenyn 2010.



På min rekognoseringsresa, var affären fortfarande i funktion och under mitt besök i butiken valde jag att inte ta kontakt med personalen, mest för att det kändes onödigt att påminna om slutet på deras verksamhet men kanske också så ville jag inte veta orsaken bakom deras öde och ville närma mig platsen neutralt, utifrån. Det här är orsaken att jag inte heller har några bilder av lokalen medan den ännu var verksam utan all dokumentation är av ett senare skede.

Istället föreställde jag mig hur rummet skulle vara efter att verksamheten upphört, när alla personliga detaljerna hade städats undan och kvar stod bara ett skal. Detta fungerade som ingången till mitt manuskript, lokalen som förlorat sitt syfte och befann sig i en limbo, där inredning ännu påminde om platsens gamla identitet, men framtiden vad det skulle bli var oklar. Det var på samma gång en plats med brustna förhoppningar och nya möjligheter och just denna brytpunkt gjorde rummet så påtagligt för mig att jobba med. Jag ville använda denna inbäddade melankoli som grundstämning i texten. På något sätt överföra den känslan av en oviss tillvaro,

till den stund som betraktaren skulle befinna sig i. Isolerad från gatans trygghet, ensam tillsammans med den osynliga närvaron, rösten och rummet. Så mycket som jag ville att verket handlade om upplevelsen av nuet så ville jag också att verket skulle bli en spricka i det. En förskjutning av verkligheten som för bort från det trygga och förståeliga till något annat, en annan plats.

Det färdiga manuskriptet spelades in tillsammans med skådespelaren Jakob Höglund i samma rum. Jag sittande med mikrofonerna på samma stol där betraktaren skulle sitta och uppleva inspelningen. Verket fick heta Tillsammans.

Mikado, ljudinstallation för
enskild betraktare 31'44",
Tänk på Döden, MAP 2009.



Under utställningen gick det till såhär: Publiken släpptes in i affärslokalen en i taget. I det första rummet där chokladen tidigare hade sålts var det dunkelt, obelyst, och man lockades att gå vidare av den tända belysningen längre in i affären, till ett bakre rum, som fungerat som café, med ännu kvarlämnade bord och stolar. Hörlurar hängde vid en stol. Resan genom lokalen till det bakre rummet och hörlurarna skapade stämningen och var en viktig del av upplevelsen och verket. När betraktaren tog på sig hörlurarna startades ljudspåret automatiskt och rummets belysning dämpades. Och det låter som om någon är i rummet, runt hörnet bakom disken, som lägger koppar i vatten och förflyttar sig till det igentäckta fönstret (du kan inte se fönstret där du sitter vid bordet), river upp mörkläggingspapperet som täcker fönstret, släpper in ljus i rummet (gömd spotlight tänds från fönstrets riktning), rösten börjar:

'Det är så ljust. Kanske därför så mycket människor ute på gatan. Ett spel mellan kroppar som tar plats och viker undan. Blickarna möter varandra från distans, söker kontakt och ignorerar. Skönt att vara lite avsidet.'

Han släpper tillbaka pappret, (spotlighten slocknar), rummet blir

åter dunkelt. Rösten förflyttar sig till samma rum som dig, kommer stegvis närmare. Ju intimare situationen blir, blir det också tydligare att den osynliga närvaron, rösten, spelar på distansen mellan hans osynliga kropp och din kropp, genom denna illusion gör rösten dig väldigt medveten om din egen kropp på stolen, i rummet.

Jag måste påpeka att texter jag skriver för specifika verk är inte menade för att bli lästa, eller ens lyssnade på i andra sammanhang än just i de platser som de är skrivna för. Konstverket är inte texten, det är inte ljudspåret, inte heller rummet eller belysningen. De är, kan man säga; platsspecifika, där konstverket är situationen som uppstår när betraktaren upplever helheten.

Hela verket var lite på 5 minuter. När ljudspåret är över, återgår belysningen till det normala, och betraktaren går ut på Avenyn bland alla andra människorna.

På Moderna Museet, byggde du en 'identitet' för platsen?

Ja det kan man säga, vi byggde ett nytt rum och allt som gjordes i rummet härstammade också på sätt och vis från platsens karaktär. Studio låg nere i bottenvåningen av Moderna, diskret vid toalettterna och utgången till parkeringsplatsen. Därför var installationen av ett lagerlikt rum naturligt för mig. Verket som hette Du utan jag gjordes vintern 2011 och var en direkt fortsättning på de spår från de tidigare verken vi talat om. Ett ljudverk för en enskild betraktare.

Studio på Moderna var en mera experimentell verksamhet och drevs på den tiden av Camilla Carlberg och Lena Malm. Det som passade bra för mig i Studio var att den på ett sätt var utanför utställnings salarna. Rummet var inte bevakat utan det var bara att gå fram, vilket möjliggjorde för en installation som i bästa fall skulle upplevas lite oväntat, att man bara råkar hamna i den. I mina ögon var detta optimalt, det kändes som ett bra sätt att behandla den verkliga världen omkring oss. För att isolera betraktaren byggde vi ett rum och en korridor som ledde fram till det. Korridorens belysning styrdes med en rörelsedetektor och i princip fungerade det som ett trafikljus, när belysningen i korridoren var tänd så var det bara att stiga in. Om det var släckt så blev man inte lika lockad att stiga in och då märkte man antagligen en liten belyst instruktion där det stod: 'Om korridorens belysning är släckt vänta på din tur, installationen är för en person i taget. Längd 4:38'.

Rummet byggdes så att det utifrån skulle kunna ses som en naturlig del av Modernas verkliga arkitektur, korridoren gjordes mycket autentisk, fast en aning mindre än vad en riktig korridor skulle vara, för att plantera ett frö av osäkerhet i betraktaren. När man väl hade kommit in i rummet så var det tydligt att man hade hamnat bakom en kuliss, att man hade gått igenom en slipad fasad och hamnat i ett odefinierat rum, något som placerade sig mellan ett lager och en scen. En plats som likaväl refererade till ett bevarande som till ett agerande.

Du utan jag, studion
Moderna Museet.



Du utan jag, studion
Moderna Museet.



Texten jag skrev för verket handlade egentligen om hur rösten som föds i en kropp reser i rummet och slinker in i betraktaren. Där rösten bryter igenom fasaden och påverkar betraktaren på ett eller annat sätt. Därför var det också ett medvetet val att rutten som betraktaren gjorde genom korridoren in till rummet var en liknande rutt som rösten färdades när den slingrade in i örongången och öronsnäckan och därifrån transporterades till hjärnan. Utdrag från ljudinstallationen Du utan jag:

'För ett ögonblick smälter vi ihop. Ditt nervsystem transporterar mina ord in till din hjärna. Där lagras de in, i

det bottenlösa. Förvandlas varsamt till allt det du någonsin hört men troligen inte längre tänker på. Till slut blir det kvar bara ett svagt, avlägset brus. Ljuset tänds, du tar av hörlurarna, stiger upp... och går ut. Efter ett tag kommer någon annan in... och tar din plats.'

Fotnoter

(1) Iaspis är Konstnärsnämndens internationella program för yrkesverksamma utövare inom bildkonst, design, konsthantverk och arkitektur.

(2) Binaural betyder en inspelningsteknik där man använder dubbla mikrofoner som imiterar sättet våra egna öron fungerar och genom det bygger en rumslik ljudupplevelse.

(3) Scoutande: När jag scoutar har jag med mig skissblock, penna, kamera och ljud upptagnings utrustning, eller annan material som känns nödvändig. Jag går mycket men har inga tydliga rutiner, det handlar om att försöka på ett eller annat sätt uppleva platsen på så många sätt som möjligt. För det mesta kräver platserna olika tillvägagångsätt men med målet att försöka suga i sig allt som kommer ens väg och senare processa materialet man bemött, då har hoppeligen en hel del intryck också dammat av och bara de viktigaste partiklarna fäst sig.

Lisa och Eva Arnqvist om:
Ett rum med utsikt, en fältstudie
av slakthusområdet och ett möte med
en plats i förändring

P



L

A

T

S

Eva Arnqvist (född 1973 i Linköping) är utbildad på Kungliga konsthögskolan i Stockholm. Hon är bosatt i Stockholm. Genom olika samarbeten och individuella projekt undersöker hon hur samtida föreställningar och idéer för plats och samhälle formas och verkar. Tidigare utställningar och projekt: Grand Tour – A Travelogue (OEI Editör), Norrköpings konstmuseum, Grazer Kunstverein, Reykjavík Art Museum, Island, Marabouparken, Sundbyberg och Konsthall C, Stockholm.

Ett rum med utsikt är ett arbete i och om Slakthusområdet i Stockholm som initierats och drivs av konstnärerna Maria Andersson, Eva Arnqvist och Karin Lindh samt arkitekten Adriana Seserin.

Slakthusområdet

Slakthusområdet i Stockholm ligger i Johanneshov, precis intill Globen. Det invigs 1912 och byggdes för att möjliggöra för en storskalig, rationell och hygienisk köttantering men blev aldrig riktigt den succé staden tänkt sig. 1950 öppnades området också för andra verksamheter och idag verkar här omkring 200 företag, varav cirka 125 inom livsmedelsbranschen. Köttanteringen har emellertid förblivit viktig och fortfarande fungerar Slakthusområdet som norra Europas största partihandelsområde för kött och chark och förser stockholmarna med 70% av de kött- och charkuteriprodukter som konsumeras.

Diskussioner om att flytta Slakthusområdet har pågått länge, men under många år har ingenting hänt. Det är först 2010 när Stockholms stad antar den så kallade Vision Söderstaden 2030 som planerna blir konkreta. Det beslutas att livsmedelsindustrin ska flyttas längre ut ur staden och Slakthus- och Globenområdet omvandlas till ett nytt bostads- och nöjesdistrikt med 'upplevelser och nöjen i världsklass'. Idag är planeringen i full gång och på plats bredvid Globen finns redan den nya Stockholmsarenan.

Slakthusateljéerna

Vi är flera som under en längre tid drömt om att hitta en lokal där vi inte bara kan verka tillsammans utan också möjliggöra för publik verksamhet. Våren 2010 finner konstnärerna Karin Lindh och Maria Andersson det vi alla tycker är den perfekta platsen; ett helt våningsplan i ett hus ritat av Ralph Erskine på Hallvägen 21 i Slakthusområdet.

Det är sensommar 2010 när vi, ett 20-tal konstnärer, flyttar in och Slakthusateljéerna bildas. Rummen täcks av fönster och från vårt gemensamma kök och projektrum har vi utsikt över stora delar av Slakthus- och Globenområdet. Här ser vi hur ett nytt landskap sakta formas. Det är hus som rivs, gropar som grävs för att göra plats för den nya Stockholmsarenan, och samtidigt alldeles nära: truckar och lastbilar som oavbrutet lassar och lossar; män i vita blodstänkta uniformer; rök som bolmar och doften av korv som letar sig in genom våra fönster.

Ett rum med utsikt

För mig innebär flytten till Slakthusområdet ett möte med en del av staden jag inte känner. Liksom många av mina kollegor fångas jag snabbt av platsen. Vi är flera i Slakthusateljéerna som på olika sätt arbetat med frågor om stad, arkitektur och offentligt rum och

I detta hus på Hallivägen 21, bildas Slakthusateljéerna sommaren 2010. Vi får verka här fram till senhösten 2012 då Brostaden säger upp kontraktet. Vi flyttar då till nya lokaler strax utanför Slakthusområdets grindar.



Vårt rum med utsikt; dvs. Slakthusateljéernas gemensamma projektrum.

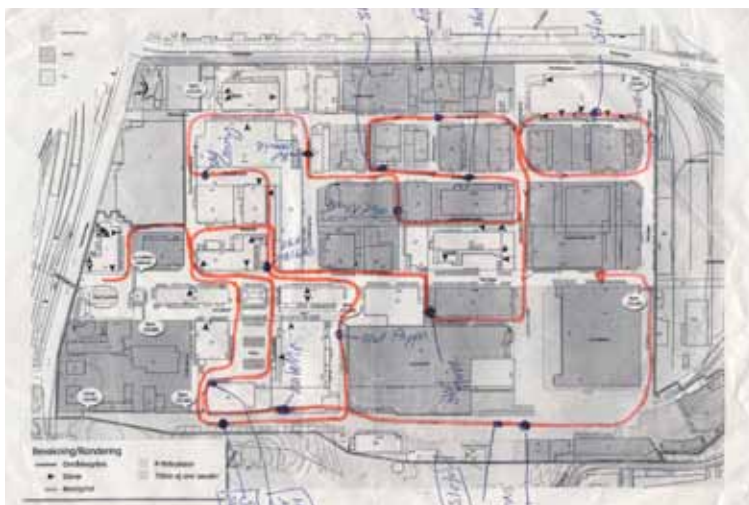


våra samtal kommer i allt högre utsträckning att kretsa kring platsen vi befinner oss på och det vi har för blicken. Vad innebär ännu en ny arena för Slakthusområdet? Hur ser egentligen stadens visioner och planer för området ut? Hur kommuniceras de? Vad menas med upplevelser och nöjen i världsklass? Vad betyder det att vi som konstnärer flyttat in? Viljan att se närmare på platsen vi befinner oss på växer sig allt starkare och hösten 2010 är vi tre personer som bestämmer oss för att samarbeta och tillsammans utveckla ett publikt arbete kring omvandlingen av platsen. Det är jag, konstnären Karin Lindh och arkitekten Adriana Sesarin. Med i diskussionerna finns även konstnären Maria Andersson och snart blir också hon del av arbetet.

Ett rum med utsikt utformas som ett platsspecifikt arbete för Slakthus- och Globenområdet med utgångspunkt i utsikten från vårt



Vi har åkt ut på landet för att titta på och provåka tåget.



Karta över Slakthusområdet och ruten för tidsrapport.



Turen börjar och slutar vid Slakthusområdets huvudentré.



Livsmedelsindustri, Slakthusområdet

gemensamma projektrum, vilket också ger arbetet dess titel. Vi vill utforska ett konkret skeende men också, inte minst, på vilka sätt vi som konstnärer/arkitekter kan påverka, ingripa och agera i utvecklingen av staden och i stadsbyggnadsfrågor. Vi ser arbetet som en experimentell fältstudie där vi genom olika konstnärliga metoder, samarbeten och publika evenemang försöker greppa en samtid och samtidigt få syn på ett större sammanhang. Redan från start är vi eniga kring att detta är ett arbete som måste få ta tid och som ska kunna utvecklas och förändras efter hand. Samtidigt är vi angelägna att redan från början sikta på ett tydligt avslut för att på så sätt förhindra att det rinner ut i sanden. Vi söker ett ramverk som kan verka både tillåtande och begränsande och finner tillslut vår form i boken. Ett rum med utsikt struktureras som en undersökning och berättelse i tio kapitel, där varje kapitel formas kring ett tema relaterat till omvandlingen av platsen och sedan presenteras som ett eller flera publika evenemang någonstans i Slakthus- och Globenområdet.

Kapitel 6: Tidrapport

Sedan starten för Ett rum med utsikt har vi utforskat en rad olika frågeställningar och ämnen relaterade till platsen. Vi har tittat på arkitekturen, undersökt idéer om den postindustriella staden, visionsbilder, språkets betydelse i forandet av platsen och alternativa visioner. Det har skett i samarbete med en rad olika aktörer; från företag och företagarföreningen i Slakthusområdet till konstnärer, forskare, poeter, koreografer, politiker, stadsplanerare, arkitekter och många flera. Vi har rört oss runt i området och tycker att vi börjar känna platsen ganska väl. Samtidigt dras vi med en känsla av att befinna oss på avstånd. Hur mycket vet vi egentligen om verksamheterna och människorna som arbetar här? Till stor del utförs arbetet i Slakthusområdet utan insyn bakom stängda dörrar.

För vårt sjätte kapitel beslutar vi oss för att det är dags att sätta fokus på alla oss som verkar här. Vad arbetar vi med? Hur ser en arbetsdag ut? När börjar och slutar vi? Vad äter vi till lunch? Hur påverkas och tänker vi kring omvandlingen? Just människorna och arbete är något som vi upplever att det har pratats väldigt lite om i omvandlingen av Slakthusområdet. Här diskuteras logistiska lösningar, ekonomi, arkitektur och fasader; men sällan människorna bakom dem. I området ser vi allt fler företag som flyttar och inser att det är hög tid att samla in alla de berättelser som finns på platsen innanför väggarna. Snart kommer det vara för sent och historierna till stor del förlorade för alltid.

Vi bestämmer oss för att vi vill intervjua personer på plats om deras vardag och med detta påbörjas en process med många och intensiva diskussioner. För det första: Hur ska vi gå tillväga? Hur många ska vi intervjua? Vilka frågor vill vi ställa? I fråga om intervjuer är vi alla amatörer och vi bollar allt från sociologiska studier till Maja Ekelöfs Rapport från en Skurhink. För det andra: Hur tänker vi att materialet ska presenteras och möta en publik? Här känner vi oss säkrare och tidigt väcks idén om en guidad tur och att denna ska ske med ett mini-tåg, ett sådant som ofta finns på nöjesparker. I tåget ser vi den perfekta lösningen på vår vilja att skapa ett möte mellan ett här och nu och stadens visioner för Slakthus- och Globenområdet som Stockholms nya nöjesdistrikt.

Utsikt från Slakthusateljéernas projekttrum.



Det är fortfarande många frågor i luften när vi beslutar oss för att ta tjuren vi hornen och sätta igång med våra intervjuer. Lite trevande ger vi oss ut två och två med bandspelare och frågeformulär i handen. Vi går runt i området och knackar dörr och fångar människor i förbifarten. Vår farhåga att få komma att vilja medverka när vi kommer som konstnärer utan någon institution i ryggen, går om intet. Det är endast ett fåtal som tackar nej och intervjuerna blir ofta långa (om det vänliga bemötandet har att göra med att vi alla är kvinnor på en mansdominerad arbetsplats är en tanke som slår oss, men inget vi kan avgöra). Målet är att fånga den bredd av verksamheter som ryms i området och under ett par veckors tid intervjuar vi allt från grönsakshackare till gyminstruktörer, korvtillverkare och grillbiträden. Sammanlagt gör vi 23 bandade intervjuer, långt fler än vi planerat från början och landar med ett stort material, alldeles för stort för att rymmas på tågturen.

Vår ursprungliga idé för turen var att sammanställa och spela upp delar av de bandade intervjuerna men med materialet i hand inser vi att detta inte kommer att fungera. Flera intervjuer är gjorda i bullriga miljöer och ljudkvaliteten varierar, dessutom

har några av de intervjuade önskat vara anonyma. Istället beslutar vi oss för att använda oss av en skådespelare och att denne ska få ge röst åt samtliga intervjuade. Vi börjar transkribera materialet och skapa ett manus samtidigt som vi söker efter en lämplig röst. Ska det vara en kvinna eller en man? Vi lyssnar på mängder av röstprover på nätet. Tillslut faller valet på skådespelaren Magnus Eriksson som vi blivit tipsade om och inspelningen sker i en ljudstudio i Slakthusområdet.

Att få tag i ett minitåg visar sig inte vara helt enkelt. Vi ringer land och rike runt och hittar tillslut ett företag i Stockholmstrakten som erbjuder det mesta inom eventindustrin. Vi åker ut på landet för att testa och stämma av. Tåget står parkerat i en lada och vi bjuds på en provtur på ladugårdsplanen. Tåget visar sig vara delvis ett hemmabygge och det ser inte riktigt ut som vi föreställt oss i våra fantasier, men det är ett tåg och det har en ljudanläggning, inte helt perfekt men fungerande och chauffören är dessutom mycket trevlig.

Vi gör inbjudningar, utskick och affischer och den 23 september 2012, en kall och solig söndag, går vår guidade tur av Slakthusområdet av stapeln. Turen är 30 minuter lång och gratis, och sammanlagt har vi fyra avgångar, som samtliga, till vår stora glädje, är fullbokade.* Turen börjar vid Slakthusområdets huvudentré och sicksackar sig sedan fram genom Slakthusområdet längs huvudgator, bakgator och smala gränder, allt enligt en noga fastlagd rutt (som vi bestämt genom att cykla runt i området i tågets hastighet med

Turen var 30 minuter lång och började och slutade vid Slakthusområdets huvudentré.



ljudspåret i hörlurar). Ur tågets ljudanläggning hörs berättelser ur människors arbete och vardag. Självt får jag tyvärr aldrig tillfälle att uppleva turen live, utan som så ofta när man själv arrangerar är jag, liksom mina kolleger, fullt upptagen med olika arbetsuppgifter. Min uppgift är att hålla koll på rutten så att ljud och plats synkar, eftersom det saknas ljudanläggning i loket.

På turerna sitter jag hopträngd med chauffören framme i det lilla loket med karta och ljudfilen spelande i mobilen och räknar sekunder och minuter och ger utifrån detta chauffören order om att gasa och bromsa så att turen ska löpa som planerat.

* Som vid alla våra publika evenemang är vi osäkra på hur många som kommer att komma. Just denna gång har vi ett begränsat antal platser och för att inte riskera att behöva avvisa någon har vi ordnat med ett förbokningsystem.

I dialog – ett samtal mellan Eva Arnqvist
och Lisa Torell

Lisa Torell: Ni har varit oberoende, vad tror du att det har betytt att ni inte haft någon beställare?

Eva Arnqvist: Jag tror att det har betytt allt egentligen.

Var det något ni diskuterade innan ni startade upp?

Ja, absolut. Både för bildandet av Slakthusateljéerna och vårt arbete har just oberoende varit en viktig drivkraft. För oss kändes det viktigt att både kunna kontrollera förutsättningarna för vårt arbete och hur det gjordes publikt. Delvis sprang detta behov ur en kritik mot hur vi upplevde att många kommuner och institutioner arbetar med konstnärer kring frågor om stad och stadsutveckling. Ofta handlar det om korta tidsperspektiv där konstnären förväntas att antingen lösa ett problem eller kommentera en situation och där resultatet, i vår mening, inte alltid blir så lyckat. Vi frågade oss; hur kan vi göra detta på ett annat sätt? Hur kan vi skapa utrymme för en process som inte alltid styrs av ett tydligt resultat eller tidpunkt för när det ska göras publikt? Just tiden som ett arbete förväntas ta, har varit en viktig fråga för oss.

Hur gick era tankar kring ekonomi och finansiering?

Vi började helt utan finansiering och i och med att vi hade vår egen plats hade vi också en viss frihet. Men vi hade stora idéer och för dem räckte det inte bara med tid och engagemang utan det krävdes också pengar. Så samtidigt som vi drog igång började vi också söka medel. Det första kapitlet gjorde vi i stort sett ur egen ficka och med hjälp från våra kollegor i 'Slaktis'. Det är viktigt att säga

att genom hela arbetet har vi haft ett otroligt stöd och fått hjälp från alla i föreningen med allt från att 'rodda' inför våra publika evenemang, bre mackor eller stå i baren, till att medverka i programmet, vilket gjort det både betydligt lättare och roligare att genomföra ett så här pass stort arbete.

Vad gäller rent ekonomiskt stöd så har vi fått pengar från Konstnärsnämnden och Stockholms stads kulturförvaltning. Sammantaget en ganska stor summa, med våra mått mätt, som har gjort det möjligt för arbetet att utvecklas och växa på det sätt som vi har önskat.

Har ni känt er tvungna att anpassa ert arbete på något sätt genom de medel ni fått?

Nej det har vi inte. Vi har sökt pengar där vi har sett att det varit möjligt för oss att förverkliga våra idéer på det sätt som vi själva önskat.

Är finansiellt stöd utan detaljstyrning eller snäva tidsperspektiv en förutsättning för att större projekt ska kunna utvecklas?

Det är jätteviktigt. För mig är det A och O att politikerna vågar lita på kulturutövarnas kompetens. Med allt för mycket detaljstyrning så riskerar inte bara kulturen att tömmas på sitt innehåll utan också på sin funktion som ett rum där det är möjligt att tänka och handla bortom en rådande ordning. För att kunna vara just detta rum är kulturen inte bara beroende av sin frihet utan också i allra högsta grad av tid, och även pengar. I fråga om tid och pengar så finns det idag väldigt få ställen, förutom Konstnärsnämnden, som möjliggör finansiering av längre konstnärligt undersökande arbeten som verkar utanför de etablerade institutionernas ramar eller konstforskningen. Att det finns medel för denna typ av undersökande arbeten anser jag är jätteviktig för att värna en bredd av s.k. forskningsorienterade arbeten. Att vi har haft möjlighet till finansiering utan krav på när ett kapitel ska göras publikt eller vad exakt det ska innehålla har varit avgörande för hur vårt arbete har kommit att utvecklas och formas. För varje kapitel har vi gett oss in i en lång och tidskrävande process, och exakt hur lång har vi aldrig behövt bestämma på förhand; utan det är först när vi alla har känt oss mogna som ett kapitel blivit publikt. Lika mycket som Ett rum med utsikt är ett undersökande av platsen är det också ett undersökande av *hur* vi tar oss an ett ämne konstnärligt, som t.ex. arenapolitik.

Hur har tidsramarna sett ut för konstnärerna som ni bjudit in och hur har det arbetet gått till?

Det har varierat väldigt mycket. Det har handlat om allt från flera månader till veckor beroende på vad vår förfrågan har gällt. I vissa fall har vi bjudit in konstnärer att presentera redan befintliga verk men till största delen har det handlat om platsspecifika nyproduktioner på ett specifikt tema för något av våra kapitel.

För oss har det alltid varit viktigt att bemöta dem vi bjuder in på det sätt vi själva skulle vilja bli bemötta som konstnärer, d.v.s. med förtroende och respekt. Alla som bjudits in är personer vars konstnärskap och professionella kompetens vi känner stort förtroende för och vi har aldrig upplevt något behov av eller vilja att lägga oss i deras val och processer. Däremot har vi alltid strävat efter en öppen dialog och att vara tydliga med hur vi tänker, kontexten och vilka ekonomiska förutsättningar som finns. Även om vi hela tiden arbetat med små ekonomiska resurser har det alltid varit självklart och viktigt för oss att betala för produktion och alla som medverkar.

Det är svårt att svara mer konkret än så eftersom processerna sett olika ut för olika kapitel. Många av de konstnärer som vi bjudit in till Ett rum med utsikt är personer som vi känner sedan tidigare och det har självklart också påverkat samarbete och diskussion. Generellt har vi försökt ha högt i tak. För oss har det varit ett undersökande arbete och en kollektiv läroprocess tillsammans med alla inblandade.

Ni har aldrig funderat på att bjuda in en curator?

Nej. Det har ju på ett sätt varit hela essensen i arbetet att själva ta kontroll över alla delar; från hur vi bjuder in till samarbete eller möter publiken, till hur vi formulerar oss i inbjudningar eller arbetar med den grafiska formen. I många roller har vi varit amatörer och det har tagit mycket tid. En erfaren curator hade med all sannolikhet kunnat utföra det betydligt snabbare men frågan är vad det hade betytt för vårt arbete. För oss har det varit viktigt att hitta fram till vår egen ton och röst och vårt sätt att göra saker på och att detta genomsyrar vår process i framställningen av ett kapitel och verkar genom hela arbetet i alla led. Just sättet att tala på kan jag idag uppleva som ett problem inom konsten och som jag delvis tror har att göra med professionaliseringen av curatorrollen. Ofta är utställningstexter och

beskrivningar av konstnärers arbeten formulerade på ett väldigt likartat sätt och med ett likartat språk. Många gånger upplever jag att det gör själva verket en otjänst, och samtidigt verkar exkluderande för stora grupper. Överhuvudtaget känner jag att det idag finns en upptagenhet av att göra på 'rätt' sätt istället för att reflektera kring *hur* det vi gör faktiskt verkar. För egen del är det det sistnämnda som intresserar mig och är också det som vi velat utforska i vårt arbete med Ett rum med utsikt.

Projektet kanske kan sägas ha fötts ur en sorts konsekvens, ett led av att curatorutbildningarna etablerade sig i Sverige och att det uppstod en slags maktförskjutning (curatorer och konstnärer emellan) där det plötsligen blev viktigare att ha blivit inbjuden än att ha startat upp eller bjudit in själv? De sista åren har det utvecklats många initiativ från konstnärer, kanske kan det ses som någon form av mättnad eller utjämning, där konstnärer åter söker möjligheter att själva ta ansvar för också utfall – publik och resultat.

Ja, kanske delvis. Att stå för ramen/kontexten innebär ett formuleringsprivilegium, ett tolkningsföreträde. Det vanliga idag är ju att konstnären bjuds in/placeras in i någon annans idé, formulering och kontext (curatorns, institutionens o.s.v.). Det är inte konstnären som står för den övergripande problemformuleringen eller ramen. Det är inget fel i det men för mig, eller alla oss ska jag nog säga, har det varit intressant att vara de som för diskussionen, formulerar frågeställningar och ramverk, och sätter tonen.

Många gånger genomförs arbeten på en plats för att sedan presenteras eller kontextualiseras på en annan. För oss har Slakthusområdet inte bara fungerat som kontexten för vårt arbete och platsen som det presenteras på utan också som en utvidgning och del av gestaltningen, eller gestaltningen som en utvidgning av platsen där vissa aspekter belyses. För oss har det handlat om ett slags reflexivt förhållningssätt. Just i detta sammanhang har vårt projektrum i Slakthusateljéerna känts unikt. För oss verkade rummet som en katalysator för att tänka nya sätt att arbeta. Att vi skulle samarbeta var inget vi hade planerat innan vi kom till Slakthusområdet, utan det var här, i detta rum, som idén uppstod.

Hm, jag ska inte ta bort det du säger men jag tror faktiskt att idén fanns hos er redan när ni hittade lokalen, att den redan planterats, men att den kanske förankrades när det gjordes möjligt. Den

platsrelaterade praktiken handlar mycket om att vara närvarande i nuet, i samhället, på de platserna man befinner sig, och att göra något av de tankarna som uppstår. Där och då.

Ja visst är det så. Arbetet eller samarbetet hade nog aldrig uppstått om det inte var så att vi alla redan tidigare på olika sätt var upptagna av frågeställningar som omvandlingen av Slakthusområdet rymmer. På så sätt kom inte idén för arbetet som en blixtnöjning från klar himmel. Vi hade också alla erfarenheter av att arbeta självorganiserat, och som det visade sig, delade vi även ett intresse för *hur* man kan arbeta undersökande och kritiskt med stadsbyggnadsfrågor inom konsten. Men att vi skulle samarbeta fanns inte som en medveten tanke när vi flyttade dit.

Men det har nog varit viktigt att ni varit flera.

Absolut. Det hade varit både ointressant och omöjligt att genomföra detta arbete på egen hand. Det är just det faktum att vi har varit flera med olika bakgrund, erfarenheter, åsikter och kompetens som har gjort arbetet med Ett rum med utsikt så spännande och utvecklande för min del. Att vara flera gör stor skillnad för vad som är möjligt att tänka och genomföra. Det har gjort att vi har vågat betydligt mer, att vi kunnat hämta kraft och säkerhet i varandra.

Vad har varit de största utmaningarna i arbetet med Ett rum med utsikt?

De har varit många och av olika slag, allt från att hitta praktiska lösningar som t.ex.; hur får vi våra kartongkostymer föreställande Globen, Hovet och Stockholmsarenan att sitta fast på dansarna, till frågor om arbetsgivaransvar och budgetarbete.

För min del har kanske den största utmaningen eller farhågan, handlat om samarbetet som sådant. Att samarbeta under en längre tid går sällan utan konflikter. En källa till slitningar är ofta tid och pengar. Vi har haft stora ambitioner och samtidigt begränsad ekonomi och till stor del har arbetet byggts på att vi arbetat utan betalning. Att alla ska lägga lika mycket tid fungerar kanske som en teoretisk modell men sällan i praktiken. Till en början var det inget som vi funderade särskilt mycket över men ju längre arbetet pågick, desto viktigare har frågan blivit. Genom att föra en öppen dialog har vi emellertid kunnat hitta lösningar och vägar framåt när det ibland känts tungt och motigt.

Vid varje publikt tillfälle har vi oroat oss för hur många som kommer att komma. Inte så mycket för egen del utan framför allt för dem som vi engagerat för ett kapitel. Överhuvudtaget känns det som ett stort ansvar när man bjuder in andra att arbeta för en. Självklart vill man alltid att de som medverkar ska känna sig välkomna och att de ingår i ett relevant sammanhang. Kanske har vi oroat oss lite extra eftersom vi på många sätt varit amatörer i rollen som organisatörer. Att arbeta självorganiserat med ett så pass stort projekt innebär att axla en mängd olika tillfälliga nya roller. Amatören är en fantastisk roll, som på många sätt är befriande, men att agera som amatör i flera olika parallella områden och dessutom ha ambitionen att genomföra varje aspekt av projektet med sömlös precision är en stor utmaning. Samtidigt har nog detta lett till att vi närmast oss alla situationer med extra stor ödmjukhet och omsorg.

Ytterligare en utmaning har varit att hantera förväntningar på arbetet: Vad är det ert arbete syftar till? Vart vill ni att det ska leda? Kanske frågor som delvis uppstått genom att vi haft en bred publik, med allt från kulturfolk, stadsplanerare och arkitekter, till verksamma i området och lokalbefolkning. Det svåra med arbetet verkar vara att undersökandet i sig inte riktigt *kan vara* målet, utan det finns en förväntan på att det måste komma en konkret produkt utifrån det. Vilket det också på sätt och vis gör, genom de olika kapitlen och de berättelser, situationer och diskussioner som formas genom dessa. Men vi kommer inte med en alternativ plan och det har heller aldrig varit vårt syfte.

Hur skulle ni kategorisera projektet?

För mig ligger en viktig del av konstens värde och funktion just i att den inte alltid är enkel att kategorisera utan verkar mellan eller utanför redan etablerade föreställningar och kategorier. Kategorisering är ofta något som sker utifrån, det är sällan man som konstnär själv tänker att man jobbar inom ett visst fält eller kategori. För oss är Ett rum med utsikt ett undersökande arbete som spänner över många områden. Kanske är det just detta, att inte etikettera oss som också har varit en viktig del av arbetet, att vi tillåtit oss att vara spretiga och frågande. Att ha ett snabbt och enkelt svar på vad man arbetar med kan ibland kännas viktigt om man vill få uppmärksamhet i konstvärlden, men för oss har det aldrig varit målet, utan snarare att försöka öppna för nya tankebanor kring plats, stad, metod och funktion och att samla och möta många olika grupper samtidigt.

Kolofon

Plats till Plats – 9 konstnärers reflektion kring platsrelaterat arbete. Boken har tillkommit med stöd från Stiftelsen Längmanska Kulturfonden, Konstnärsnämnden, Konstfrämjandet och Universitetet i Tromsø, UiT.

Redaktör: Lisa Torell

Korrektur: Anna Nyström och Niklas Östholm, Konstfrämjandet

Design: Research and Development

Foto: Konstnärerna, där inget annat anges

Tryck: Ineko, Stockholm, 2016

© Konstnärerna: Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist

© Texterna: författarna

© Fotografierna: fotograferna

ISBN 978-91-637-8863-5

© 2016 Lisa Torell