



Penna, papper, avhandling, sammanfattning, kött,

Det är intressant att armarna/händerna står i centrum för denna indelning, mellan dem har man hela sin kropp, och ovanför om man låter de hänga överkropp och huvud,

för det är vad man gör med dem som avgör, liksom om den är i ord, med öron eller

Där vi har en annan ordning. Oordningen.

Med rätt fel, för jag har korrigerat den flera gånger, försökt göra den tydlig och som text har den då blivit tydlig men som innehåll och känsla så har allt gått förlorat. Tanken hoppade inte längre, det blev för lätt, fixerat. Det viktigaste är att något ska vara i rullning. Glapp talar inte främst genom en beskrivning om – utan genom sitt varande. Det-samma är det med konst/konstnärlig forskning. (Anteckning från 14/3 2015).

I originalutförandet har anteckningen genom dess existens fungerat som starten till en text om konstnärlig forskning (praktik och teori) och utvecklades av begreppet *handlad tanke* genom artikeln "Närmande, ironi och metod" för Paletten #301/2015.

**Glappets
potential**

**Potential
of the Gap**

Omslag/Cover: *Fortuet, et mesterverk / The Pavement, a Masterpiece*, Tromsø 2017

© Lisa Torell 2018

© Konstrnerne/Artists: Lisa Torell, Malin Arnell, Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist

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

© Fotografi/Photography: Lisa Torell, Henrik Plenge Jakobsen, Selman Akil, Liv Strand, Johanna Gustafsson Fürst, Damla Kilickiran, Per Kristiansen, Viktor Pedersen, Eric Andersson, Nicolas Horne, Naz Cuguoğlu, Susanne Ewerlöf, Eva Arnqvist, Farida Sandström, SAAR, Michał Szymończyk, Bogna Kociumbas, Sanna Marander, Carl Palm, Annika Kupiainen, Ingvild Holm, Vincent Roumagnac, Humle Rosenkvist, Beate Persdotter Løken, Gro Stokke, Geir Strøm, Terje Östlind

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without prior permission in writing from the authors.

UiT, Norges arktiske universitet, Kunstakademiet/
UiT, Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing

ISBN 978-82-690199-3-3 (Trykt, Dr.avh.)

ISBN 978-82-690199-4-0 (E-bok, Dr.avh.)

Lisa Torell

Lisa Torell

2014–2018

2014–2018

Innehållsförteckning /
Table of Contents

A

Verk (producerade genom programmet) /
Artwork (produced within the programme)

B

In situ-souvenir (video/skulptur) /
In Situ Souvenir (video/sculpture)

C

Publicerade texter /
Published texts

D

Antologi /
Anthology

2018

- 12 Erkännanden/Acknowledgements
16 Nya begrepp/New Words
20 Introduktion/Introduction
62 Arbeten som presenteras på Nordnorsk Kunstmuseum/
Works for Nordnorsk Kunstmuseum
68 Bifogat material som kommunicerar reflektion/
Attached material that communicates reflection
- A
72 *Installation av/Installation of*
- B
76 *Figur 017, minimimått för lågt gångflöde (skulptur)/
Figure 017, Minimum Dimensions For a Low Walk Flow
(sculpture)*
- C
78 "Om Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam
skuld, hur tänkte vi och med vad?" (*Inte det molnet,
Johanna Gustafsson Fürst. Mount Analogue*)/
"On Highway 25, Shared Society Means a Common Debt,
How Were We Thinking and With What?" (*Not That Cloud,
Johanna Gustafsson Fürst. Mount Analogue*)

2017

- A
94 *Fortauret, et mesterverk/
The Pavement, a Masterpiece*
104 *Take Care of the Garbage*
108 *Tydliga avtryck i mumlande samhälle/
Clear Imprints of a Mumling Society*
114 *Trottorkanten fasas ner/
The Curb is Phased Down*
- B
118 *Figure 3582, Pleasure Culture (video)*
120 *Human Population (video)*
124 *Sweeping, Figure 2224 (video)*
126 *Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld/
Highway 25, Shared Society Means a Common Debt (video)*

157 D
Place to Place, 9 artists reflection about site-specificity and place-related processes. Environment, Location, Spot, Space, Room (Folkrörelsernas Konstfrämjande, 2017)

2016

130 A
Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld, med Johanna Gustafsson Fürst/ Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, with Johanna Gustafsson Fürst

136 *Figur 2224/ Figure 2224*

140 *Human Population*

144 C
"Figur 2224" (Between Places)/ "Figure 2224" (Between Places)

160 D
Plats till plats, 9 konstnärers reflektion kring platsrelaterat arbete (Folkrörelsernas Konstfrämjande, 2016)

2015

410 A
Flute & Mipro, med Marina Cyrino/ Flute & Mipro, with Marina Cyrino/

412 *Figur 017, minimimått för lågt gångflöde/ Figure 017, Minimum Dimensions For a Low Walk Flow*

414 *Att närma sig/ To Approach*

416 *Sebastian Apple*

418 *Pleasure Culture*

424 C
"Närmandet, ironi och metod" (Paletten #301/2015)/ "The Approach, Irony and Method" (Paletten #301/2015)

446 Index

2018

2018

Erkännanden

Glappets potential är ett projekt som har producerats inom ramen för Program för Kunstnerisk Utviklingsarbeid (PKU) vid UiT, Norges arktiske universitet, Kunstakademiet 2014–2018. Det har varit väldigt värdefullt att under denna tid kunna få koncentrera mig, fördjupa och utveckla mitt arbete genom detta tvärvetenskapliga nätverk och diskussion som programmet har medverkat till.

Projektet har utvecklats under handledning och med god support av Henrik Plenge Jakobsen som värnat omfånget av min praktik. Hanna Horsberg Hansen på Kunstakademiet i Tromsø har varit ett stort stöd programadministrativt och projektkritiskt, liksom Uit/Kunstakademiet som helhet. Jag tackar kommittén för deras granskning av arbetet: Marianne Heier, Yvette Brackman, Mike Sperlinger. Fellow researchers Merete Røstad och Edvine Larsen tackar jag för den fältdiskursiva dialog som varit och också särskilt Edvine Larsen för de utvecklande diskussionerna vi har haft genom engagemanget i KunstStipendiatForum och NRKU om konstnärlig forsknings politiska och akademiska placering, vilka bidragit till att pusha mig att utveckla projektets tvärvetenskapliga växelverkan direkt med publiken. Geir Strøm tackar jag för support i det forskningsorganisatoriska, Ellen Røed, Serge von Arx och John-Paul Zaccarini, för deras pricksäkra observationer kring plats, metod och presentation under vägens gång.

Jag vill också tacka Viktor Pedersen och Damla Kilickiran, studenter från Konstakademin i Tromsø som bjöds in tidigt i projektet delvis för att assistera, filma och fotografera och delvis att spionera på mig, anteckna och ta bilder och försöka förstå vad jag gjorde när ”jag gjorde” på alla researchresor, presentationer och utställningar. Ett arbete som varit ovärderligt för projektet och metodutveckling i stort men också som dokumentation. Susanne Ewerlöf för publika möjligheter att kunna utveckla projektenligt. Verkstad konsthall och Annika Kupoinen. IdentityLab med Naz Cuguoğlu. Liv Strand, Echanging Notes och Mykola Ridnyi. Frida Sandström och Beate Persdotter Løken tackar jag för sitt att vara gästande assistenter och observatörer. Ingvild

Acknowledgements

Potential of the Gap is a project which has been produced within the frame for Norwegian Artistic Research Programme (NARP) at UiT, Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing, between 2014–2018. It has been incredibly valuable to have this opportunity to concentrate on and immerse myself in my work, developing it through the multidisciplinary network and discourse to which the programme has contributed.

The project has been developed under the supervision of, and with good support from Henrik Plenge Jakobsen, who has cared for the keeping it like it should be. Hanna Horsberg Hansen of Kunstakademiet has assisted with program administration as well as project critique. Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing's staff and scholar have been at my disposal. I thank the committee for their work with the scrutiny: Marianne Heier, Yvette Brackman, Mike Sperlinger. I extend my thanks to fellow researchers Merete Røstad and Edvine Larsen for a great dialogue concerning the site-specific field, especially Edvine Larsen for the illuminating discussions we have had through the engagement with KunstStipendiatForum and NRKU pertaining to the political and academic place of artistic research, something which has contributed to pushing me to develop the project's interdisciplinary exchange directly with an audience. Geir Strøm receives my thanks for helping with the logistics, and was a helping hand while I was the chairperson of Kunststipendiatforum. I am grateful to Ellen Røed, Serge von Arx och John-Paul Zaccarini for their on-point observations about place, method and presentation along the way.

I also want to thank Viktor Pedersen and Damla Kilickiran, students from Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing, who were invited to join the project early on, in part to assist, record and photograph, and in part to spy on me, make notes and document, to try to understand what I was doing while I was "doing" at the many research trips, presentations and exhibitions. This contribution has been invaluable for the project and method development

Holm för filmdokumentation på Research Pavilion, Venedig. IASPIS, Konstnärsnämnden och Längmanska Kulturfonden för ekonomiskt stöd. Niklas Östholm och Per Hasselberg på Folkrorelsernas Konstfrämjande i Stockholm för ekonomisk support och hjälp med böckerna *Plats till Plats* (2016) / *Place to Place* (2017) och medverkande konstnärer för deras tid och samtal: Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Furst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist och Research & Development för nogrannhet i formgivning och Anna Nyström för korrektur. Anna Smolak för diskussion. Camilla Larsson, Bonniers konsthall för trottoaren och diskussionen. Madelene Park för RAM och Apolonija Susteric för KHIO. Hanne Gudrun Gulljord på Tromsø Kunstforening och Sara Norman Lund för medverkan till Tromsø-releasen av *Plats till Plats*. Maja Hammarén, Sinziana Ravini, Fredrik Svensk och Andreas Christakis för arbete med artiklar för Paletten. Diana Kaur och Tris Vonna-Michell för korrigerig av artikel till Mount Analogue. Anniken Romuld, Jan Liesegang/Raumlabor Berlin för Byrumsfestivalen Ka No? Åsa Jungnelius för det underbara projektet Residence-in-Nature och rolig fortsättning. Åsa-Linnea Strand för ständig översättning och dialog om text. Lina Selander och Bella Rune. Bettina Pehrsson, Marabouparken för tillit och fortsatt arbete. Eva Arnqvist för kompisskap, kollegialitet, alltid kritiska hållningspunkter och skratt. Johanna Gustafsson Furst tackar jag extra för det samarbete vi har, dagligt bollplank, energin, glädjen det medverkar till. Alla som jag glömt som ändå har varit otroligt betydelsefulla för att driva detta arbete framåt. Markus Degerman för de naturupplevelser vi gör – pauserna detta genererar, diskussionerna i och om fältet och för att han är han.

overall, but also as documentation. I thank Susanne Ewerlöf for opportunities to publicly develop the project in the public sphere, Verkstad konsthall and Annika Kupoainen, IdentityLab with Susanne Ewerlöf and Naz Cuguoğlu, Liv Strand, Echanging Notes and Mykola Ridnyi. I thank Frida Sandström and Beate Persdotter Løken for being visiting assistants and observers, Ingvild Holm for performance-documentation at reSite, Research Pavillion in Venice; IASPIS, The Swedish Arts Grants Committee and Längmanska kulturfonden for funding, Niklas Östholm and Per Hasselberg at Folkhälsovetenskapens Konstfrämjande in Stockholm for funding and assistance with the books *Plats till Plats* (2016) / *Place to Place* (2017), as well as participating artists for taking the time to discuss: Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist and Research & Development for attention to detail in design and Anna Nyström for editing. I thank Anna Smolak for discussion, Camilla Larsson, Bonniers Konsthall for the pavement and discussion. Thank you also to Madelene Park for RAM and Apolonija Susteric for KHIO. Hanne Gudrun Gulljord at Tromsø Kunstforening and Sara Norman Lund for participating in the Tromsø-release of *Plats till Plats*. Thank you, Maja Hammarén, Sinziana Ravini, Fredrik Svensk and Andreas Christakis for the work on articles for Paletten magazine; Diana Kaur and Tris Vonna-Michell for editing an article for Mount Analogue. John-Øivind Eggesbø for the umbrella of Kir. I thank Anniken Romuld, Jan Liesegang/raumlaborberlin at Byrumsfestivalen Ka No?, Åsa Jungnelius for the wonderful project Residence-in-Nature, and fun going forward; for dialogue and the opportunity to materialise, Åsa-Linnea Strand for continual translation and dialogue about text, Lina Selander and Bella Rune. I want to thank Bettina Pehrsson of Marabouparken for trust and ongoing work. I want to thank Eva Arnqvist for friendship, collegiality, a perpetually critical gaze and laughter. Johanna Gustafsson Fürst receives extra thanks for the collaboration we enjoy, the daily sounding board, the energy, the joy it brings about. Thank you to those I have forgotten to mention, but who have nevertheless been incredibly influential in driving this project forward. Thank you finally to Markus Degerman for the nature experiences we share-the pauses they generate, the discussions in and about the field, and for being who he is.

Nya begrepp

Handlad tanke (2015)

Vi alla vet att för att kunna bli bra på det ena eller det andra, måste vi göra det ena eller det andra. Görandet skulle kunna liknas vid någon form av översättningsprocess mellan hjärna och kropp. Det är en aktiv handling, ett samarbete, *en handlad tanke*. Det är inte det ena eller det andra. Hur mycket många än vill separera praktik från teori så räcker det inte att observera skrivandet, att läsa om det för att bli bra på det – utan du måste faktiskt också praktisera det, skriva. Det är likadant med tanken, du måste försvara den i någon form av handlad tanke, hur ska jag annars kunna veta säkert att det är tänker du gör, då det ser ut så?

Biprodukt (2015)

Konst kan vara många saker. För mig är konst ett verktyg för att förstå: En förståelseapparat. Där jag som konstnär inte främst arbetar med att "göra konst", även om det kan se ut så. (Även om mycket av arbetet blir konst) Istället går min mesta tid åt att försöka förstå och för att hjälpa hjärnan i denna process för jag samman material eller producerar material som jag tror kan lotsa denna ännu outvecklade tanke någonstans. När denna blir tydligare, (för det är inte bara svar jag söker, utan en större förståelse) då vet jag att jag är något nära och att det är just detta som måste vidare och prövas publikt. Delas. Alltså, det material eller den iscensättning som gjorde att min "tanke hoppade": Där mötet, den materiella och kognitiva upplevelsen av och vad denna diskussion leder till är av större vikt än att jag "äger denna tanke". Det är en process av subjektiv och (objektiv) gemensam bild/förståelse samtidigt, som ska vara i rullning. Därför ser jag det som att konst inte uppkommer i processen; att "göra konst", utan hellre att den uppkommer som en (fantastisk) *biprodukt* i sökandet efter en slags insikt.

Soul-tools (2015)

Estetik är ett medel för kommunikation, för att ge riktning. *Soul-tools* är de verktyg eller material som jag som konstnär använder mig av både för deras direkta funktion samt för att ge själ och identitet. Det är de som talar i tystnad,

New Words

Acted-out-thought (2015)

We all know that, in order to get better at one thing or another, we actually need to practice doing that one thing or the other. The doing could be likened to some kind of translation process between the brain and the body. It is an active action, a collaboration, an *acted-out-thought*. It is not one thing or another. However much many are inclined to separate the practice from theory, it is not enough to observe the writing, to read about it, in order to become good at it—you actually have to practice it, you must write. The same is true of thought; you must defend it in some form of acted out thought, however else am I meant to know that is what you are doing, even if that is what it looks like?

By-product (2015)

Art can be many things. To me, art is a tool for understanding; a comprehension-machine. Where I as the artist is not foremost concerned with “making art”, even if that is how it appears. (Even if much of the work does turn out to be art.) Instead, most of my time is spent trying to understand, and in order to help the brain in the process I bring together or produce material which hopefully can guide this undeveloped thought along someplace. As things become clearer (as it is not simply answers I seek, but rather a greater understanding), then I know something is afoot, and that it is this very thing which has to be brought on and tried publicly. To be shared. Thus the material or the staging that made my “thought jumped”, it is the material that is subsequently passed on and must be tested against audiences. Where the meeting, the material and cognitive experience of and what this discussion leads to is more important than I “own this thought”. It is a process of subjective and common (objective) image/understanding simultaneously. Rolling along. Therefore, I see that art does not arise with the “making art” process, but rather that it emerges as a (fantastic) *by-product* in the search for some kind of insight.

Soul-tools (2015)

Aesthetics is a means of communication, to give direction.

publikt eller direkt till mig, exempelvis i en miljö. Ett slags scenografiskt material eller verktyg som används både för deras direkta funktion som för vad de signalerar.

Preformance (2016)

Innan performance. Hur en plats etableras genom ett varande på, undersökande av eller iscensättande av, innan egentlig öppning har skett. *Preformance* bidrar till att nyfikenhet och förväntan byggs upp och detta i sin tur medverkar till att mytbildning av platsen och mediering sker.

Kompetensslumpen (2016)

Erfarenheten av ett arbete på plats som ger ett slags kunskapsnärvaro i nuet eller improvisationskunskap att förlita sig på, lyssna till.

In situ-souvenirs (2017)

Omsorgsfull översättning eller dokumentation gjord för att kunna visa verk som visas i frånvaro av den plats eller kontext som de ursprungligen var producerade för. *Souvenir* refererar, utvecklar och hyllar också Daniel Buren för hans term: *Photo-Souvenir*.

The publicly visible tools are so-called *Soul-tools*, which I as an artist use, both for their direct function, as well as to give soul and identity. They speak in silence, publicly, but also, where ever they are, directly to us. Tell us things, a kind of scenographic material, or a tool, which is used both according to its direct function as well as that for which it signals.

Preformance (2016)

Before the performance. How a place is established through a being and staging before an actual opening has taken place. The *performance* contributes to the build-up of curiosity and expectation, and this in turn creates mythology concerning “shoulds”, as well as mediation.

The Competence Chance (2017)

The experience gained by working on site, which creates a kind of presence of knowledge or improvisational knowledge to trust, to listen to.

In Situ Souvenirs (2017)

Careful translation or documentation, made in order to be able to show work which is exhibited away from the place for which it was originally produced. *Souvenir* refers to, develops, and celebrates Daniel Buren, the French artist, for the use of his term: *Photo-Souvenir*.

Introduktion

Kortfattat är jag intresserad av uppfattning och funktion, vad vi upplever och med vad. System och logik. Och hur att sätta detta i rörelse. Metoder för att utveckla syn på konst och samhälle. Jag använder mig av platsers inneboende strukturer och särskilda funktioner både som ett material att använda och metod ihop med glapp att utveckla. För att skärpa ett nu, i nuet, och på så sätt göra "ny plats".

Glappets potential har handlat om metod och plats. I platsspecifik, kontextuell eller relationell konst så är det förhållanden mellan och förhållanden till som är avgörande för ett konstnärligt grepp. Det vill säga förhållanden mellan eller till människa, objekt, situation och kontext. Jag har arbetat med relationen mellan plats, språk och identitet i förhållande till system, förståelse och logik. Konvention och funktion. Det har pågått i, om och med offentligt och semi-offentligt rum. Arbetet har varit performativt: med plats och publik som ett material, och glapp som ett verktyg och konstnärligt grepp för att pusha det givna och blottlägga strukturer för att kunna tänka om och tänka nytt. Förutom att utveckla och stärka metod ville jag också se över det platsrelaterade fältets terminologi, tillgängliggöra för fler och möjliggöra tvärvetenskaplig växelverkan. Förenkla vissa begrepp och lägga till andra för att lättare kunna dela process och resultat.

Glapp är ett ord som beskriver ett (ofta) önskat tillstånd mellan två tillstånd. Det kan vara "glapp i laddaren" och föremålet som laddas får inte någon ström. Eller att dörren inte riktigt går att stänga, den "glappar". Glapp fungerar när det uppstår som en kontrast till det andra. Det serverar en öppning och ett alternativ. Det skapar ett utrymme för förfrämmande och ett slags framträdelserum¹. Konst är redan ett sådant rum, konstnärlig forskning ett annat. Där allt kan vara och inte vara. Glappet betonar rörelsen samt relationen till det ena och det andra. För mig är det därför en metafor som beskriver något större. En potential, som genom sin uppenbarelse inte bara blottlägger system, utan möjliggör perspektiv att förstå och omförhandla. Både kring

1 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago University of Chicago Press, 1958.

Introduction

In short, I am interested in what is experienced and what through. Systems and logic. And how to set these in motion. Methods for developing a view of art and society. I use the inherent structures of places and specific functions, both as a material to be used and method together with the gap, to be developed. To sharpen a now, in the present, and so create “new place”.

Potential of the Gap has been about method and place. In site-specific, contextual or relational art, the relationships between and relationships to are critical to the critical artistic license. That is, relations between or to man, object, situation and context. I have engaged with the relationship between place, language and identity in relation to systems, convention and logic. Convention and function. It has taken place in, about and alongside the public and semi-public space. The work has been performative, with place and audience as a material in itself, and the gap as a tool and artistic device for challenging that which is taken for granted, exposing structures, to enable a rethink and thinking afresh. In addition to developing and strengthening the method, I also wanted to review the terminology of the site-specific field, to make it more accessible and enable multidisciplinary interaction. To simplify certain concepts and to add others in order to more easily be able to share process and results.

The Gap is a word which describes an (often) unwanted state between two states. It can refer to a gap in the charger, as in the appliance being charged not getting a supply of electricity. Or that the door won't shut properly; there is a gap. The gap “works” when it occurs as a contrast to other. It offers an opening and an alternative. It creates the space for alienation and a kind of space of appearance¹. Art is already such a space, artistic research another. Where all things can be and not be. The gap amplifies the movement as well as the relationship to one thing and the other. Thus, for me it is a metaphor describing something greater. A potential, which through its appearance not only exposes

¹ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago University of Chicago Press, 1958.

det som varit och det som skulle kunna bli. En spricka i asfalten poängterar och pekar. Den är och gör, representerar och verkar samtidigt.

På Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM)² använde jag glapp på flera sätt, bland annat för att till exempel tala om normer kring konst, (utställnings) estetik, installation och förväntan. Tala genom görandet: Istället för att placera in trottoarskulpturen³ helt fel, placerar jag den lite fel så att det bara "nästan är för tight att gå runt". Inte heller var trottoarskulpturen placerad helt diagonalt i rummet, utan lite, lite snett. LCD-skärmen mitt emot entrén var placerad lite för högt. Det handlar om att jag inte bara vill "representera, tala om glappet", utan att jag önskar att placera in publiken i erfarenheten av det, liksom mig själv. För att vi ska bli lite drabbade – ruckade på.

I performancet *Human Population*⁴ var glappet definierat i mellanrummet mellan det talade och det utförda, i det enkla att jag och publiken stod vid de taktilla plattorna på trottoaren och jag visade plattorna, talade om dem samtidigt som jag gjorde avtryck av dem. Konstnärligt handlar det om att jag vill skapa en komplex situation där både jag och publiken inte riktigt vet vad resultatet ska bli. Eftersom situationen pågår. Där och då. I det möte som sker. Relationen mellan det begripliga och det obegripliga medverkar till ett glapp, ett slags rum där en oförutsägbar spekulering kan uppstå. Då det metodiskt handlar om att växla mellan olika samtidigheter samtidigt har det fallit sig naturligt att performativitet och performance har fått en central plats i projektet.

Jag visste att jag ville exponera både publiken och mig själv. Jag ville vara både i det offentliga rummet och konstruktionen av det – vara i görandet – vara i kroppen och ögat. I ett offentligt görande. Vad är det med att vara det offentliga och görandet som är så fascinerande – att vara i handlad tanke? Det var det där – att uppleva med ögat och med kroppen och att liksom separera ögonen från kroppen, och tanken från känslan: "förfrämliga" för att förstå. Vad? Liksom: Vad det är att vara publik i det offentliga och att se på när en bild skapas? Att vara del av bilden, att interagera?



16.01

Lyd og LysTeknikererne kommer med utstyr. Lisa instruerer hvilke lamper som skal skrues av. De tar ut et stilasj de skal plassere noe på. muligvis diskuteres det hvor lyskasteren skal bli plassert. Gatelyktene blir slukt en etter en. Et nytt stilasj blir båret til en ny plass. Lisa ser ut som en regissør som dirigerer sitt sett

16.35

Avslutter å spionere på Lisa. Dokumenterer performance. (Viktor Pedersen, Gdansk 19/11 2015)

2 Lisa Torell, utställningen Potential of the Gap på Nordnorsk Kunstmuseum NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.

3 Lisa Torell *Figur 017, Minimimått för lågt gångflöde* (2015), (In situ-souvenir), på utställningen Potential of the Gap NNKM, Tromsø, 12/1–13/2, 2018.

4 Lisa Torell, *Human Population* ett performance för *Exchanging Notes PT 2/Verkstad* konsthall, Norrköping, 2/12 2016.



16.01

Sound and light techniques are delivered via specialist equipment. Lisa instructs which lights must be turned off. They bring out a sign which they are going to put somewhere. They might be discussing where to place the spotlight. The streetlights are turned off one by one. The sign is moved to a new spot. Lisa looks like a film director organising a set.

16.35

Stopping spying on Lisa. Documenting performance. (Viktor Pedersen, Gdansk 19/11 2015)

2 Lisa Torell, the exhibition *Potential of the Gap* at Nordnorsk Kunstmuseum/NNKM (The Art Museum), Tromsø 12/1–13/2 2018

3 Lisa Torell *Figure 017, Minimum Dimensions For A Low Walk Flow*, ("In Situ Souvenir"/pavement sculpture) at the exhibition *Potential of the Gap* at NNKM, Tromsø 12/1–13/2, 2018.

4 Lisa Torell, *Human Population* a performance for *Exchanging Notes PT 2/Verkstad konsthall*, Norrköping, 2/12 2016.

structures, but also enables perspectives from which to understand and renegotiate. Both around that which has been, and that which could become. A crack in the asphalt, emphasising and indicating. It is and it does, representing and acting all at once.

At Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM)² I used gaps in different ways, for instance in order to address norms in art, (exhibition) aesthetics, installation and expectation. To speak through action: instead of installing the pavement sculpture³ completely wrong, I place it just a bit wrong so that it is only "almost too tight to walk around", and in addition, the pavement sculpture was not placed completely diagonally in the space, but just a tiny bit skewed. The LCD screen opposite the entrance was put up a bit too high. I do not just want to "represent, and talk about the gap" but I also wish to place the audience in the direct experience thereof, as I do myself. So we can be a bit effected—rattled.

In the performance *Human Population*⁴, the gap was defined in the space between that which was spoken and the acted, in as much as I and the audience are standing by the tactile tiles on the pavement, I show the tiles, talk about them while taking prints off them. Artistically, I am setting up a complex situation in which neither the audience nor I really know what the outcome is going to be. As the situation is happening there and then. In the meeting which is occurring. The relationship between the comprehensible and the incomprehensible contributes to a gap, a kind of space where an unpredictable speculation can arise. As the method itself concerns switching between different "perceptions of now" all at once, a natural conclusion has been to allow performativity and performance to occupy a central place in the project.

I knew that I wanted to expose both the audience and myself. I wanted to inhabit both the public space and the construction thereof—to be in the doing—being in the body and the eye. In a public doing. What is it about being the public and the doing, which holds such fascination—being in acted-out-thought? That was it—to experience with the eye and the body and

Det är något med ansvaret – att känna och se, känna in. Andra. Och sig själv.⁵

Performativitet eller performance innebär en liknande lyhördhet för stunden som när du jobbar i det offentliga rummet, där du kan förbereda dig för mycket men inte för allt, du måste också kunna vara en god uppfinnare, kunna jonglera med kontext och material inför varje nytt möte. En central metod har varit att införa risk. Tydligt, inför publik. För att på så sätt skärpa situationen. Liksom att ladda mig själv för att klara av att inte ha full kontroll, för att i sin tur kunna forcera full närvaro och experimentlusta i ett här och nu. Öka koncentrationen. För alla. En lyckad situation är ofta den som står relativt nära en misslyckad. När ingen av oss riktigt vet vad som ska hända härnäst. När alla är i reaktion, interaktion och intra-aktion⁶ och jag känner att jag kan experimentera med nuet. Det ska darra lite.

Idén med att arbeta med spioner och observatörer, att ha någon som fotograferar eller tar anteckningar och försöker förstå vad jag gör när jag gör, har ökat ett slags identitetsglapp och forskningsnärvaro genom hela projektet. Det har understrukit både att "alla moment ingår, allt är forskning" liksom att jag ska vara närvarande i metod, som jag såklart har varit, men det att någon annan ser det eller har sett det har bidragit till ett slags yttre öga, en obehandlad blick. Att spionerna/observatörerna var i arbete både under kommitté-granskningen och på vernissaget var ett medvetet val för att medvetandegöra position och blick, göra även tittandet på och reaktionen till som en del av pågående forskning. Att se, vara vittne till, förstå och kanske bli sedd, har varit lika essentiellt i projektet, som att dela känslan av att vara med om något när det fortfarande rör sig.

Glappets potential för Kunstnerisk Utvecklingsarbete har baserat sig på en praktik och intresse som varit konstant sedan jag lämnade konsthögskolan som bygger på ett intresse för kommunikation och metoder för kommunikation. Vad som formar seende, förståelse och uppfattning och hur att bryta. Invanda idéer och normer. Det har handlat om alltifrån hur vi talar och skriver, till hur vi medvetet eller omedvetet inkluderar eller exkluderar enskilda individer eller grupper genom de ord eller det språk vi använder.



16.25

Plasseringen av høyre høyttaler endres til å stå lengre fra gjerdet. Lisa organiserer en lystest med lyskasteren. Alle virker i høyspenn. Det er 30 min til åpning. (Viktor Pedersen, Gdansk 19/11 2015)

5 Lisa Torell "Figure 2224...", *Between Places*, antologi av Naz Cuguoglu, Susanne Ewerlöf/maumau, Istanbul och IdentityLab/Verkstad konsthall, 2016, s 39–40.

6 Karan Barad "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol 28, nr. 3, 2003, s 815.



16.25

The position of the right speaker is changed, placing it further away from the fence. Lisa organises a lighting test with the spot-light. Everyone is working at heightened tension. The exhibition opens in 30 minutes. (Viktor Pedersen, Gdansk 19/11 2015)

to almost separate the eyes from the body, the thought from the feeling, “make estranged” in order to see, to understand. What? This: What is it to be an audience in the public space, to watch as an image is created? To be part of the picture, to integrate. It has something to do with a certain responsibility—to feel and see, attune. To others. And to oneself⁵.

Performativity or performance bring a similar sensitivity to the moment as when one works in the public space, where you can prepare for much but not everything, where you must also be a good inventor, be able to juggle context and material before each new meeting. A central device has been to introduce an element of risk publicly and obviously. And in so doing, sharpening the situation. Such as charging myself up in order to handle relinquishing control, so as to be able to create absolute presence and a delight in experimentation in the here and now. Increase the concentration. For everyone. A successful situation is often the one which stands next to a failure. When no one of us knows exactly what will happen next. When everyone is in the reaction, the interaction or intra-action⁶, and I feel free to experiment with the now. It needs to quiver a bit.

The idea behind working with spies and observers, having someone photographing and annotating, trying to understand what it is that I am doing, while I am doing, has increased a kind of identity gap and researcher-presence throughout the project. It has emphasised that “all parts are included, everything is research” and that I am present in the method, which I obviously have been, but the fact that someone else sees it, or has seen it, has contributed to a kind of outer eye, an untreated gaze. That the spies/observers were operating both during the committee scrutiny and the opening was a deliberate move to bring into awareness position and gaze, to make the viewing of, the reaction to, a part of ongoing research. To see, to witness, understand and perhaps to be seen has been just as essential to the project as has sharing the sense of being part of something when it still remains in motion.

Potential of the Gap, for the Norwegian Artistic Research programme has been based on a practice, and interests,

5 Lisa Torell “Figure 2224...”, *Between Places*, anthology by Naz Cuguoglu, Susanne Ewerlöf/maumau, Istanbul and IdentityLab/Verkstad konsthall, 2016, p.39–40.

6 Karan Barad “Post-humanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol 28, no. 3, 2003, p.815.

Mikhail Bahtins "bebodda ord"⁷, där till exempel "peer review" signalerar något annat än "kollegial granskning" och Stuart Halls idéer om representation, att budskapets framgång står i relation till såväl budbärare som mottagare⁸. Samhälle, system och logik. Rättigheter att få vara – människa. Offentlighet och yttrandefrihet. Det handlar om vad vi kommunicerar med och vad det medverkar till. Jag har varit lika inspirerad av Henri Lefebvres *The Production of Space*⁹, som av Margret Kohns relationella idéer som inkorporerar rummets relationella ordning, historia och politik¹⁰, som av Hanna Arendts idéer om privat kontra offentligt, liksom av konstnärer som på olika sätt sätter logik och förståelse i gungning som till exempel: Allan Kaprow, Pierre Huyghe, Barbara Kruger, Robert Smithson eller Pilvi Takala. Arbetet har ofta resulterat i olika platsrelaterade installationer, texter eller aktioner. Relationen mellan plats, språk, identitet och logik har understrukits genom olika samtidigheter: In situ också i relation till diskussion och sammanhang, samt estetik.

Projektet Glappets potential har bidragit till flera vändpunkter i mitt konstnärskap. Tillvägagångssätt och metoder har fördjupats och utvecklats. Performance inte minst, både som något i sig själv, men också som ett medel eller en del av något annat. Andra delar har väsentliggjorts genom nya ord, till exempel: *Performance* (innan performance) som betonar undersökandets publika relevans när du förbereder ett performance, verk eller utställning på offentlig plats. Upptaget att ta in två studenter för att både assistera och spionera på mitt arbete medverkade till att jag hittade nya sätt att arbeta både med dokumentation, utvidgad publikrelation och vittne. Trots att jag har snuddat vid mycket innan så har jag genom programmet både fått den tid och det motstånd som dessa vändpunkter kräver. Arbetet går inte från klarhet till klarhet. Det har varit en process där reflektion byggs upp och vävs in genom långsamma repetitiva processer som materialiseras genom olika slags handlingar där också skrivande ingår. Text är ett material. Därför har det varit ett medvetet val att inte reflektera kring varje arbete separat – texterna som är bifogade sammanfattar istället det som varit avgörande under denna tid.

I artikeln "Närmandet, ironi och metod" i Paletten

7 Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, The University Texas Press, Austin, "populated words" 1981, s 294.

8 Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London Sage, in association with The Open University, 1997.

9 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, övers. Basil Blackwell, Cambridge Center, Cambridge Massachusetts, 1974.

10 Margeret Kohn, *Radical Space: Building the House for the People*, Cornell University Press, New York, 2003, s 3–8.

which have been constant since my time at art college and which builds upon an interest in communication and methods of communication. That which shapes ways of looking, understanding and perception, and how to break. Habitual ideas and norms. It has concerned everything from how we speak and write, to how we consciously and subconsciously include and exclude single individuals or groups through our choice of words and language. To Mikhail Bakhtin's populated words⁷, where, for example, "peer review" signals something other than "collegial scrutiny", and Stuart Hall's ideas about representation, that the success of the message stands in relation to both messenger and recipient⁸. Society, systems and logic. Rights to be—human. Publicity and freedom of speech. It concerns that which we communicate with and what it contributes to. I have been just as inspired by Henri Lefebvre's *The Production of Space*⁹ as by Margret Kohn's relational ideas, which also incorporate the relational order of the space such as history and politics¹⁰, as by Hanna Arendt's ideas about the private vs the public, as well as by artists who in many and varied ways set logic and comprehension in sway, such as Allan Kaprow, Pierre Huyghe, Barbara Kruger, Robert Smithson or Pilvi Takala. A work which often has resulted in different site-specific installations, texts and actions. The relationship between place, language, identity and logic is emphasised through different concurrences such as: in situ, also in relation to discussion and context, as well as aesthetic.

7 Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, The University Texas Press, Austin, "populated words" 1981, p.294.

8 Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London Sage, in association with The Open University, 1997.

9 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Basil Blackwell, Cambridge Center, Cambridge Massachusetts, 1974.

10 Margeret Kohn, *Radical Space: Building the House for the People*, Cornell University Press, New York, 2003, p.3–8.

The project Potential of the Gap has brought about many turning points in my practice. Approaches and methods have deepened and developed. Not least the performance element, both as something in its own right, as well as a means to or a part of something else. Other aspects have been made more relevant through new words, for instance: "preformance" (before performance) which emphasises the public relevance of exploration during the preparation for a performance, work or exhibition in a public place. The whim of taking one or two students along to assist and spy on my work contributed to me finding new ways of working with documentation, a broadened public relationship and witnessing. While I have touched on this before and it has been in my sphere of reference, I have, through the

#301/2015, reflekterar jag kring konstnärlig forskning som kontext och de problemställningar och diskussioner som var aktuella då och som tyvärr fortfarande är det. Konstnärlig forskning utmärker sig genom att vara praktikbaserad, det vill säga att vi forskar i, om och genom konst. Eftersom fältet, i alla fall akademiskt, är relativt ungt, så finns det en rad föreställningar kring hur denna forskning ska gå till: Bland annat handlar det om hur vi konstnärer ska förmedla reflektion. Idéer som dessvärre odlas framförallt utanför utövarperspektiven och fältet. Även om det norska programmet skiljer sig från många andra program genom dess respektfulla inställning till konst och konstnärlig metod så kändes det viktigt att formulera något kring dessa missuppfattningar och dåliga energi – att på något sätt ta ansvar för konstnärlig forskning i stort. Det var därför naturligt att referera rakt in i pågående konstnärlig forskning, både min egen samt performancekonstnären Malin Arnells, som då var knuten till DOCH, Dans och Cirkushögskolan i Stockholm. Jag ville inte skriva om konstnärlig forskning utan bedriva den i och genom text som ett material i sig självt. Texten skulle inte bara representera utan också göra. I samband med att artikeln nästan var färdig deltog jag på Arnells slutseminarium¹¹, en upplevelse som bestod av två delar. En fantastisk, där reflektion verkligen preciserades genom ett performativt publikt material i flera timmar, och en där samma reflektion skars sönder eftersom fokus inte var materialet ”ord” utan materialet ”upplevelse”. Reflektionen var inte heller bara om, utan i och genom, liksom ett kollektivt nu-material som vi alla var inbjudna att reflektera kring.

Boken eller antologin: *Plats till Plats, 9 konstnärers reflektion kring platsrelaterat arbete* (svensk version 2016/ engelsk version 2017), är ett reflexivt arbete där jag inleder med att beskriva det platsrelaterade fältets generella utveckling från 1960-talet till dess utbredning under 1990-talet. Därefter tar jag upp dagens situation tillsammans med medverkande konstnärer och låter dem precisera ett arbete eller flera, från skiss till färdigt verk. Trots att detta är en av de vanligaste metoderna inom konstnärlig praktik/forskning – att reflektera över egen praktik och metod genom att se och höra om andras, har det varit ett kunskapsstoff som jag saknat, både i undervisning och generellt. Boken var alltså ett svar på en brist. Konstnärerna som jag har valt är

11 Malin Arnells seminarium hade 6 delar: This Introduction/Then a Presentation of (art) work(sport)work(sex)work by YES! Association/ Föreningen JA!//After that there will be lunch/Then a Presentation of Setting the scen/After that Coffee. Discussion lead by opponent/respondent Annette Arlander, 2015.

program, received both the time and the challenges that these kinds of turning points require. The work has not progressed from clarity to clarity, but has been a process through which reflection builds up and is woven in through slow and repetitive processes which materialise as different types of actions including writing. Text is a material. For this reason, it has been a deliberate choice not to reflect upon each work separately, but to let the attached texts reflect upon and summarise the greater parts which have been critical during this time.

In the article *The Approach, Irony and Method* which I published in Paletten magazine #301/2015, I reflect extensively on artistic research as a context and the issues and discussions which were current at the time, and which, regrettably, still are. Artistic research is characterised as being based in practice, that is that we carry out research into, about and through art. As the field, at least academically, is relatively new, there are a string of preconceptions around how this research ought to occur, in part concerning the way in which we as artists go about conveying reflection. Ideas which, regrettably, have taken shape outside of the practitioners' perspective and field. Even if the Norwegian program is different to many other programs on account of its respect for art and artistic method, it felt relevant to formulate something touching on these misapprehensions and poor energy—to, in some way, take responsibility for artistic research as a whole. For this reason, it was natural to refer straight to ongoing artistic research, both my own, and also that of the performance artist Malin Arnell, who at the time was associated with DOCH, The School of Dance and Circus, in Stockholm. I did not want to write about artistic research but rather conduct it, using text as a material in its own right. The text was intended not only to represent, but also to do. Once the text was all but complete I participated in Arnell's final seminar¹¹, an experience consisting of two parts. One fantastic, in which reflection was clearly defined through a performative public material, over the course of several hours, and one in which the same reflection was dissected as the focus was not on the material Word, but rather on the material Experience. The reflection was also not only about, but also within and

11 Malin Arnells seminar were in 6 parts: This Introduction/Then a Presentation of (art) work(sport)work(sex)work by YES! Association/ Föreningen JA!/After that there will be lunch/ Then a Presentation of Setting the scen /After that Coffee. Discussion lead by opponent/respondent Annette Arlander, 2015.

konstnärer som jag på olika sätt har följt länge, samarbetat med, diskuterat eller ställt ut tillsammans med: Henrik Andersson, Eva Arnqvist, Kajsa Dahlberg, Annika Eriksson, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Martin Tebus och Magnus Thierfelder. Deras konstnärskap 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. Boken hade release i februari 2016, samma vår hade den både blivit inköpt och använd som kurslitteratur på Konstfack. Under hela forskningsperioden har jag aktivt på liknande sätt refererat till och reflekterat genom andra konstnärer.

I Susanne Everlöf och Naz Cuguoğlu's bok *Between Places* och essän: "Figure 2224, To share an coincidence, to remember a place and to have questions without answers, and try to identify, a thought, a language, an identity, a place in progress.", skriver jag om *Figure 2224*, ett performance jag utförde på galleri Depo i Istanbul 2016. Arbetet innan, under och efter performance liksom publikrelation, interagerande och reaktion, beskrivs. Forskningen har skärpt intresset för att formulera görandet inifrån konsten, vikten av att tala om varför vi gör det vi gör och varför vi inte gör det, i ord.

Genom texterna om Johanna Gustafsson Fürsts och mitt gemensamma arbete: "Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld, hur vi tänkte och med vad?" (2016) till dels boken: *Inte det Molnet* av Johanna Gustafsson Fürst (Mount Analogue) och till Paletten #309/2017 fick jag tillfälle att utförligt beskriva alltifrån projekt till samarbetsanledning. Dessutom kunde jag skriva in henne i forskningen. Texten är lång och ingående. Den var rolig att skriva men också viktig för att jag på sätt och vis kunde skriva ut en hel process, metod och tänk runt, liksom ta ner forskningen till den metodöppnarnivå jag önskar den kunde få vara lite oftare.

Ambitionen med texterna har varit att om möjligt jobba direkt mot publicering, för att kunna förankra tankarna rakt in i en pågående diskussion, så att det inte blir texter om metod och konst i en verklighet och utställningar i en annan. Idén har varit att konstnärlig forskning skall

throughout, like a collective present moment-now-material upon which we were all invited to reflect.

The anthology, *Place to Place, 9 Artists reflections on site-specificity and place-related processes. Environment, Location, Site, Spot, Space, Room* (Swedish version 2016/ English version 2017), is a reflexive work in which I open by describing the general developments in the field of site specific art from the 1960s until its spread during the 1990s. I then discuss today's situation with the participating artists and let them detail one or more works, from the initial sketch to the finished piece. Despite this being one of the most common methods in artistic practice/research—to reflect upon one's own practice through seeing and hearing about others' practice, it has been a content which I have missed, both in teaching and generally. The book was an answer to a need. The artists whom I have selected are artists whose work I have taken an interest in for a long time, collaborated with, discussed or exhibited with: Henrik Andersson, Eva Arnqvist, Kajsa Dahlberg, Annika Eriksson, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Martin Tebus och Magnus Thierfelder. Their practices represent something in themselves, but what unites them are that their collective practice says something about the whole field, where the similarities are global. The book was released in February, 2016, and that very spring, it had already been procured and used as a set text at the College of Arts, Craft and Design, Stockholm. During the course of the entire research period, I have actively, in similar ways, referred to and reflected through other artists.

In Susanne Everlöf's och Naz Cuguoğlu's book *Between Places* and the essay: "Figure 2224, To share a coincidence, to remember a place and to have questions without answers, and try to identify, a thought, a language, an identity, a place in progress.", I write about *Figure 2224*, a performance I carried out at Gallery Depo in Istanbul, 2016. The work in preparation for, during and after the performance, along with audience relationship, interaction and reaction, are described. The research has sharpened my interest in formulating doing from within art, and the importance of talking about why we do the things we do, and why we not do not do them, mainly in words.

förankras direkt i fältet i stället för att fastna i en universitetsstruktur – den ska tillgängliggöras och ha en spridning utanför institutionen. Det handlar om inkludering och det vill jag verka för. Dela med mig till andra när ämnet är aktuellt för mig, när det jag skrivit om och arbetar med fortfarande är i rörelse. I parallellrörelse. Det har varit utslagsgivande att jag har kunnat publicera så mycket som jag har gjort. Skillnaden nu är att delandet av metod genom publicering på något sätt har blivit en mer självklar del av praktiken. Detta har aktualiserat förmedlingens principer som handlar om hur att uttrycka sig effektivt. Flera användbara begrepp har lagts till i min praktik, inte minst: vittnen, respekt och tillit, närvaro i nuet och utvidgad publikrelation. Konstnären Suzanne Lacy och hennes bok *Leaving Art* har varit till stor hjälp där hon bland annat redovisar olika publik/åskådarpresentationer¹², liksom Milan Knížáks sätt att utvidga vokabulären runt egen praktik och publik¹³. Deras metoder har stärkt mitt självförtroende att istället för att anpassa mig till en teoretisk terminologi, använda eller skapa en som ligger närmare det jag vill uttrycka. Detta har lett fram till flera nya ord som jag hittat på för att åtminstone i min praktik enklare kunna beskriva arbetet. Dessa begrepp, som jag presenterat ovan är: *Handlad tanke* som förklaras i Paletten #301/2015, *Performance*, *Soul-tools* och *Kompetensslumpen* de förklaras i Riksväg 25-texten, *In Situ Souvenirs* och *Biprodukt*:

Biprodukt och konst: Konst kan vara många saker. För mig är konst ett verktyg för att förstå – En förståelseapparat. Där jag som konstnär inte främst arbetar med att "göra konst", även om det kan de ut så. (Även om det kommer att bli konst). Istället går min mesta tid åt att försöka förstå och för att hjälpa hjärnan i denna process för jag samman material som jag tror kan lotsa denna ännu outvecklade tanke någonstans. När denna blir tydligare, (för det är inte bara svar jag söker, utan en större förståelse) då vet jag att jag är något nära och att det är just detta som måste vidare och prövas publikt. Delas. Alltså det material eller den iscensättning som gjorde att min "tanke hoppade", det är det materialet som senare tas vidare till och måste prövas mot publik. Där mötet, den materiella och kognitiva upplevelsen av och vad

12 Suzanne Lacy, *Leaving Art, writings on performance, politics and publics, 1974–2007*, Duke University Press, Durham and London, 2010 s 178–179.

13 Clair Bishop, (2012) *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Brooklyn NY, "The Social under Socialism", Milan Knížak, s 135.

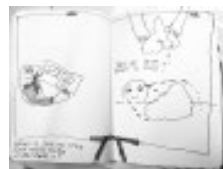
Through the texts about my collaboration with Johanna Gustafsson Fürst, *Highway 25, A Shared Society Means a Common Debt, How We Thought, and What With?* (2016), and in part the book *Not That Cloud* by Johanna Gustafsson Fürst (Mount Analogue), as well as for Paletten magazine #309/2017, I had the opportunity to thoroughly describe everything from project to the thinking behind our collaboration. It also enabled me to write her into the research. The text is long and deliberate, was fun to compose, but also important in as much as I was able to write up a whole process, method and surrounding think, allowing me to take the research down to the method-opening-level where I wish it could reside more often.

The ambition has been to, as much as possible, work toward direct publication, to anchor the material in an ongoing discussion, so that it isn't a matter of texts about method and art in one reality and exhibitions in another. The idea has been that artistic research must be grounded straight in the field, as opposed to getting stuck in university structures, to be made accessible and enjoy a wide dissemination outside of the institution. I work for inclusion. To share as and when the subject has been current for me, while that which I have written about and am working on is still in circulation. In parallel circulation. It has been crucial that I have been able to publish as prolifically I as I have. The difference now is that the dissemination of method through publication in some way has become a more obvious constituent of practice. It has actualized the principles of dissemination, with regard to how best to express oneself, where several useful expressions have come into being, not least: witnesses, respect and trust, presence in the present moment, broadened relationship with the audience. The artist Suzanne Lacy and her book *Leaving Art* has been of great help, where she, among other things, narrates on various audience/spectator positions¹², as has Milan Knížák¹³'s way of widening the vocabulary of his own practice. Their methods have strengthened my resolve to, instead of fitting in with a theoretical terminology, use or create one closer to that which I seek to express. This has led to me creating several new words in order to, at least in my own practice, better describe the work: *Acted-out*

12 Suzanne Lacy, *Leaving Art, writings on performance, politics and publics, 1974–2007*, Duke University Press, Durham and London, 2010 p.178–179.

13 Clair Bishop, (2012) *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Brooklyn NY, "The Social under Socialism", Milan Knizak, p.135.

denna diskussion leder till är av större vikt än att jag "äger denna tanke". Det är en process av subjektiv och gemensam (objektiv) bild/ förståelse samtidigt. Som är i rullning. Därför ser jag det som att konst inte uppkommer processen att "göra konst", utan hellre att den uppkommer som en (fantastisk) *biprodukt* i sökandet efter en slags insikt.



"Att förstå att: ha plattat ut det med händerna.
Att förstå att: ha gjort det.
Att förstå: att det blev så."

Processen började bokstavligen direkt och med frågorna jag hade med i ansökan:

Vad tillför undersökandet framställningen, researchen – materialet? Vad är skillnaden mot om jag ligger på mage och med kroppen känner övergången "trottoar – stenläggning", mot att jag fotograferar det, läser om det? Kommer interaktionen påverka min beskrivning av landskapet? Eller om jag kall-asfalterar bredvid vanlig asfalt, framställer en parkbänk likt en kantarell i en svampbok, en sådan med linjal i sidan och med instruktioner för att hitta och definiera, kommer begäret efter parkbänkar öka då? Hur ska vi förändra uppfattningen om något om vi aldrig förändrar metoderna som leder fram till uppfattningen, sätten att förstå?

"Kajsa Bergqvist (höjdhopparen) vad hon gör med händerna innan hon hoppar – för att kunna hoppa."

(Sparade anteckningar på vägen.)

Redan på första samlingen i programmet kom frågan om vad forskningen skulle leda till, liksom frågan om det var möjligt att som konstnär vara objektiv till eget material. Självklart visste jag att det inte numera var enbart mitt eget arbete jag skulle förhålla mig till utan också programmet som miljö och helhet. Med riktlinjer att följa, presentationer och idéer om förlopp, reflektion och slutlig konstnärlig presentation. Men frågan om resultat kontra finalt arbete, det triggade igång min hjärna. Det var inte bara en kombination av ord utan också det de riskerade att göra med förväntan, forskning och funktion, med projekt och resultat, med form och påverkan. Metod blev, även om det säkert inte var meningen, underordnad resultat och finalt arbete. Dessutom blev den separerad från resultat. Det ena skulle vara något och det andra skulle bli. Artiklar om konstnärlig forskning skummades igenom. Istället för att fokusera på metod fanns det risk för att denna bokstavskombination skulle leda till det motsatta, nämligen: det perfekta



"To understand that:
to have flattened it with
one's hands.
To understand that:
to have done it.
To understand:
that is what happened."

"Kajsa Bergqvist (the
high jumper) what she
does with her hands
before she jumps—to be
able to jump."

(Saved notes, along the
road.)

thought, explained in Paletten magazine #301/2015, *Performance, Soul-tools, and Competence Chance*, all of which are explained in the Highway 25-text, *In Situ Souvenirs* and *By-product*:

By-product: Art can be many things. To me, art is a tool for understanding—a comprehension-machine. Where I as the artist is not foremost concerned with "making art", even if that is how it appears. (Even though it's gonna be art) Instead, most of my time is spent trying to understand, and in order to help the brain in the process I bring together material which I believe can help this undeveloped thought along someplace. As things become clearer (as it is not simply answers I seek, but rather a greater understanding), then I know something is afoot, and that it is this very thing which has to be brought on and tried publicly. To be shared. Thus the material or the staging that made my "thought jumped", it is the material that is subsequently passed on and must be tested against audiences. Where the meeting, the material and cognitive experience of and what this discussion leads to is more important than I "own this thought". It is a process of subjective and common (objective) image/understanding simultaneously. That's in rolling. Therefore, I see that art does not come up with the "making art" process, but rather that it emerges as a (fantastic) *by-product* in the search for some insight.

The process begun literally directly with the questions I had raised in my application:

How does exploration inform presentation, the research—the material? What is the difference if I lie on my front and physically feel the transition between "pavement—paving", as opposed to photographing it, reading about it? Will the interaction influence my description of the landscape? Or if I put cold-asphalt next to ordinary tarmac, create a park bench like a chanterelle in a book of fungi, one of the ones with a ruler on the spine, and with instructions for finding and identifying, will the demand for park benches

forskningskonstverket. Det var därför bra att mitt resultat inte skulle vara ett, utan flera. Och att jag successivt genom hela perioden skulle undersöka metodens relevans för sig själv på varje aktuell plats.

Programmets format med möten på olika hotell runt omkring i Norge medförde att presentationerna hade en aura av konferens. Heltäckningsmatta, whiteboard, pekpinne, projektor och avlånga bord med stolar runt. Första tiden ville jag varken visa tidigare arbeten eller tillvägagångssätt. Det var en medveten metod för att kunna nollställa också mina fellow researchers idéer om hur ett arbete eventuellt kommer att ta sig ut. Det var viktigt att göra sig fri. Utmana undersökandets undersökning också i förhållande till konstnärlig forskning som [hierarkisk akademisk] plats. Det var viktigt att försöka låta resultat följa undersökning och inte tvärtom, att ta tillfället i akt att inte säkra utan osäkra – glappa. Där risken eventuellt kunde bidra till ett misslyckande. Jag undrade: "Om jag inte använder whiteboard eller projektor, vad hade jag då kvar att använda?"

Kontext (röst + rum + kropp) = performativitet

Det var något med detta sammanhang som verkligen pushade mitt arbete framåt, forcerade det också för att det var så tvärvetenskapligt "glappigt": vi, jag och mina med-research-fellows förstod i början inte alls varandras praktiker. Men det fanns respekt i rummet och en vilja att vilja förstå och om det jag i ansökan skrev om Aristoteles och tingens ordning, om viljan att vilja nollställa, för att sedan kunna upptäcka, så var detta verkligen en sådan plats. Jag hade chansen att genomföra mina mer eller mindre taffliga försök att försöka fånga en närvaro i rummet, prova med vilka minsta möjliga medel människor kan rubbas från sina normala uppfattande-jag till något annat.

(Se bild) Här på en mindre presentation i programmet, hade mina medstipendiater blivit tillsagda att blunda och istället för att stå där framme och tala så går jag runt och talar och ibland kommer jag väldigt nära. Jag talade om uppbyggnad av metod genom att beskriva den interiör de satt i (som de nu inte kunde se) samt förhållande till forskning och konstnärlig kontext. "Spännande" var en respons och en annan var att "någon undrade var jag var hela tiden". Röst,



I am making a presentation where everyone is told to lock their eyes, while I'll try to make a site-experience that is connected to my method: "Now I want you to play with the fact that this room you are sitting in, right now is a conference room, it consists of a u-shaped table and there is glass behind your backs, there is a door in the far corner of the room and there is a screen upon which we can show our Powerpoints. We don't have pizzas; it is more like coffee, sparkling water, possibly apples, but not melon as it is too sticky. The room already has a particular kind of behaviour attached to it, one could say. There is also a spot where I ought to stand (the speaker), where you (the listener/ the audience) should..." (1/12 2015).



I am making a presentation where everyone is told to lock their eyes, while I'll try to make a site-experience that is connected to my method: "Now I want you to play with the fact that this room you are sitting in, right now is a conference room, it consists of a u-shaped table and there is glass behind your backs, there is a door in the far corner of the room and there is a screen upon which we can show our Powerpoints. We don't have pizzas; it is more like coffee, sparkling water, possibly apples, but not melon as it is too sticky. The room already has a particular kind of behaviour attached to it, one could say. There is also a spot where I ought to stand (the speaker), where you (the listener/ the audience) should..." (1/12 2015).

increase then? How can we change the perception of a thing, if we never alter the methods leading up to the perception, the ways in which we understand?

Right at that very first gathering the question of what the research would lead to, as well as whether it is possible, as an artist, to remain objective to one's own material. I was obviously aware that it was no longer just my own work to which I had to relate to, but also the program as a milieu and an entity. With guidelines to follow, presentations and ideas about flow, reflection and final artistic presentation. But the question of results vs. final work triggered a switch in my brain. It wasn't just a combination of words, but also what they risked doing to expectation, research and function, of project and results, of form and influence. Method would surely, even if not intentionally, be subordinate to results and final work. And likely separated from results. The one thing should be something and the other would become. Articles about artistic research were skimmed over. Instead of focusing on method, there was a risk that this combination of letters would lead to the opposite; namely the perfect research art work. For this reason, it was good that my result would not be one, but many, and that I would along the road research the relevance of method in isolation in each relevant location.

The format of the program, with meetings at different hotels all over Norway, meant that the presentations somewhat resembled conferences. Fitted carpets, whiteboard, pointing stick, projector and long tables with chairs around. Initially I did not want to show earlier work or methods. It was a conscious device for resetting to zero both mine and my fellow researchers' ideas about how a project might come to appear. It was important to be free. To challenge the examination of exploration also in relation to artistic research as a [hierarchical academic] place. It mattered to allow result to follow exploration and not the other way around, to seize the moment and not go for the certain, but rather the uncertain, to create a gap. Where risk might potentially contribute to failure. I wondered: "If I don't use a whiteboard or a projector, what is left?"

rum och kropp. Performativitet. Och närvaro, i relation till varje möjlighet till presentation. Varje samling blev till ett nytt experiment. Det fanns risk för att alla mina experiment skulle kunna betraktas som en flykt från att inte vilja färdigställa. Det är en kritik jag kan ta. Eller fick ta. Får ta. För att hela tiden vara i metod, genom hela forskningsperioden, har varit viktigare för att kunna forcera ett framåt än att "bara" göra konst.

Forskning handlar om att fördjupa, reflektera över material, metod och resultat. Om risk och etik, i förhållande till förmedling, man ska begrunda sin position i förhållande till andras, det handlar om objektivitet, där konstnärlig forskning också värnar subjektivitet, vad som konsthistoriskt gjorts, görs idag och i förhållande till den värld vi lever i. Lokalt, nationellt, internationellt och kontextuellt. Praktik och teori. Arkivera. Offentlighet och ansvar. Det handlar om att belysa, begrunda och se utifrån olika perspektiv. Helt enkelt att försöka materialisera det icke-materiella för att kunna dela och förmedla.

Intuitivt byggdes och köptes ett resevänligt teknik-kit upp med *Soul-tools* som har följt med längs hela projektets väg på utställningar, presentationer och expeditioner. Estetik är ett medel för kommunikation, för att ge riktning. *Soul-tools* är de verktyg, som används för att ge själ och identitet. De är de som talar i tystnad, publikt. Här är de. De materialiserar också belysning, arkivering, dokumentation, reflektion, konst och perspektiv. På alla samlingar och presentationer (även på de utanför programmet) hade jag med mig en liten sound-recorder som ställdes på sitt lilla bordsstativ och såg proffsig ut med sina två skumgummiförtäckta mikrofoner/högtalare. Det handlade om att tala och sedan kunna höra, kunna reflektera. Arkivera röst. Alla presentationer är inspelade. Det första som köptes in var ett mobilt PA-system med högtalare och headset. Det möjliggjorde ett skifte mellan det att vara privat och göra sig till en offentlig röst. Det var mycket röst i programmet och SAAR¹⁴, där jag har experimenterat med röst. Jag har viskat, pratat med för ljus röst, använt pauser, andats för nära mikrofonen. Avstånd och närhet. Det var viktigt att det inte var en megafon, det var inte aktivism jag ville åt, utan snarare institutionsvänlig ljudutrustning med en liten mobil knorr. Där det blev tydligt



Aesthetics is a means of communication, to give direction. The tools are so-called *Soul-tools*, they are used to give soul and identity. They speak in silence, publicly, but also, where ever they are, directly to us. Tell us things. (Bilder s.40–46).

14 SAAR, Summer Academy for Artistic Research, i Stockholm konstnärliga högskola 2015 och Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing, 2016.



Aesthetics is a means of communication, to give direction. The tools are so-called *Soul-tools*, they are used to give soul and identity. They speak in silence, publicly, but also, where ever they are, directly to us. Tell us things. (Images pp.40–46).

Context (voice + room + body) = performativity

There was something about this context which really pushed my work forward, which forced it because it was so multidisciplinary “gappy”; we, my fellow researchers and I didn’t understand each other’s practices at all from start. But there was a mutual respect, and a will to comprehend, and if I wrote in my application about Aristotle and about the birth of the order of all things, about the will to reset to zero, in order to explore, then this was such a place. To be able to re-new the gaze, the expectations. I had the opportunity to attempt, more or less successfully, to create a sense of presence in the room, to explore how, with the least available means, people can be unsettled from their usual perceptive selves to something else.

(See image p.37) Here everyone had been asked to close their eyes. And instead of standing there at the front and speaking, I am walking around the room, sometimes moving in very close. I spoke about the room development of method by describing the interior (which they were unable to see) as well as talking about the relationship to research and artistic context. “Exciting” was one response, also “someone wondered where I was the whole time”. Voice, Room and Body. Performativity. And presence, in relation to every opportunity for presentation. Each gathering became a new experiment. To be in method could critically be perceived as an avoidance of completion. That is a criticism I can accept. Or had to take. Have to take. Because to be present in the method throughout the whole research process has been more important in order to forge ahead, instead of “simply” making art.

Research is about immersion, reflection upon material, method and result. About risk and ethics, in relation to dissemination; one must consider one’s position in relation to others”, it is about objectivity, where artistic research also defends subjectivity, that which in art history has been done, what is done now, and in relation to the world in which we live. Locally, nationally, internationally and contextually. Practice and theory. Public engagement and responsibility. It is about illumination, reflection, to see something in a different light, a new light, to see from different perspectives. And about the need to archive, to gather















information in order to go back and look again. But also to try to materialise the non-material, to be able to share.

Intuitively, a travel-friendly technical kit was acquired: *Soul-tools* which have been steady companions for the duration of the project; exhibitions, presentations and expeditions. Aesthetics is a means of communication, for direction. *Soul-tools* are the tools which are used to lend soul and identity. It is they who speak in silence, publicly. Here they are. They materialise lighting, archiving, documentation, reflection, art and perspective. I brought along a little sound-recorder to all gatherings and presentations (even those which were not part of the program), which sat on a little table stand looking professional with its pair of foam-covered microphones and speakers. It was about being able to speak and then to listen, to reflect. Archiving voice. All presentations are recorded. The first thing I purchased was a portable PA system with a speaker and wireless headset. This enabled a transition between being private and creating a public voice. There was a lot of voice in the programme and SAAR¹⁴ where I have experimented with voice. I have whispered, spoken with a high-pitched voice, used pauses, breathed too close to the microphone. Distance and intimacy. It was important not to use a megaphone, I didn't want activism, but rather an audio-solution which would work well in institutions, with a mobile twist. Where it would be obvious it was my tech and not the institution's. Power and control. And hopefully, a "Why?". Darkness and light. Lighting. SAAR, Summer Academy for Artistic Research, in Stockholm at Uniarts, 2015 and Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing, 2016. With lighting one can tame the gaze. Stage. Illuminate one thing and plunge another into shadow. Make oneself the object and all others subjects. Mobile weatherproof theatre lighting was procured, as well as portable spotlights, light stands, headlamps, torches. performance as part of the installation *Pleasure Culture*¹⁵ in Gdansk, 2015, in *Figure 2224*¹⁶ Istanbul (2016) and in *Highway 25, Shared Society Means a Common Debt*¹⁷, a collaboration with Johanna Gustafsson Fürst (2016) in Småland but also in *The Pavement, A Masterpiece*¹⁸ in Tromsø (2017). While at the same time, it arose from Markus Degerman, and our evening summit strolls around Tromsø, where we walk in

- 14 SAAR, Summer Academy for Artistic Research, i Stockholm at Uniarts, 2015 and Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing, 2016.
- 15 Lisa Torell, *Pleasure Culture* (2015) site-specific work shown at *Smugglers Narracje #7*, curator Anna Smolak, Nowy Port, Gdansk 20–21/11 2015.
- 16 Lisa Torell, *Figure 2224*, site-specific performance shown at Depo, Istanbul and IdentityLab/ Susanne Ewerlöf and Naz Cuguoğlu, 20–21/5 2016.
- 17 Johanna Gustafsson Fürst och Lisa Torells, *Highway 25, Shared Society Means a Common Debt* (2016) Site-specific work for the project, the exhibition Residence-in-Nature 28/5–23/9 2016.
- 18 Lisa Torell, *The Pavement, A Masterpiece* a site-related performance/city walk that was shown 05.00/ 07.00 and 09.00 in relation to KA NO? An urban festival arranged by Tromsø municipality, KORO and Jan Liesgang/Raumlabor, 29/9–30/9 2017.

att det var min teknik och inte institutionens. Makt och kontroll. Och förhoppningsvis ett Varför. Mörker och ljus. Belysning. Med belysning går det att tämja blickar. Iscensätta. Ge ljus åt något och skugga åt något annat. Göra sig själv till objekt och alla andra till subjekt. Mobilt vädertältigt teaterljus köptes in, mobil strålkastare, ljusstativ, pannlampor, ficklampor införskaffades. Det hade också något med att kunna ge det offentliga rummet ett semi-offentligt sken. Något som jag jobbade med både i performancet i installationen *Pleasure Culture* i Gdansk (2015), *Figure 2224*⁶ (2016) i Istanbul och också i *Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld*⁷, ett gemensamt arbete av Johanna Gustafsson Fürst och mig (2016), i Småland och faktiskt även i *Fortauet, et Mesterverk*⁸ i Tromsø (2017). Samtidigt som det också kom från Markus Degerman och våra kvällstoppturer i Tromsø, där vi i mörkret går upp till toppen, sätter på oss pannlampor och: Oavsett väder, backe, omgivning – allt blir spännande och så vackert. Snön reflekterar. Frostn på en fjällbjörk. Att få se detta, känslan att få syn på, det vill jag åt. Sedan detta med att bli sedd i offentlig miljö. Och ändå kunna smälta in. Utan att bli ifrågasatt. Vagarbetarnas reflexkläder signalerar jobb och professionalitet. För att kunna synas och arbeta i säkerhet är de tillverkade i ett reflekterande material. Numera har jag svenska vagarbetares reflexkläder, delvis norska och turkiska. Till detta har jag lagt till det konstnärliga: Montana kalkspray för utomhusbruk, pastellkriter, canvas och skyddsplast.

Aktivitet + (Vittne) = Bevis för händelse

För att kunna förhålla mig ”objektiv” till egen forskning, bemöta generell kritik om konstnärlig forskning, anlidade jag två studenter på skolan: Viktor Pedersen och Damla Kilickiran. Under researchresor, presentationer och utställningar skulle de antingen agera spioner, observatörer eller assistera med framförallt dokumentation (film och foto). Dealen har varit att de har fått veta om det är utställning eller en researchresa, men att de inte har fått veta mer. Istället har de delar av tiden fått hålla sig lite på avstånd och liksom ”spionera på mig”, där uppdraget har varit att anteckna tid och försöka skriva ned vad de tror att jag gör, samt att ta bilder eller assistera. Konstnärligt påminner detta material lite om Sophie Calles *The Detective* (1980). En metod som

15 Lisa Torell, *Pleasure Culture*, (2015) platsrelaterat arbete som visades på *Smugglers Narracje #7*, curator Anna Smolak, Nowy Port, Gdansk 20–21/11 2015.

16 Lisa Torell, *Figure 2224*, platsrelaterad performance som visades på galleri Depo, Istanbul i samband med Identity-Lab/Susanne Ewerlöf och Naz Cuguoğlu, 20–21/5 2016.

17 Johanna Gustafsson Fürst och Lisa Torells, *Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld* (2016) platsrelaterat arbete som visades i och genom projektet, utställningen Residence-in-Nature/Åsa Jungnelius 28/5–23/9 2016.

18 Lisa Torell, *Fortauet, et Mesterverk* ett platsrelaterat performativt arbete som producerade och visades 05.00/ 07.00 och 09.00 i samband med KA NO? Byromsfestival i Tromsø i regi av Tromsø Kommune, KORØ och Jan Liesgang/Raumlabor, 29/9–30/9 2017.



The materialisation of subject and object in public space and semi-public space in Tromsø? (The town city, the body, the studio).

the dark up to the top, put on headlamps and: whatever the weather, incline, surrounding—everything becomes exciting, and so beautiful. The snow reflects. The frost on an alpine birch. To see this, the feeling of noticing, that is what I am getting at. Then, there was the matter of being seen in a public environment, and to still be able to blend in. Without being questioned. Road workers' high visibility gear signals work and professionalism. In order for the wearer to be seen and to be able to work safely, they are manufactured in a reflective material. I now own Swedish road worker's reflective clothing, as well as partial Norwegian and Turkish sets. Also, some artistic additions: Montana chalk spray for outdoor use, soft pastel chalks, canvas and protective plastic sheeting.

Activity + (witness) = Proof of event

In order to remain objective to my own research, and to be able to take engage with criticism of artistic research and subjectivity, I engaged the services of two students at the school (Viktor Pedersen and Damla Kilickiran). During research trips, presentations and exhibitions, they were charged with acting either as spies, observers or assistant, primarily with documentation (film and photography). The deal has been that they get to know what I am about to do, whether it is an exhibition or a research trip, but nothing else. Instead, they have been required to keep at arm's length and "spy on me", their objective being to record timings and note what they think I am doing, as well as photograph and assist. Artistically, this is reminiscent of Sophie Calles *The Detective* (1980), a method which became a material on the grounds of a somewhat humorous and rebellious prank. Previously, I have at times suffered a lack of documentation, and this has been a way of getting around this problem. That said, this has become not just a good method to continue to develop, but also a funny and important material. In the past, I have also had a difficulty in seeing a way to use assistants. This difficulty is no more—the challenge is rather how to manage without. Their presence meant that the work was witnessed. What I did was witnessed. I have proof.

Their presence made what I was doing both better and banal, depending on what I was doing, but it sharpened my

19 Asa Jugnelius, founder of Residence-in-Nature site-related project with interdisciplinary participants, 2013. Project: 2014, 2016.







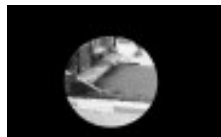
blev ett material på grund av ett lite humoristiskt upproriskt tilltag. Tidigare har jag ofta lidit av bristande dokumentation och detta var ett sätt att kunna komma undan detta. Det har inte bara blivit en bra metod att fortsätta utveckla utan också ett roligt och viktigt material. Jag har också alltid haft svårt att se hur jag ska kunna använda mig av assistenter, denna svårighet existerar inte längre – nu har jag svårt att klara mig utan. Deras närvaro medförde dessutom att arbetet fick vittnen. Det jag gjort har bevitnats. Jag har bevis.

Det var en närvaro som gjorde det jag gjorde både bättre och banalt, beroende på vad jag höll på med, det skärpte mitt sätt att konfrontera konstnärsroll, jaget, undersökning och metod. Liksom hur att dela arbetsprocessen men ändå behålla integritet – jag är vanligtvis eremit när jag jobbar. Resultatet blev att närvaron intensifierades i nuet och aktionerna i presens fick mer betydelse. ”Underskatta aldrig ett nu”, följde mig.

Redan då visste jag att jag var något på spåren och att det var något att ta vidare. Vilket jag tog med mig in i Residence-in-Nature⁹ och samarbetet med Johanna Gustafsson Fürst. Men jag visste att detta inte skulle räcka, att jag måste ha kontextuell chans att kunna utveckla dessa nyckelfrågor som hade börjat ta fart. Eftersom jag i min praktik är beroende av kontext och plats inledde jag ett samarbete med den svenska curatorn Susanne Ewerlöf, grundare av Verkstad konsthall där jag berättade om nödvändigheten att kunna ”testa publikt”. Detta var i princip regelrättiga performances och konst i allra högsta grad. Men det som var viktigt för mig, ja för henne med, var att det också var experiment där jag som konstnär kunde pröva ”verktyget konst” och hon som curator kunde testa ”verktyget curatering”. Det är märkligt att poängtera detta, för det är inget enormt brott mot övrig praktik, men att vi bägge genom att vi hade sinsemellan bestämt att det var ett undersökande av våra respektive verktyg gjorde att vi kunde driva processerna längre. Med det menar jag inte att alla performance blev extraordinära – men förskjutningen medförde den rörelse, rubbning av situationen, som gjorde att min skärpa i nuet och skeendena blev mycket mer koncentrerad. För att kunna jobba med improvisation måste



Materialiserandet av subjekt och objekt i offentlig rum och semi-offentligt rum i Tromø (staden, kroppen och ateljén).



Curb is Phased Down, 2017. Visad på nätterna 17.00-08.00 på fasaden Norrköpings Stadbibliotek och på ett av fönstren till Verkstads konsthall 16/2–9/3 2017.

19 Åsa Jugnelius, grundare av Residence-in-Nature ett platsrelaterat projekt med utövare från olika discipliner, grundat 2013, projekt 2014, 2016.



I wonder what criteria the places have to fulfil, and perhaps even the distance itself, if not the places. Will there be more symbolic layers? I am tense. And how explicit does she have to be? Because it is not certain that it will be obvious, as it is happening in an urban setting, where there are not as many clearly defined elements in the frame. Perhaps that which defines the clarity will be the way in which she relates physically to those places. There is a strength in carrying out a performance which is not linear or clearly defined. About what is about to happen. Only speculation, let's wait and see. (Damla Kilickiran, Norrköping 31/3 2017)

20 Lisa Torell: *The Competence Chance*, the experienced gained by working on a site, which creates a kind of presence knowledge or improvisational knowledge to trust, to listen to, 2016.

capacity to confront artist persona, self, inquiry and method. How to share, yet retain integrity; I am usually a hermit when working. The result was that presence was intensified in the moment, and actions in the present tense became more meaningful. The phrase “Never underestimate the present”, followed me.

I already knew I was onto something, and that it would be good to pursue it further. I carried it along into Residence-in-Nature¹⁹ and the collaboration with Johanna Gustafsson Fürst, but I knew this would not be enough, that I would need to get a chance to develop these key questions which had been set in motion. As I, in my practice, depend upon context and place and for this reason I initiated a collaboration with Swedish curator Susanne Ewerlöf, founder of Verkstad Konsthall. I shared my thoughts around the necessity of “testing publicly”. This was principally concerning straight-forward performances and art first and foremost. Anyhow, what was important to me, and for her too, was that were experiments where I, as artist, could test out “the art-tool” and where she as curator could test “the curating-tool”. It is a curious thing to make this point, as it is not some heinous crime against other practices, but that we both, through agreeing to pursue the exploration of our respective tools, meant we were able to take it further. This doesn't mean that the performances were extraordinary—but the dislocation brought about the movement, the nudging of the situation which made my focus on the present and the events much sharper. In order to work with improvisation, a certain respect has to be created in the space. As we were both improvising, or were working with *The Competence Chance*²⁰, in two separate roles, we were also able to sharpen the focus in relation to each other, the public space, and semi-public space. I think this presence infects the atmosphere, in a good way. To take the power instead of waiting to be invited has in this case been necessary in order to drive the process on.

In previous installations and projects, I have always appreciated the part where you research in situ, both long before as well as in preparation for an exhibition. A large part of my practice has taken place outdoors, in the public sphere. Interaction has been of great importance, as well

respekt för omgivningen först byggas upp. Eftersom vi bägge improviserade eller jobbade med *Kompetensslumpen*²⁰ utifrån två olika roller kunde vi skärpa dessa också i förhållande till varandra, till offentlig plats och semi-offentlig plats. Jag tror att denna närvaro smittar atmosfären på ett bra sätt. Att ta makten över istället för att bara bli inbjuden har i detta fall varit nödvändigt för att pressa processen.

Tidigare i mina installationer har jag alltid verkligen uppskattat den del av arbetet då jag researchar på plats, både långt innan och i samband med utställning. Stor del av min praktik har pågått utomhus, i det offentliga rummet. Där har just mötet eller det möjliga mötet varit av stor vikt. Allt från den som är ute med hunden, till barn, till någon vanlig områdesanvändare – deras frågor, blickar, hur de ser ut när de "förstår" eller när de upptäcker och ett samtal börjar. Det är något med det där mellanrummet, glappet mellan att inte förstå och förstå som jag hela tiden arbetar med, kretsar runt. Något med upptäckandet. Med avbrottet. Reaktionen, förvåningen eller nyfikenheten som bildas av att inte riktigt förstå eller nästan förstå intresserar mig. Att behålla en riskfaktor och ett amatörskap är viktigt. Liksom det att jag inte har institutionens skyddande och legitimerande väggar runt mig, utan att vi som möts är jämlikar på ett annat sätt än om vi tydligare hade varit "konstnär" och "publik".

Preformance (publik) + performance (publik) + hantverk = konst?

En vändning har varit koncentrationen på det performativa och publikrelationer. Det har bidragit till ytterligare några lager som handlar mycket om nuet, om att vara i dialog med omgivningen även om den sker i tystnad. Att ta vara på presens, men också humorn, att kunna avvärpa och avdramatisera. Det har jag verkligen kunnat driva och undersöka på en massa sätt. Humor har alltid varit viktigt i mitt arbete. Det är inte det att det behöver vara roligt men humor är en kraft för att avvärpa och skapa handlingsutrymmen i rummet som inte bara gäller mig utan alla. Som också handlar om att skapa ansvar i rummet. För varandra. Göra samhälle(t) till en oss-angelägenhet. Karan Barad och hennes *What is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice* (2012) och meningar som "An absence of matter"²¹ blev intressanta. Men också Michael



Jag undrar vilka kriterier platserna måste fylla, och kanske även själva sträckan om inte platserna. Kommer det att finnas flera symboliska lager? Jag är spänd. Och i så fall hur tydligt måste hon vara med det? För det är inte så säkert att det kommer fram, då det sker i stadsrummet och där finns det inte lika tydliga begränsade element som räknas in i bilden. Det som kanske avgör tydligheten är kanske hur hon kommer att förhålla sig kroppsligt till de platserna. Det finns en styrka i att utföra ett "uppträdande" som inte är linjärt och lika tydligt om vad som komma skall. Bara spekulationer, får se. (Damla Kilickiran, Norrköping 31/3 2017)

20 Lisa Torell, begrepp: *Kompetensslumpen*, Erfarenheten av ett arbete på plats som ger ett slags kunskapsnärvaro i nuet eller improvisationskunskap att förlita sig på, lyssna till, 2017.

21 Karan Barad *What is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice/Was ist das Maß des Nichts? Uendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken. dOCUMENTA(13), 9/6–16/9 2012.



Detail *Human Population*, performance and part of the exhibition *Clear Imprints in Mumbling Society*, Verkstad Konsthall, Norrköping 1/4 2017.

as the potential for interaction. Someone walking their dog, children, regular users of the space their questions, looks, the expression on their faces when they “get it” or discover, and the conversation flows. There is something about that in-between space, the gap between not understanding and understanding which I work with all the time, circle around. Something about discovery. About the break. The reaction, the surprise or the curiosity which stems from not quite comprehending, this is of interest. To retain a sense of risk and amateurishness is important. As is the fact that I am not surrounded by the protective and legitimising walls of the institution, but that we meet as equals in a different way than if we had been more obviously “artist” and “audience”.

Performance (audience) + performance (audience) + crafts = art?

Another turning point has been to focus on the performative and the relations to the spectator. It has contributed to yet another few layers concerning the present, dialoguing with ones’ surroundings, even if it occurs in silence. To capture the present, as well as humour. I have been able to take this on and examine it in many ways. Humour has always been an important part of my work. It’s not that it has to be funny, but it is a tool for disarmament and creating room for manoeuvre in the space which isn’t just about me but includes everyone. This is also about establishing a sense of responsibility in the space, for everyone. Make society a concern for us all. Karan Barad and her “*What is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice*” and sentences such as “An absence of matter”²¹ were of interest, as well as Michael Asher’s methods for emphasising the structures with the aid of a little dislocation. Institutional critique. Gustav Metzger’s way of allowing the visitor to lift up the textile to be able to see and explore his drawings at Documenta 13 (2012). To experience.

Mika Rottenberg’s constructed “complete” experiences, as in *Cosmic Generator* (2017) at Münster Skulptur Projekte. Another example is Milan Knížák’s²² audience widening contexts and activities. How to take care of an audience, while still demanding something. To turn one’s back, in generosity. Of Mlynáriciks²³ urban Readymades such as *Happsoc I*.

21 Karan Barad *What is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice/Was ist das Maß des Nichts? Uendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*.

100 Notes—100 Thoughts / 100 Notizen—100 Gedanken. DOCUMENTA(13), 9/6 2012–16/9 2012.

22 Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship* “The Social Under Socialism”, Verso, Brooklyn NY, 2012, 132–135.

23 Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship* “The Social Under Socialism”, Verso, Brooklyn NY, 2012, 141–142.

Ashers metoder att betona strukturer med hjälp av en liten förskjutning. Institutionskritik. Gustav Metzgers sätt att låta besökaren få lyfta på textilen för att kunna se och upptäcka hans teckningar på Documenta 13 (2012). Få uppleva.



Detaljbild från *Human Population*, performance och del av utställningen *Tydliga avtryck i mumlande samhälle*, Verkstad konsthall, Norrköping 1/4 2017.

Mika Rottenbergs konstruerade helhetsupplevelser, som i *Cosmic Generator* (2017) på årets Münster Skulptur Projekte. Ett annat exempel är Milan Knížáks²² publikutvidgande sammanhang och aktiviteter. Hur ta hand om åskådarna men ändå kräva något av dem. Vända ryggen till i generositet. På Mlynáriciks²³ stadsliga Readymades som *Happsoc I*. Fokus på metod ledde till ett fokus på hantverk. Stadsfrottage, utan att veta vart det skulle bära, utfördes. Men det var viktigt att det var handens arbete. Ett slags stadens avtryck av stadens hantverk. Samtidigt som jag tänkte Vad är konst? När är konst? Vad är konstnärligt? Vad är en konstnärlig presentation? Och vad är hantverk? Och hur att poängtera det, använda mig av det. För det var viktigt. Tankemässigt var jag inspirerad av Horacio Zabala: samtidigheter och struktur, konst och idé, som i: *This Paper is a Jail* (1972)²⁴. Arkitektur och miljö, hans tankar om forcerade relationer genom ekvationer. Och av Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art* (1969).

Filmandet av asfatsläggare, sophämtare etc. fortsatte (påbörjat 2007). Där filmar jag tills jag ser åtminstone den typ av rörelse som sker nästan på automatik. Detta har blivit en klarhet. Jag läste instruktionstexter gjorda för asfatsläggarförman och lärling om hur att lägga asfalt. Jättefina beskrivningar. Överförandet – hur att köra en vält och få asfalten disponerad fint på vägen; av ett precist kunnande likt den som många konstnärer har går nästan inte att uttrycka av en lekman eller av någon som aldrig lagt asfalt utan bara läst om det. Det är intressant vad görandet gör med formuleringarna runt, vad kunnandet gör med teorin om. Abstraktionen av. Liksom vad medverkandet gör, att ha varit del av, kanske hjälpt till med, respekten som infinner sig. Det är inte bara ett göra, utan innehåller också ett ”så här kan man göra”. Jag funderade på om asfatsläggarna, till exempel när de promenerar med sin fru eller vad som helst, tänker på sina uppdrag som ”sina vägar”, med lite stolthet. Jag tänker att upplevelsen av att ha gjort en plats medverkar till en annan upplevelse, en annan förståelse, till

22 Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship* “The Social Under Socialism”, Verso, Brooklyn NY, 2012, 132–135.

23 Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship* “The Social Under Socialism”, Verso, Brooklyn NY, 2012, 141–142.

24 Red. Hans D. Christ, Iris Dressler *Subversive Praktiken: Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er–80er/ Südamerika/Europa. Art under Conditions of Political Repression 60s–80s/ South America/Europe*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2010, s 102.



Detail from the compilation: *The Curb is Phased Down*, 2017. Screened on nights 17.00–08.00 at the façade of the City Library of Norrköpings and at one of the windows to Verkstads konsthall 16/2–9/3 2017.

Focusing on method led to a focus on craftsmanship. Urban rubbings, frottages without knowing where it would lead, were made. But it was important that it would represent the work of the hand, a kind of urban impression of craftsmanship of the city. All the while I was thinking: What is art? When is art? What is artistic? What is an artistic presentation? And what is craft? And how to point it out, and how to use it; because it was important. Thought-wise, I was inspired by Horacio Zabala's simultaneous work on contemporary structure, art and idea, such as in *This Paper is a Jail* (1972)²⁴. Architecture and environment, his thoughts about forced relationships through equations. I was also inspired by Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art* (1969).

The filming of tarmac layers, bin men etc. continued (began 2007). Here, I film until I see the kind of movement which happens almost automatically. This has become second nature. I read instruction manuals made for the tarmac foreman and his apprentice about how to lay tarmac. Lovely descriptions. The transmission—how to drive a roller, and to ensure the tarmac is spread evenly across the surface; a precise knowing not unlike that possessed by many artists can barely be expressed by a layperson, or by someone who has never laid tarmac, but has only read about it. It is interesting to see what the doing does to the formulations about, what the knowing does to the theory of. The abstraction. The way participation works, to have been a part of something, perhaps helped with something, the respect that arises. It is not just a doing, it also contains a “This is what one can do”. I wondered whether the asphalt layers, for instance when they're with their wives, or whatever, think of the jobs they've done, of “their” roads, with a sense of pride? I think that the experience of having created a space contributes to another kind of experience, a different understanding, in contrast to a place one has had no input into. Caring and responsiveness. At the Venice Biennale 2017, I discovered a new artist who works in a way very similar to mine: Edith Dekyndt *One Thousands and One Nights* (2016). She is sweeping. In the light, protected by the darkness. I have swept. In the light, protected by the darkness. I have bought different shovels, big and small, and I have swept outdoors. It's also has a slowness I've

24 Ed. Hans D. Christ, Iris Dressler *Subversive Praktiken: Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er-80er/ Südamerika/Europa. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s/ South America/Europe*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2010, p.102.

skillnad från den plats som man inte har någon erfarenhet av. Omsorg om lyhörheten kring. På Venedigbiennalen 2017 gjordes en ny upptäckt av en konstnär som arbetat väldigt likt mig: Edith Dekyndt *One Thousands and One Nights* (2016). Hon sopar. I ljuset, skyddad av mörkret. Jag har sopat. I ljuset, skyddad av mörkret. Jag har köpt in olika sopskyfflar, stora och små. Och har sopat ute. Det är också en långsamhet jag har varit ute efter, som delvis handlar om att ge en konstnärlig aktivitet tid, att observera länge. Med möjligheten att gå in i det lilla. Eller det största. Att vara proffs och amatör, på samma gång. Att ta tillvara på det poetiska i en enkel handling, i ett enkelt utförande. Att hålla på med konstnärlig forskning innebär också ett ansvar för fältet och på något sätt ville jag "ta tillbaka" ursprunget – måleriet. Färgerna, att måla och bli förförd. Eller av att bara stå och se på hur något målas fram. Performancet *Pleasure Culture (Figur 3582)* (2015), *Human Population* (2016) och slutligen utställningen *Tydliga avtryck i mumlande samhälle* (2017) blev resultatet av just detta.

Materialet som kommer att visas på Nordnorsk Kunstmuseum visas för första gången i frånvaro av sin plats. Det var viktigt att visa det på ett museum för att det är "det underlag eller den plats där konsthistorien är målad", för att använda konstnären Daniel Burens ord²⁵. Det är ett egoistiskt avslut på en lång process, att kunna titta på arbetet från ett annat perspektiv. Se på vad plats, identitet och språk gör med dokumentation och känsla. Där jag med museala ögon kan jämföra dem på ett sätt jag inte gjort även om de hör samman genom det sätt jag närmat mig dem. Det mest radikala i detta arbete är att det inte är ett avslut utan en slags början. En början för att kunna fortsätta i nytt ljus.

Installation av blir det sista arbetet i denna inramning. Det börjar klockan 18.10 och kommer att vara i cirka 15 min och ske med min röst, kropp och närvaro i förhållande till plats, språk, vittnen, *Soul-tools*, publik etc.

25 Daniel Buren: Standpoints, 1970, translation Charles Harrison and Peter Townsend, from *Five Texts*, New York, 1973.

been looking for, which in part is about giving an artistic activity time, giving time to observe for a long time, the opportunity to go into detail. Or the bigger picture. Being a pro and amateur at the same time. To preserve the poetic in a simple act, in a simple embodiment. To work in artistic research carries with it a responsibility for the field, and in some way, I wanted to reclaim the origins—painting. The colours, to paint and to be seduced. Or to just stand back and watch something appearing in paint. The performance *Pleasure Culture (Figure 3582)* (2015), *Human Population* (2016) and finally the exhibition *Clear Imprints in Mumbling Society* (2017) was the result of this very thing.

The material that will be displayed at NNKM is shown for the first time in the absence of its place. It was important to show it in a museum because it is “the surface or the place where art history is painted”, to use the words of Daniel Buren’s²⁵. It is an egotistic conclusion to a long process, to be able to look at the work from a different perspective. Look at what place, identity and language do with documentation and sentiment. Where I, through the lens of the museum, can compare them in a way I have not previously, even if they possess a kinship through the way in which I approached them. The most radical element of this work is that it is not an end but a kind of beginning. A beginning in order to be able to continue in new light.

Installation of will be the last work in this frame. It begins at 18.10 and will last approximately 15 minutes, featuring my voice, body and presence in relation to place, language, witnesses, *Soul-tools*, audience etc.

25 Daniel Buren: Standpoints, 1970, translation Charles Harrison and Peter Townsend, from *Five Texts*, New York, 1973.

Arbeten som presenteras på Nordnorsk Kunstmuseum 12/1–13/2 2018

Figur 017, minimått för lågt gångflöde, 2015

Friliggande trottoarskulptur: G-stöd, kallasfalt, 480 cm × 159 cm. Platsspecifik och producerad för utställningen *Stadsvandringar* på Bonniers konsthall, 3/2–4/5 2015. Curator: Camilla Larsson. Medverkande konstnärer: Jesper Just, Sophie Calle, Hala Elkoussy, Carlos Garaicoa, William Kentridge, Lisa Torell. För NNKM kommer jag visa en kortare version av originalet.

<http://www.bonnierskonsthall.se/en/utstallning/in-search-of-a-city-an-exhibition-on-cities-in-transformation>

<http://www.bonnierskonsthall.se/en/lisa-torell>

<https://www.apollo-magazine.com/baltic-diary-april>

https://www.domusweb.it/en/news/2015/02/07/city_walks_.html

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6089709>

<https://www.svd.se/hjarta-och-hjarna-i-en-av-varens-basta-utstallningar>

<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/staden-som-konsthall/?d=no>

<http://kunstforum.as/2015/02/byens-mange-historier>

Figur 017, minimått för lågt gångflöde har också visats på utställningen *Förjaga bristen på sammanhang*, Göteborgs konsthall, 10/6–18/9 2016. Medverkande konstnärer: Nanna Debois Buhl, Sara Lännerström, Jesper Norda, Lisa Torell, Anna Ling, Laura Oldfield Ford.

http://www.konsthallen.goteborg.se/utstallningar/forjaga_bristen_pa_sammanhang

http://www.konsthallen.goteborg.se/utstallningar/forjaga_bristen_pa_sammanhang/lisa-torell/

<https://www.artforum.com/index.php?pn=picks&id=63165&view=print>

Pleasure Culture (Figur 3582), 2015

En platsrelaterad installation i 3 delar och på 3 platser (video, ljud och performance) producerad för Smugglers,

Works for Nordnorsk Kunstmuseum 12/1–13/2 2018

Figure 017, Mini Dimensions for Low Walk Flow, 2015

Detached pavement sculpture: concrete curb “G-stöd”, cold patch asphalt, 480 cm × 159 cm. Site-related and produced for the exhibition City Walks at Bonniers konsthall, 4/2–5/4 2015. Curator: Camilla Larsson, participating artists: Jesper Just, Sophie Calle, Hala Elkoussy, Carlos Garaicoa, William Kentridge, Lisa Torell. At NNKM I will show a shorter version of the original.

<http://www.bonnierskonsthall.se/en/utstallning/in-search-of-a-city-an-exhibition-on-cities-in-transformation>

<http://www.bonnierskonsthall.se/en/lisa-torell>

<https://www.apollo-magazine.com/baltic-diary-april>

https://www.domusweb.it/en/news/2015/02/07/city_walks_.html

<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6089709>

<https://www.svd.se/hjarta-och-hjarna-i-en-av-varens-basta-utstallningar>

<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/staden-som-konsthall/?d=no>

<http://kunstforum.as/2015/02/byens-mange-historier>

Figure 017, Mini Dimensions for Low Walk Flow has also been shown at the exhibition *Förjaga bristen på sammanhang*, Göteborgs Konsthall, 10/6–18/9 2016. Participating artists: Nanna Debois Buhl, Sara Lännerström, Jesper Norda, Lisa Torell, Anna Ling, Laura Oldfield Ford.

http://www.konsthallen.goteborg.se/utstallningar/forjaga_bristen_pa_sammanhang/

http://www.konsthallen.goteborg.se/utstallningar/forjaga_bristen_pa_sammanhang/lisa-torell

<https://www.artforum.com/index.php?pn=picks&id=63165&view=print>

Pleasure Culture (Figur 3582), 2015

A site-specific installation in three parts (video, sound and performance in three different locations) produced for

Narraccje #7, Nowy Port, Gdansk 20–21/11 2015. Curator: Anna Smolak. Medverkande konstnärer: Katka Blajchert, Aleksandra Ciapka, Witosław Czerwonka, Monika Drożyńska, Andris Eglītis, Klara Hobza, Jon Irigoyen, Łukasz Jastrubczak, Olga Jitlina, Alejandro Ramirez, Flo Kasearu, Daniel Knorr, Olga Kowalska, Xawery Wolski, Adrian "Lipskee" Lipiński, Michał Iwłof, Odnawianko, Zosia Martin, Maja Zaleska, Michał Szymończyk, Patrycja Orzechowska, Pomme de Terre, Hans Rosenström, Lisa Torell, Anu Vahtra, Małgorzata Wesołowska, Gabriela Warzycka-Tutak, Anna Wesołowska–Owczarska. För NNKM kommer jag visa en videodokumentation (38 min).

<http://narracje.eu/narracje2015/en>

<http://narracje.eu/narracje2015/en>

Figure 2224, 2016

Gallery Depo, Istanbul 20/5 2016. Organiserat av IdentityLab. Kuratorer: Naz Cuguoğlu, Susanne Ewerlöf. Medverkande konstnärer: Fikret Atay, Nancy Atakan, Hera Büyükaşçıyan, Elmas Deniz, Işıl Eğrikavuk, Katarina Pirak Sikku, Liv Strand, Can Sungu, Lisa Torell, Ferhat Özgür. På NNKM kommer jag visa en videodokumentation (14 min).

<https://identitylabproject.wordpress.com>

<http://sanatonline.net/guncel-sanat/identity-lab-sessions-ardindan>

Riksväg 25, delat samhälle innebär

en gemensam skuld, 2016

Ett samarbetsprojekt med Johanna Gustafsson Fürst och för projektet och utställningen Residence-in-Nature, grundat av Åsa Jungnelius. Medverkande: Johanna Gustafsson Fürst, Hilda Hellström, Klara Hobza, Åsa Jungnelius, Fredrik Paulsen, Jerszy Seymour, Ross M Taylor, Lisa Torell, Markus Vallien, Jonas Williamsson. På NNKM kommer jag visa en videodokumentation (3.53h).

Human Population, 2016

Ett performance för Exchanging Notes PT 2/Verkstad konsthall. Kuratorer: Susanne Ewerlöf, Mykola Ridnyi. Medverkande konstnärer: Annika Bergkvist Kupiainen, Oleksiy Radynski, Elin Magnusson, Mykola Ridnyi, David

Smugglers, Narraccje #7, Nowy Port, Gdansk 20–21/11 2015. Curator: Anna Smolak, Artists: Katka Blajchert, Aleksandra Ciapka, Witosław Czerwonka, Monika Drożyńska, Andris Eglītis, Klara Hobza, Jon Irigoyen, Łukasz Jastrubczak, Olga Jitlina, Alejandro Ramirez, Flo Kasearu, Daniel Knorr, Olga Kowalska, Xawery Wolski, Adrian "Lipskee" Lipiński, Michał Iwlof, Odnawianko, Zosia Martin, Maja Zaleska, Michał Szymończyk, Patrycja Orzechowska, Pomme de Terre, Hans Rosenström, Lisa Torell, Anu Vahtra, Małgorzata Wesołowska, Gabriela Warzycka-Tutak, Anna Wesołowska–Owczarska. For NNKM I will show a video documentation of the performance 3582 (38 min).

<http://narracje.eu/narracje2015/en>
<http://narracje.eu/narracje2015/en>

Figure 2224, 2016

Gallery Depo, Istanbul 20/5 2016. Organized by Identity-Lab. Curators: Naz Cuguoğlu and Susanne Ewerlöf, participating Artists: Fikret Atay, Nancy Atakan, Hera Büyüктаşçıyan, Elmas Deniz, Işıl Eğrikavuk, Katarina Pirak Sikku, Liv Strand, Can Sungu, Lisa Torell, Ferhat Özgür. For NNKM I will show video documentation (14 min).

<https://identitylabproject.wordpress.com>
<http://sanatonline.net/guncel-sanat/identity-lab-sessions-ardindan>

Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016

A collaborative work with Johanna Gustafsson Fürst. For the project and exhibition Residence-in-Nature, initiated by Åsa Jungnelius. Participants: Johanna Gustafsson Fürst, Hilda Hellström, Klara Hobza, Åsa Jungnelius, Fredrik Paulsen, Jerszy Seymour, Ross M Taylor, Lisa Torell, Markus Vallien, Jonas Williamsson. At NNKM I will show video documentation (3.53h).

Human Population, 2016

A performance for Exchanging Notes PT 2/Verkstad konsthall, curated by Susanne Ewerlöf and Mykola Ridnyi. Contributors: Annika Bergkvist Kupiainen, Oleksiy Radynski, Elin Magnusson, Mykola Ridnyi, David Chichkan, Lada Nakonechna, Yevgenia Belorusetz, David Larsson,

Chichkan, Lada Nakonechna, Yevgenia Belorusets, David Larsson, Liv Strand, Oleksandr Burlaka. På NNKM kommer jag visa videodokumentation (38 min).

<http://www.nt.se/kultur-noje/frottagen-visar-samhallets-avtryck-om4572131.aspx>

Liv Strand, Oleksandr Burlaka. For NNKM I will show video documentation (38 min).

<http://www.nt.se/kultur-noje/frottagen-visar-samhallets-avtryck-om4572131.aspx>

Bifogat material som kommunicerar reflektion

”Närmandet, ironi och metod”, 2015

Publicerad i tidningen Paletten #301/2015. Där placerar jag in min forskning i diskussionen om konstnärlig forskning genom att utgå från doktoranden Malin Arnells slutseminarium. Om förväntan, missförstånd, metod och anledning.

<https://audiaturbok.no/tidsskrift/paletten/paletten-3-3015>

Plats till plats, 9 konstnärers reflektion

kring plats-relaterat arbete, 2016

Redaktör: Lisa Torell. Medverkande konstnärer: Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist. Där placerar jag in min praktik i det platsrelaterade fältet, för att ur en internationell och nationell diskussion kunna reflektera kring metod och uppbyggnad av processer med kollegor. Det var en bok jag själv har saknat framförallt i undervisning. Viktigt var att rösterna blev konstnärernas liksom att innehållet höll hög nivå trots att språket skulle vara pedagogiskt och folkligt. Förenkla för att kunna utveckla. Boken har redan bidragit till fältets professionella utveckling eftersom den köpts in som kurslitteratur på Konstfack (den har redan använts på 5 kurser!), och har även köpts in på Kungliga Konsthögskolan, liksom till utbildningen för Kunst i Offentligt Rom på KHIO. Den har laddats ner av studenter på konsthögskolan i Umeå. Konstfrämjandet använder den som ett utbildnings- och informationsmaterial. Göteborgs konsthall har använt den utbildningsmaterial till sin personal.

<http://konstframjandet.se/aktuellt/bokrelease-plats-till-plats>

[http://www.tromsokunstforening.no/default.](http://www.tromsokunstforening.no/default.asp?cmd=100&UtsID=160)

[asp?cmd=100&UtsID=160](http://www.tromsokunstforening.no/default.asp?cmd=100&UtsID=160)

”Figure 2224, To share an coincidence, to remember a place and to have questions without answers, and try to identify, a thought, a language, an identity, a place in progress”, 2016

Publicerad i boken *Between Places*. Redaktörer: Naz

Attached material that communicates reflection

“The Approach, Irony and Method”, 2015

Published in the Swedish Art Magazine Paletten #301/2015 which inserts my voice (the artist) and practice in the discussion about artistic research.

<https://audiaturbok.no/tidsskrift/paletten/paletten-3-3015>

Place to Place, 9 artists reflection about site-specificity and place-related processes. Environment, Location, Site, Spot, Space, Room, 2017

Editor: Lisa Torell. Participating artists: Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist. In which I reflect on this field's general development and stances, through joint reflections with other artists practicing in this field. The book has in a way already contributed to the field's professional development, as it was purchased as a course literature at Konstfack (it has already been used for 5 courses), And has also been purchased at the Royal Institute of Arts, as well as the MA Education of Arts in Public Space at KHIO. And has been downloaded by students Umeå Academy of Fine Arts. Konstfrämjandet uses it as an educational and information material. Göteborgs konsthall has used the training material for its staff.

<http://konstframjandet.se/aktuellt/bokrelease-plats-till-plats>

[http://www.tromsokunstforening.no/default.](http://www.tromsokunstforening.no/default.asp?cmd=100&UtsID=160)

[asp?cmd=100&UtsID=160](http://www.tromsokunstforening.no/default.asp?cmd=100&UtsID=160)

“Figure 2224, To share an coincidence, to remember a place and to have questions without answers, and try to identify, a thought, a language, an identity, a place in progress”, 2016

In which I reflectively describe the work in preparation for, during and after a 10 minute performance, interaction with the public and after thoughts. Produced for IdentityLab Sessions and Exchange Notes at Gallery Depo in Istanbul. Published in the book *Between Places* by Naz Cuguoglu

Cuguoglu och Susanne Ewerlöf. Medverkande: Fikret Atay, Hera Büyüktasçiyen, Ferhat, Özgür, Katarina Pirak Sikku, Liv Strand, Can Sungu och Lisa Torell. Texten reflekterar kring metod inför, under och efter *Figure 2224*, den performance jag gjorde i Istanbul i samband med IdentityLab och Exchanging Notes på Gallery Depo i Istanbul.

<http://www.tandemforculture.org/stories/between-places-reflections-on-identity>

<https://collectivecukurcuma.com/2016/12/27/book-launch-conversation-between-places>

<http://konstframjandet.se/aktuellt/bokrelease-between-places>

"Om Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld, hur vi tänkte och med vad?", 2017

Publicerad och skriven för *Inte det Molnet* av Johanna Gustafsson Fürst, Mount Analogue 2018. En lite kortare version publicerades i Paletten #309/2017. Det är en essä som jag skrivit om Johanna Gustafsson Fürsts och mitt arbete *Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld*. Om process och metod.

<http://kulturhusetstadsteatern.se/konstdesign/evenemang/2017/inte-det-molnet>

and Susanne Ewerlöf. Med Fikret Atay, Hera Büyüktasçıyan, Ferhat, Özgür, Katarina Pirak Sikku, Liv Strand, Can Sungu, Lisa Torell.

<http://www.tandemforculture.org/stories/between-places-reflections-on-identity>

<https://collectivecukurcuma.com/2016/12/27/book-launch-conversation-between-places>

<http://konstframjandet.se/aktuellt/bokrelease-between-places>

“On Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, How We Were Thinking and With What?”, 2017

Published and written for *Not That Cloud* by Johanna Gustafsson Fürst, published by Mount Analogue. A shorter version is published in Paletten #309/2017.

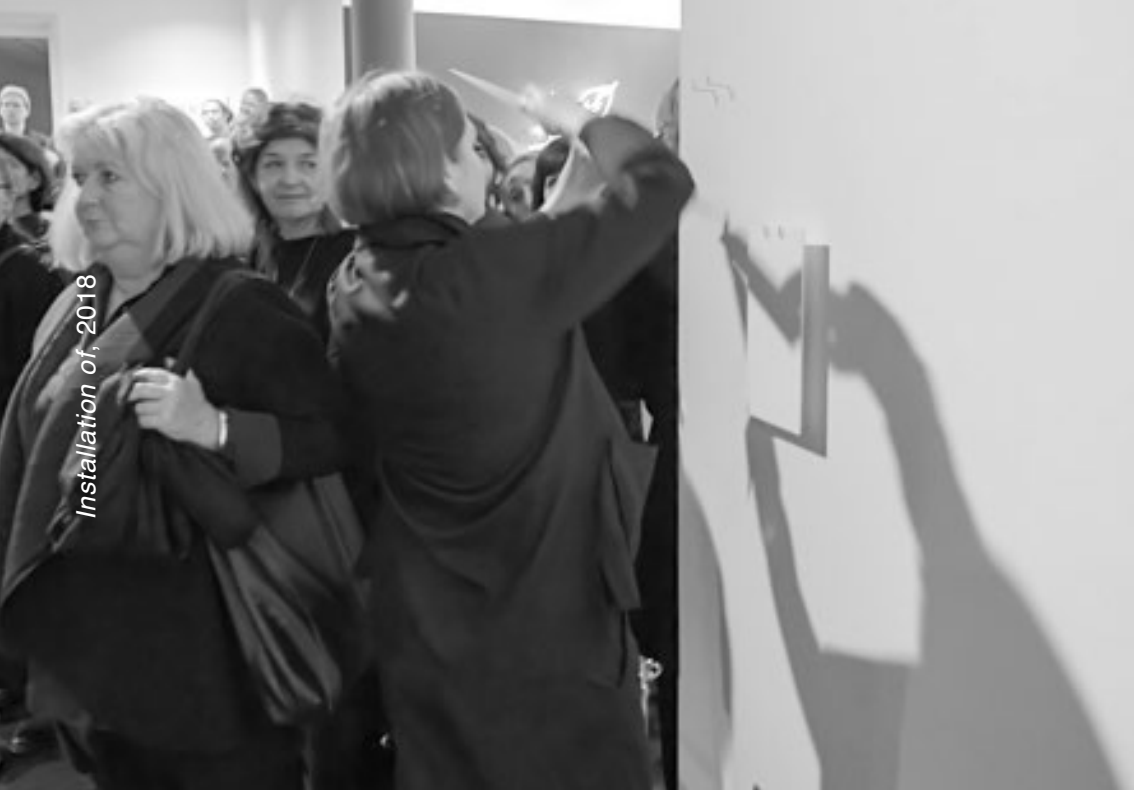
<http://kulturhusetstadsteatern.se/konstdesign/evenemang/2017/inte-det-molnet>



Installation av, 2018



Installation av, 2018



Installation of, 2018



Installation of, 2018



Installation av, 2018



Installation av, 2018



Installation of, 2018



Installation of, 2018



Figur 017, minimimått för lågt gångflöde, 2018
(In situ-souvenir)



Figur 017, minimimått för lågt gångflöde, 2018
(In situ-souvenir)

Figure 017, Minimum Dimensions For a Low Walk Flow, 2018 (In Situ Souvenir)



Figure 017, Minimum Dimensions For a Low Walk Flow, 2018 (In Situ Souvenir)



Lisa Torell

**Om Riksväg 25, delat
samhälle innebär en
gemensam skuld, hur
tänkte vi och med vad?**

**On Highway 25,
Shared Society Means
a Common Debt, How
Were We Thinking
and With What?**

30

Riksväg 25, delat samhälle innebär
en gemensam skuld (2016)

7 Konstgjord kulle vid Riksväg 25

Highway 25, Shared Society
Means a Common Debt (2016)

2018 Man-made mound by Highway 25

Ur Residence-in-Nature (RIN 2)¹ föddes arbetet Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld (2016) av Johanna Gustafsson Fürst och mig, Lisa Torell. Verket bestod av tre veckors platsrelaterade interventioner på åtta platser runt Riksväg 25 mellan Växjö och Skruv i Småland. Interventionerna, de nödvändiga aktiviteterna², bestod av allt från performance och undersökningar till installationer, där allt som utfördes filmades. Materialet sammanställdes i en fyra timmars video som visades dygnet runt på två LCD-skärmar. En skärm i fönstret på Växjö konsthall, den andra i skyltfönstret till en tom banklokal i Skruv under sommaren 2016.

Residence-in-Nature är ett platsrelaterat projekt för konstnärliga utövare från olika discipliner som initierades 2013 av konstnären och formgivaren Åsa Jungnelius som sedan dess har varit konstnärlig ledare och drivit projektet i samarbete med Växjö konsthall, Växjö kommun och Region Kronoberg. Första omgången, RIN 1, var ett pilotprojekt i Småland med sex medverkande och där skedde nästan allt arbete på plats. Vi tältade och arbetade under två högintensiva veckor invid Ronnebyån. Arbetet avslutades med en utställning i augusti 2014 där publiken färdades mellan verken i kanot. RIN 2 (2015–2016) hade en helt annan ekonomi. Arbetet på och med plats spände över ett år och antalet medverkande utökades. Det utgick från Småland, det postindustriella landskapet, glesbygden och naturbegreppet. Det var ett otroligt roligt projekt, eftersom i ett fast men löst ramverk lades grunden nästan att allt kunde förhandlas och omförhandlas. Och även om Åsa Jungnelius var ansvarig och konstnärlig ledare så utvecklades alltifrån ansökningar till övergripande koncept delvis kollektivt. Eftersom det var en enda stor undersökning, togs tillfället i akt att verkligen undersöka allt, som om vi överhuvudtaget skulle kalla RIN 2 för "projekt" till var att bo, former för när att arbeta, vilka måltider som skulle ätas gemensamt, till olika former av eventuell mediering – och skulle överhuvudtaget alls en sådan ske? För trots RIN 2's undersökande paradig (residency, workshop, undersökning, seminarium) utvecklades det

How Were We Thinking and With What?

Lisa Torell

Highway 25, Shared Society Means a Common Debt (2016) by Johanna Gustafsson Fürst and me, Lisa Torell, was born out of Residence-in-Nature (RIN 2)¹. The work consisted of three weeks of place-related interventions at eight locations around Highway 25 between Växjö and Skruv in Småland. The interventions, the necessary activities², encompassed everything from performance and investigations to installations, where everything carried out was filmed. The material was compiled into a four hour long video which was displayed 24 hours a day in the summer of 2016 on two LCD screens, one in a window at Växjö konsthall, the other in an empty bank office in Skruv.

Residence-in-Nature is a site related project for artists from different disciplines. It was initiated in 2013 by artist and designer Åsa Jungnelius, who since then has been artistic leader and has run the project in collaboration with Växjö Konsthall, Växjö Municipality and Region Kronoberg. The first round, RIN 1, was a pilot project in Småland with six participants and where almost all the work was undertaken on site. We camped and worked for two intense weeks by the Ronneby river, the work was completed for an exhibition in August 2014 where the audience paddled between the works by canoe. RIN 2 (2015–2016) had a completely different economy; the work on and with the site spanned over a year and the number of participants increased. The project used Småland as a point of departure: the post-industrial landscape, its sparsely populated rural areas and the concept of nature. It was an incredibly fun project since a fixed but loose framework laid the groundwork for everything to be negotiated and renegotiated. And even if Åsa Jungnelius was responsible for the project as well as its artistic director, everything from applications to overarching concepts was, in part, developed collectively. Since it was all a big investigation, the opportunity to really examine everything was seized, from questions such as if we were to call RIN 2 a "project" or where to live, forms for when to work, which meals were to be eaten together, to various forms of mediation – and should there be any

likväl en allmän förväntan på både konstnärskap och disciplin kontra research, plats och utfall. Det är en generell logik som följer en inbjudan att besvara frågor som handlar om "med vad, när, hur och varför?" kollektivt, inför uppdragsgivare och konstnärer emellan. Men oberoende om det handlar om nyfikenhet, planläggning eller allmän kontroll så för att bereda kvalitet i ett tidigt projekt-stadie kanske det inte alls är svar som skall ges. Under hösten 2015 kom jag och Johanna därför fram till att samarbete skulle fungera bäst i RIN 2. Fram tills dess hade vi båda på olika sätt genom mer eller mindre undandligande eller för omfattande svar försökt understryka att ingen undersökningsanalys innan undersökningen är färdig. För oss handlade RIN 2 lika mycket om bilden av ett undersökande platsrelaterat projekt, som bilden av Småland – från industri till postindustri, till turist- och kulturindustri och där konstnärliga projekt i allra högsta grad kan ses som del av upplevelseindustrin.

Att vara konstnär handlar lika mycket om en egen ambition som att lära sig att navigera innehåll i förhållande till projekt och utställningar, eftersom formaten är så styrande. Johannas och min idé att samarbeta var därför i allra högsta grad ett kontextuellt beslut för att kunna arbeta i energi istället för i motstånd. Det första vårt samarbete resulterade i var att fokus förflyttades från individuella konstnärskap och platser, till en större idé om. Slutligen blev RIN 2s titel Start, öppning, början, fortsättning 28 maj till 25 september 2016.

Lust, plats och motstånd

I augusti 2015 när vi: Johanna Gustafsson Fürst, Åsa Jungnelius, Hilda Hellström, Klara Hobza, Fredrik Paulsen, Jerszy Seymour, Ross M Taylor, Markus Vallien, Jonas Williamsson och jag, efter en veckas research i Småland, skulle ange plats som vi ville arbeta med, ville inte jag välja. Det var för tidigt. För att förtydliga att arbetsfrihet kräver svarsansvar valde jag därför flera platser där jag fokuserade på vägarna mellan och på infrastrukturen. Johanna hade samma känsla att maskineriet – organisationen och publiken – dundrade in alltför tidigt. I och

at all? Despite the investigative paradigm of RIN 2 (residency, workshop, investigation, seminar) a general expectation of artistry and discipline versus research, place and outcome, was developed. There is a logic which follows an invitation to answer questions about "with what, when, how and why?" collectively, in relation to both funding agencies and amongst artists. But regardless of whether it comes from a place of curiosity, planning or general control, to ensure quality early on in a project it is perhaps not answers that are required. Thus, during the fall of 2015, Johanna and I came to the conclusion that collaboration would work best for us in RIN 2. Up until that point we had, in various ways, more or less evasively or too extensively, tried to underline that no investigation analysis is possible before the investigation is done. RIN 2 Småland was just as much about the image and idea of an investigative site-related project, as it was about Småland – from industry to post-industry, to tourist and cultural industry – and where artistic projects can very much be seen as a part of an experience economy.

To be an artist is just as much about a personal ambition as it is learning to navigate content in relation to projects and exhibitions, since those formats are so determining. Johanna's and my idea to collaborate was therefore a very contextual decision to be able to work in energy instead of in resistance. The first result of our collaboration was that the focus shifted from individual artistic practices and places to a larger idea. Finally RIN 2's title became Start, Opening, Beginning, Continuation May 28 to September 25 2016.

Desire, Site and Resistance

In August 2015 when we, Johanna Gustafsson Fürst, Åsa Jungnelius, Hilda Hellström, Klara Hobza, Fredrik Paulsen, Jerszy Seymour, Ross M Taylor, Markus Vallien, Jonas Williamsson and I, after a week of research in Småland, were to indicate the place we wanted to work with, I didn't want to choose. It was too soon. In order to clarify that freedom to work demands accountability I chose several places where I

Hur tänkte vi och med vad?

Lisa Torell

med att RIN 2 som projekt byggdes upp i en oavbruten diskussion, parallellt med att separata arbeten utvecklades, ledde detta till en slags dubbel kritikalitet. Praktik, publik, verk och projekt. Hur att stärka det ena utan att sänka det andra? Går det att utveckla idéerna runt upplevelseindustri och kulturkonsumtion, att arbeta med mer eller mindre publik synlighet eller andra krav på om det parallellt planläggs för ett mer curatoriskt grepp med inbjuden publik och guidade bussturer, presentationer konstnär/verk och seminarier? Motstånd stoppar upp något men kan samtidigt ge utrymme till något annat.

Johanna valde Skruv i Lessebo kommun; en plats eller snarare en ort med 490 invånare, som rymde det hon där och då saknade – tristess och extra tid, men som också satte fingret på något i (bruks-) samhället generellt (posten, banken, pizzerian, parkeringen, mataffären) som hade haft en form och som nu inväntade en annan. Tid och ideologi. Glasbrukets minskade produktion och bryggeriet Bancos nedläggning kändes och kriget i Syrien märktes. Lessebo är en av de kommuner i Sverige som tagit emot flest asylsökande i förhållande till antal invånare. Johanna ville browsa runt i ett överskott av timmar och skaffa ärenden dit så oviktiga att platsen som sådan fick chansen att växa. I dess hopp och förtvivlan, peta i såren och titta på potentialen. Nästan förbjudna och outtalade förhoppningar samsades med tankar om moral och etik, den goda konstnären, hur att handskas med finansärer, områdesanvändare, eget jag och process.

Själv bar jag sedan RIN 1 med mig känslan att Småland var lilla Norrland i förhållande till Sveriges historia och uppbyggnad av välstånd, järn och skogsindustri men också som landskap och beteende. Skogen, (last-) bilar och transport var kärnan. Men självförtroendet var större, avstånden kortare. Instinktivt kände jag att jag ville arbeta med system av platser, samhälleliga strukturer istället för singularitet. Den enskilda platsens betydelse för systemet och tvärtom. Nuets och nuets nostalgi. Det semioffentliga rummets beroende av det offentliga. Men jag ville även på något sätt baka

focused on the roads between and the infrastructure. Johanna had the same feeling, that the machinery, of both the organization and the audience, were barging in too early. Since RIN 2 was created in an uninterrupted discussion parallel to the development of separate works, it resulted in a kind of double criticality. Practice, audience, work and project. How to strengthen one without weakening the other? Is it possible to develop the ideas around experience economy and the consumption of culture, and to work with more or less public visibility? What about other demands regarding a parallel plan for a more curatorial approach with an invited audience and guided bus tours, presentations of artists/works and seminars? Resistance obstructs but can simultaneously make space for something else.

Johanna chose Skruv in Lessebo municipality; a place, or rather a small town with 490 inhabitants, which contained that which she lacked at that moment: boredom and spare time. But which also pinpointed something in (industrial-) society in general (the post office, the bank, the pizzeria, the parking lot, the grocery store) which once had a certain form but were now awaiting another. Time and ideology. The declining glassworks production and the closure of Banco brewery was felt and the consequences of war in Syria were noticeable. Lessebo is one of the municipalities in Sweden that has taken in the highest number of asylum seekers in relation to the number of residents. Johanna wanted to browse around in an abundance of time, run errands so trivial that the place as such had the chance to grow on her. In its hope and despair, poke its wounds and look at its potential. Almost forbidden and unspoken expectations comingled with thoughts about morality and ethics, the good artist, how to deal with funding agencies, area users, the self and process.

Since RIN 1, I had had the feeling that Småland was "Little Norrland" in relation to Sweden's history and the building of prosperity, especially in relation to the iron and forest industries but also because of the landscape and behaviour. The forest, trucks

in Växjö konsthall och inkorporera konstens semi-offentliga rum för representation. När det gällde förhållandet mellan Småland och Norrland, visade det sig att just Småland var Sveriges södra anhalt inom bilindustrin. Fakta och magkänsla. I december valde jag riksväg 25, tillhörande vägfickor och asfalten. Tanken var att vara bilburen, ensam, att få köra. Frihet, melankoli och romantik. Bilen är synonym med denna känsla. Kör bort, bara kör!

Kullen, en hög märklig gräskulle, en skulptur i sig själv, upptäcktes vid riksväg 25. Den påminde om den polska konstnären Teresa Muraks verk *Sculpture for the Earth* (1974) i Ubbeoda som vi hade sett i mars i samband med ett möte på Växjö konsthall. En idé om att belysa konstnärer betydande för det platsrelaterade fältet snurrade igång, liksom andra mer bitterironiska samtal som behandlade allt från hur det lokala om och om igen förnekas till förmån för internationaliseringens värde-logik till konstvärldens oförmåga att länka samtidens konstnärliga uttryck med samhälle, samtidigt som en enorm vurm för 60-talets konceptuella estetik oreflekterat fortsätter att höjas till stjärnorna. Samtalet slutade i att vi i humoristiskt motstånd och i ett "Ha, ha, ha!" fick en handlingskraftig idé om att arbeta helt i svartvitt och dokumentera det som det hände i ett Sverige "när handkraft menades arbete utfört med händer och allt var politiskt på riktigt!"

Jetztzeit or now-time is not a "transition" of the past into the future; it's a constellation between the now and what has been, in which the construction of history becomes obvious.³

Men det var det där vi aldrig kunde göra – jobba med det förflutna som något bortanför "konstruktionen av idag" som något absolut – eftersom det alltid är format utifrån en värderelation. Det var dessutom idag som vi var intresserade av, den verklighet som för tillfället omgav oss eller omger oss. Det är upplevelsen av där och idag, i exakt det nuet som vi vill maximera eller lita på, vara i dialog med och ge.

36

Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld (2016)
Lätt upprustad före detta banklokaler med en fyra timmars video som visades på ett runt på en LCD-skärm

and transportation were its core, but Småland had more self-confidence and distances were shorter. Instinctively, I felt that I wanted to work with systems of places and societal structures instead of any singularity – the importance of the individual place in relation to the system and vice versa. The present and the nostalgia of the present and the dependency of semi-public space on the public, but I also wanted to somehow include Växjö konsthall and incorporate art's semi-public space for representation. When it came to the connection between Småland and Norrland it turned out that Småland was the southern node of the Swedish car industry. Fact and gut feeling. In December I chose Highway 25, its small lay-bys and the asphalt. The idea was to travel by car, alone, to get to drive. Freedom, melancholy, romance. The car is synonymous with this feeling. Drive away, just drive!

The mound – a tall, strange, grassy heap, a sculpture in itself – was discovered next to Highway 25. It was reminiscent of the Polish artist Teresa Murak's work *Sculpture for the Earth* (1974) Ubbeoda, which we had seen in March that year in connection with a meeting at Växjö konsthall. An idea to highlight artists' importance to the site-specific field started spinning, as well as other more bitter-ironic conversations from how the local is rejected over and over again in favour of the value logic of internationalization, to the art world's inability to link contemporary artistic expression with society, while at the same time an enormous craze for the conceptual aesthetic of the 60s is glorified. The conversation ended with us in humorous resistance and "Ha, ha, ha!" We developed a vigorous idea to work completely in black and white and document it as if it was happening in a Sweden in an era "when manual power meant work carried out by hand and everything was political for real!"

Jetztzeit or now-time is not a "transition" of the past into the future; it's a constellation between the now and what has been, in which the construction of history becomes obvious.³

Highway 25, Shared Society
Means a Common Debt (2016)
Lightly renovated disused bank office with a four hour video shown around the clock on an LCD screen

Hur tänkte vi och med vad?

Lisa Torell

Just därför var Johannas fynd "Smithson-huset" vid skjutbanan (en överväxt skjutbana med ett ruckel) lite problematisk. Ruinromantik av yttersta klass, en plats som Johanna så att hon hade älskat att upptäcka när hon började med konst och för att den var som en illustration av Michel Foucaults heterotopibegrepp då den innehöll så många fler lager än de direkt tillgängliga. Hemvärnet, tjuvrökning och nästan eldsvåda. Att referera till Robert Smithsons Partially Buried Woodshed (1971) handlade inte om en romantisk återspeglning. Hans ambition, som jag ser det, var inte att visa tjuvsningen med det historiska förloppet, utan istället ett sätt att låta oss vara i varandet när det sker. Det är som om vi människor först kan se det som är när det har varit. Då när vi har upplevt, det är först då vi förstår "är-et". Så istället för att välja bort denna kitchiga plats, behölls den med kärlek. Den hade ett slags nu-minne inbyggt i sig, ett uttryck lika övertydligt för Johanna som för mig och som hon ville arbeta med, se och vara på, mera.

Våren 2016 ville vi ännu inte berätta vad vi skulle göra. Det var en medveten strategi för att inte låta orden förbestämma en realisering, låta receptet ta över smaklöknarna. Nej, eventuellt resultat skulle preciseras i erfarenhet med plats och inte innan. Däremot hade vi tänkt. Johanna hade tänkt på inspelad gest⁴; montage som en metod för att synliggöra platsen; på att förstärka genom att använda platsen självt, på Donna Haraways begrepp "situerad kunskap" och på tjock tid, på förtjockningens närvaro och på noggrannheten i uppmärksamheten kring hur kontexter är sammanvävda. Med vad, varför och hur skapa ytterligare en förtjockning. Konstens. Det handlade om sensibilitet men också att våga följa begär och impuls. Och allemansrätt.

Donna Haraway talar till exempel om "situerad kunskap", Mikhail Bakhtin om "bebodda ord" och Hélio Oiticica om "transobjects". Många intresserar sig för logik och perception. Hur vi upplever och med vad? Vad kunskapsens, platsens, ordets kontextuella förpackning, inkorporerade laddning eller symbolik gör med förståelse(r) av och hur att bygga in.

41

Galenskapsfabriken (2015)

25 × 45 × 25 cm

Barkbit gjuten i aluminium, sprayad i offentligt grön kulör, piggar för skydd mot fåglar i rostfritt stål

How Were We Thinking and With What?

But that was precisely what we weren't able to do, work with the past as something beyond the "construction of today" – something absolute – since it is always shaped by a value relationship. Furthermore, it was today that we were interested in, the reality that for the moment surrounded us or surrounds us. It is the experience of there and today, in exactly that presence which we wanted to maximize or trust, to be in dialogue with and to present. This is precisely why Johanna's find "The Smithson House" by the shooting range (an overgrown shooting range with a hovel) was a little problematic. Ruin romanticism to the highest degree, a place that Johanna said she would have loved to discover when she first started making art because it was an illustration of Michel Foucault's heterotopia since it included so many more layers than what was immediately apparent. The National Home Guard, secret smoking and an almost-fire. To refer to Robert Smithson's Partially Buried Woodshed (1971) was not about a romantic reflection. His ambition, as I see it, was not to display the historical process, but rather to let us be part of it as it happens. It is as if we humans can see what something is only when it has already been. Then when we have the experience, it is only then that we understand what it "is". So, instead of rejecting this kitschy place, it was lovingly kept. It had a kind of now-memory built into it, an expression as explicit to Johanna as it was to me and that she wanted to work with, look at and be with, more.

In the spring 2016 we still didn't want to say what we were going to do. It was a conscious strategy to not let the words determine any realisation, let the recipe take over the taste buds. No, the eventual results would be specified in the experience of the place and not before that. However, we had been thinking. Johanna had thought about recorded gesture⁴; about montage as a method for highlighting a place; about amplification using the place itself; about Donna Haraway's concept of "situated knowledge" and about "thick time"; about the presence of thickening

Lisa Torell

The Madness Factory (2015)

25 × 45 × 25 cm

Piece of bark cast in aluminium coloured in public green, stainless steel spikes to repel birds

20

83

Detsamma var det med mig, jag ville arbeta med offentligt och semioffentligt rum, belysning och med frågor som "vad tillför undersökandet framställningen?" Form och påverkan. Logik, aktion, estetik, metod och förståelse. Se på vad som medverkar till vad och testa undersökandets performance⁵ och performance i realtid och i det offentliga rummet och i ett civilsamhällets "oss" under alla 24 timmar på dygnet.

När vi kom till Hovmantorp den 7 maj 2016 hade jag och Johanna valt cirka 8 platser inom drygt en timmes bilkörning: skyttebanan/Smithson-huset och loppisen i Hovmantorp, riksväg 25, vägfickorna vid denna väg, den tomma banklokalen mellan pizzerian och Handlarn i Skruv, kullen och LCD-skärmen i fönstret på Växjö konsthall. Förutom invigningsdag var inget bestämt, utan allt lämnades åt plats- och kompetensslumpen.⁶

Vad gjorde vi och med vad?

Dag ett, klockan 16.00 kom vi till Gökaskratts camping i Hovmantorp, RIN 2-kollektivets boplatser i Småland. Vi lämnade av bagaget vid vår stuga och körde sedan direkt till det lokala byggvaruhuset för att se vad det kunde ge oss. Besöket var nödvändigt för fortsatt process. Konst handlar om att övertyga. Estetik är ett medel för kommunikation, för att ge riktning. Verktygen är så kallade "soul tools", som används för att ge själ och identitet. De är de som talar i tystnad, publikt, men också som där i affären, direkt till oss.

Inköp: skrapa, soppåsar, skräpplockare, markeringspray, spade, murslev, mörkgrönt hönsnät, pannlampor, kartor, kompasser, landskapsmåttband, sopborste, räfsa, kratta, gummislägg, spik, markeringsband, ficklampa och sex externa hårddiskar. Med oss hade vi: en bil, en hårddisk, tre kameror, stativ, mobil scenljus, laddare, datorer, knäskydd, arbetskläder, regnkläder, sovsäckar, vindskydd, rep, presenningar, en assistent och en spion.

Även om vi innan vi åkte och handlade fick frågan om att låna verktyg, var svaret tydligt och nej, vi vill ha egna. Om det var de prekära yrkeskonstnärsförhållandena vi var påverkade av och där illusionen om att ägandet skulle ge

and about accuracy in the attention to how contexts are interwoven. With what, why and how to create further thickening. That of art. It was about sensibility but also about daring to follow desire and impulse. And the Swedish concept of "Allemansrätten" or the Right of Public Access.

Donna Haraway, for example, talks about Situated Knowledge, Mikhail Bakhtin about Sacred Words, and Hélio Oiticica about Trans-objects. Many people are interested in logic and perception. How we experience something and with what? What do knowledge, place, the contextual packaging of words, incorporated charge or symbolism, do to our understanding(s) of and how to include or build-in. It was the same for me, I wanted to work with public and semi-public spaces, lighting, and with questions such as "what does investigation bring to the account?" Form and impact. Logic, action, aesthetics, method and comprehension. Look at what contributes to what and test the survey's performance⁵ and performance in real-time, and in the public sphere, and in the "us" of a civil society 24 hours a day.

When we arrived at Hovmantorp on May 7th 2016, Johanna and I had chosen about eight sites which could all be reached in an hour's drive: the shooting range/The Smithson House and the flea market in Hovmantorp, Highway 25 and its lay-bys, the empty bank between the pizzeria and the Handlarn grocery store in Skruv, the mound, and the LCD-screens in the window of Växjö konsthall. Except for the opening day nothing was decided, everything was left to the place and the competence-coincidence.⁶

What Were We Doing and With What?

Day one, at 4 pm we arrived at Gökaskratts camping in Hovmantorp, the RIN 2 collective's abode in Småland. We left our luggage by our cabins and drove directly to the local hardware store to see what it could give us. The visit was necessary for the continued process. Art is about convincing. Aesthetics is a means of communication, to give direction. The tools are so-called soul-tools, they are used to give soul

Hur tänkte vi och med vad?

Lisa Torell

oss mer kontroll av tid och rum eller om det var någon annan anledning spelade mindre roll. Då. Däremot efteråt i bilen på väg mot inköp, hade vi närvaro nog att tala om bestämdheten om att använda egna verktyg. Märkningen av mitt säsongsarbetande material med gult sprayat streck – senare samma natt – kom av denna diskussion kring prekariat och samhället i stort. Det var roligt, vi gick in i Lessebo Bygg & Järn ihop och splittrades direkt. Johanna gick mot "bygg" och jag mot "omsorg". Två tydliga riktningar, och trots att vi hade kunnat få tag på nästan allt till halva priset på Claes Ohlson eller Jula, ville vi inte signalera Best Tools: amatörism och tillfällighet. Utan Fiskars: tid och professionalismitet.

Jag försökte vara platsen och dess konstruktion underordnad, bara handla "vad platsen själv hade handlat om den fick bestämma". Försöka sätta mig i en situation där jag bara var ett med och därför också inget. Försöka vara glidande mellan och på så sätt behålla ett avstånd och inte tänka på "vad är det här och vad gör jag?" Förrän efteråt. Efter avslut. Behålla distansen för att vara fri att utveckla. Bara sopa, när jag sopade. Det resulterade i: skräpplockaren, landskapsmåttband, räfsan, den stora gula underbara sopborsten med mera. Alla föremål med en inbyggd handling, att inse, värja sig emot eller att genomföra.

Johanna däremot köpte grönt plastbelagt varm-galvaniserat hönsnät, staketpinnar, gum-mislägga med mera och ville addera något, bygga och sätta gränser, modellera rörelsefriheten, göra vissa delar till "se men inte röra", öka avståndet mellan handlandet och åskådandet. "Man ska gå på den här sidan av staketet och röra sig lite försiktigt" (vid Smithson-huset) kommunicerades genom placering liksom att visst mått av tillfällighet byggdes in i staketets identitet. Den vita plaststolens ursprungliga placering förstärktes och relationen till vad platsen hade varit synliggjordes ytterligare genom att stigen mellan skjutbanhus och skjutbanans vall trampades upp, återinfördes och att trädtoppar som skydde sikt klipptes ner. Platsen hade redan en publik, mer eller mindre ljusskygga användare som kom dit ensamma

and identity. They speak in silence, publicly, but also, like those in the store, directly to us.

Purchases: squeegee, bin bags, garbage picker, marking spray, shovel, masonry trowel, dark green chicken wire, headlamps, maps, compasses, survey measuring tape, broom, leaf rake, rake, rubber mallet, nails, marking tape, flashlight and six external hard drives. We had brought: a car, one hard drive, three cameras, tripod, portable stage lighting, chargers, computers, kneepads, working clothes, rainwear, sleeping bags, a wind shelter, rope, tarpaulin, an assistant and a spy.

Prior to the shopping trip we had been asked if we wanted to borrow tools, our answer was distinctly no, we wanted our own. If it was the precarious profession-artist relationships we were influenced by or the illusion that ownership would give us more control over time and space or because of some other reason, it didn't matter much. At the time. However, afterwards in the car on the way to the store, we had enough presence to talk about the determination in using your own tools. The marking of my seasonal working material with sprayed yellow lines later that same night came from this discussion on the precariat and society in general. It was fun, we walked into the hardware store Lessebo's Bygg & Järn and went our separate ways. Johanna went towards "construction" and I towards "care". Two distinct directions and although we could have found almost everything at Claes Ohlson or Jula for a fraction of the price, we didn't want to signal the amateurism and coincidence that comes with home-brand tools, but rather the time and professionalism of a recognized brand name.

I tried to subordinate myself to the place and its construction, just buy "what the place itself would have bought if it was making the decisions". Try to put myself in a situation where I was one with, and because of that also, nothing. Try to be fluid in-between and in that way keep a distance and not think "what is this and what I am doing?" until afterwards. After finishing. Keeping the distance to be free to develop. Just sweep when I swept. It

eller i mindretal. För att kunna förändra och arbeta med platsen måste också hänsyn till dessa tas. I en uppbyggnad är det bättre att ha folk med sig än mot sig, dessutom ingår de i beskrivningen av platsen. Användandet av och spåren på är en del av arbetsmaterialet. Det var som om att Johanna gjorde en fortsättning på RIN 1 och verket De förtjusta åskådarna beskådade i tysthet det enastående skådespelet (2014). Det bestod av en lifen läktare med utsikt över en skogsplantskola och två bänkar placerade med anknytning till och utsikt mot sågverk och kanotled. Med ett enkelt grepp poängterades att åskådningen innebar både makt och maktlöshet, att åskåda och bli beskådad. Vad det är värt att titta på och vem som får titta. Placeringen jämställde platsens vardagsanvändarpublik med platsens ditresta.

Planen för denna arbetsperiod var att skapa en vardag som innehöll allt en vardag ska: arbete, matpauser, träning och åtminstone sju timmars sömn om än i uppdelad form. Dagligen föra logg, planera minst två filmade moment, natt som dag. Varva två timmar ihop med två timmar ensam med plats, gemensam reflektion med egen. Vi skulle ta del av, undersöka och dokumentera dags- och nattskiftet, vilka som arbetar var, hur de rör sig, var, varför och på vilket sätt; med bil, till fots eller cykel; på offentlig mark eller privat. Om det var 21.00–24.00 den ena dagen, var det 24.00–03.00 den andra, inte en timme fick försummas och allt var av intresse och vi ville inte bara se, utan också härma, fast göra på riktigt. Klockan 21.00 körde vi ut till skjutbanan för att filma och jobba med ljus och mörker, sly sax, sopborste, samt att ha betydelsen "efter nattens inbrott" i våra kroppar, handlingar och intellekt till 24.00.

Att bli sedd, publik och vittnen
Lokalen i Skruv hade stått tom i flera år och direkt när vi kom dit och började röja, städa och "whitecuba" så kom frågorna: "vad gjorde vi där?", "skulle vi vara kvar och skulle vi aktivera?" De som frågade var en blandning av barn, områdesanvändare, kunder till eller personal på pizzeria eller matbutik. Och vad skulle det bli,

resulted in: the garbage picker, survey measuring tape, the leaf rake, the big wonderful yellow broom et cetera. All these items with a built-in action, to realize, fend off or go through with.

Johanna on the other hand bought hot-galvanized green plastic coated chicken wire, fencing poles, rubber mallet et cetera. She wanted to add something, build and stake out boundaries, model freedom of movement, make certain sections into "look but don't touch", increase the distance between acting and spectating. "You should walk on this side of the fence and move carefully" (by the Smithsonian House) was communicated by placements and that a certain amount of impermanence was built into the fence's identity. The white plastic chair's original placement was amplified and the relationship to what the place had been was made more visible by reintroducing the path between the shooting range house and the shooting range barrier dike by trampling the path and trimming the treetops that obscured the view. The place already had an audience, more or less shady users who came there alone or in small numbers. To be able to change and work with the place, these people also needed to be taken into consideration. In building up, it is better to have people on your side than against you, besides they are included in the description of the place. Usage and its traces are part of the material. It was as if Johanna was making a continuation of RIN 1 and the work The Delighted Spectators Quietly Viewed the Remarkable Spectacle (2014). This work consisted of a small platform overlooking a forest nursery and two benches in relation to a sawmill and facing a canoeing route on a small river. By a simple approach the power and powerlessness of witnessing and viewing was pinpointed. What is worth watching and who gets to watch? The placement equated the site's everyday-user-audience with its visitors.

The plan for this working period was to create a daily life that contained everything a daily life should: work, food breaks, workout and at least seven hours of sleep, albeit split up. Keep a daily logbook, plan at least two

Hur tänkte vi och med vad?

Lisa Torell

café eller frisör? Vi förklarade: Residence-in-Nature och konst. Vad de inte visste var att de redan då tillsammans med oss ingick som ett platsens material och som "preformance" – medverkan till uppbyggnad av verk, ny plats och mytbildning om. Nyfikenhet och rykten spreds. Relationer bildades och den sorg vi tidigare känt, fanns och lades som en slumrande kulturell besvikelse i våra händer som ett material att synliggöra, som i skrift handlar om bryggeriet Bancos och glasbrukets nedläggningar och andra samhällseliga omstruktureringar. Vi lyfte fram den banklokal som en gång varit, satte cirkulerande spots på timer och programmerade om lokalen till en ofödd potential eller Växjö konsthalls minifilial. Hopp infann sig. Ibland är sorg att få syn på, sorg att visa upp och sorg att förstå. För alla inblandade. Den 28 maj försvann vi och lokalen låstes. På en display visades den fyra timmar långa filmen dygnet runt i fönstret både där och på Växjö konsthall. Trots att vi förvarnat och sagt "vi kommer tillbaka i september i samband med seminariet Skala 1:1 med publik, pizza-slice och presentation." Det är alltid svårt att synliggöra ett samhällseligt misslyckande. För, hur kunde vi, med allt det vi förankrat och byggt upp, bara lämna?

Vårt tidigare motstånd mot att bestämma var när hur publik i RIN, hade aldrig att göra med en felaktigt figurerande uppfattning om att konstnärer tänker på verket och inte på publiken. Konst som i sig självt innebär att "nu vill jag att vi ska titta på det här, på det här sättet". Mötet ingår i konst på samma sätt som att bokstaven "n" också gör det. Snarare handlade motståndet om respekt för publik och människa eller publiken som människa inom den tradition vi verkar. Det var en vilja att öppna upp för ett större samtal. Medvetenheten är inte ny. Redan för drygt 60 år sedan började konstnärer och grupper som bland annat Milan Knížák, Allan Kaprow och Collective Actions Group, se publiken som ett material, använda och dela in den i olika typer av medverkan. Konstnären Suzanne Lacy utvecklar detta ytterligare på 90-talet genom att precisera i vilken grad publiken genomsyrar och formar

filmed sequences, day or night. Alternate two hours together with two hours alone with the site, collective and individual reflection. We were to take part in, investigate and document day- and night-shifts, who worked where, how they moved, where, why and in what way: by car, on foot or by bicycle, on public or private land. If it was 21.00–24.00 one day it would be 24.00–03.00 the next, and not an hour could be neglected and everything was of interest. We didn't just want to see, but also mimic, to do it for real. At 21.00 we drove out to the shooting range to film and work with light and darkness, pruning shears, broom, and to have the meaning of "after nightfall" in our bodies, actions and intellect until 24.00.

To be Seen, Audience and Witnesses
The space in Skruv had been empty for many years and when we started clearing it out, cleaning, and "white cube-ing" it, the questions started coming: "what were we doing there? Were we staying and would we activate it?" Those asking were a mix of children, area-users, customers and staff of either the pizzeria or the grocery. And what was it going to be, café or hair salon? We explained: Residence-in-Nature and art. What they didn't know then, and still don't know, is that they together with us were included in the site's material and as "preformance", participating in the construction of works, the new place and mythology. Curiosity and rumours spread. Relationships were formed; and the sadness we had felt earlier appeared as a dozing cultural disappointment, which was placed in our hands as a material to visualize the societal reconfigurations surrounding the closing of the Banco Brewery and the glassworks. We enhanced the space that was once a bank, installed circulating spotlights on a timer and reprogrammed the rooms to become unborn potential or a mini-branch of Växjö konsthall. Hope appeared. Sometimes sorrow is to notice, to show, and to understand. For everyone involved. On May 28 we disappeared and the premises were locked up. On a screen the four-hour film was shown 24/7 in the windows there and at Växjö

How Were We Thinking and With What?

Lisa Torell

47

De förtjusta åskådarna beskådade tysta det enastående skådespelet (2014)
40×140×37 cm
Virke från det lokala sågverket

The Delighted Spectators Quietly Viewed the Remarkable Spectacle (2014)
40×140×37 cm

2018

Wood from the local saw mill

87

arbetet och på vilket sätt den är att se som en väsentlig del av verkets uppbyggnad. Hon delar in publiken i sex kategorier: 1) uppbyggnad och ansvar, 2) samarbete och gemensamt utvecklande, 3) volontärer och medverkande, 4) direkt publik, 5) media publik, 6) publik av myt och minne⁷. Förutom dessa skiljs det ofta på en så kallad konstpublik och en allmän. I vårt arbete ingick alla dessa kategorier och mest krävande var nog verket för den direkta publiken som ville ta del av allt – det varken gick eller var meningen. Annan publik snubblade över arbetet, det var loppiskunder, skogsägare eller yrkeschaufförer som plötsligen sänkte farten från 80 till 30 km/h.

Frågan handlade mer om vem som vi ville ha som publik och vem vi hade liksom vad vi ville med publiken. Räckte det att jag var Johannas publik? Ibland gjorde det faktiskt det. Det är konstigt vad som händer med en när man blir filmad. Istället för att berätta som hon hade gjort i vanliga fall – att hon var nöjd med sitt staket, så går hon runt som en stolt gubbe, klappar och ruskar staketpinnarna. Det var fint. En spontan reaktion som lyckades fånga: "den tysta, nöjda hårt-arbetande-i-trädgården-gubben", och "jag har gjort det här". Utan denna respekt för presens, kroppsspråk, närvaro av nuets tillfälliga biprodukter: kombinationer av handling, plats och material och tolkningar av vad det ser ut som, så hade det inte blivit något arbete. Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld bestod av en rad undersökningar där vissa var planerade, andra var – "behåll-kameran på nu" – utan anledning, med respekt för att det kan bli en sådan. Det gjorde att somliga saker har fått byta plats, fått mindre tyngd än det som bara gjordes i stunden. Vissa delar gjordes för att dokumenteras och andra för att testa materialet film.

En sådan del är när Johanna ber mig att slicka huset med ficklampan för som hon skrev: "Att stryka långsamt med en ficklampa på ett slitet hus en mörk natt härmar thrillern och skräckfilmen med vedertagna former för det skrämmande och mystiska. Begär och starka emotioner som till exempel den aggressivitet som fanns på den nedlagda skjutbanan var

konsthall. We had forewarned everyone, and said: "We'll be back in September in connection with the seminar "Skala 1:1" with audience, pizza slices and presentation." It is always difficult to make societal failure visible. Since how could we, with all that we had established and built up, just leave?

Our early resistance against making decisions about where-when-how in RIN, never had anything to do with the ill-conceived idea that artists think only about the work and not the audience. Art that in itself entails "now I want us to take a look at this, in this way". The meeting is part of art in the same way that the letter "r". Rather, the resistance was about respect for the audience and the human being or audience as a human being within the tradition in which we operate. It was a desire to open up for a larger conversation. Awareness is not new. Just over 60 years ago, artists and groups such as Milan Knížák, Allan Kaprow and Collective Actions Group began to see the audience as a material, to use and divide it into different types of involvement. Artist Suzanne Lacy further developed this in the 1990s by specifying the degrees in which the audience penetrates and shapes the work and the way it is to be seen as an essential part of the work's structure. She divides the audience into six categories: 1) origination and responsibility. 2) collaboration and codevelopment. 3) volunteers and performers. 4) immediate audience. 5) media audience. 6) audience of myth and memory⁷. In addition to these, there is often a separation between a so-called art audience and a general one. In our work, all these categories were included and the work was the most demanding for the immediate audience who wished to take part in everything – it was neither possible nor intended. Other audiences tripped over the work, they were flea-market customers, forest owners or professional drivers who suddenly lowered the speed from 80 to 30 kph.

The question was more about who we wanted as an audience and who we had, as well as what we wanted with the audience. Was it enough that I was Johanna's audience? Sometimes it was, actually. It is strange what

Hur tänkte vi och med vad?

Lisa Torell

viktig. Vardagsliv gestaltas ofta som något tråkigt, liksom att köpa ost eller andra reproduktiva handlingar. Men det stämmer inte. I varje vardag finns en potential till det hisnande och skrämmande. Här skulle detta som var närvarande i tillvaron tas fram. Ben Highmore skriver i *Everyday Life and Cultural Theory* (2002) att estetik tillåter oss att reflektera två frågor samtidigt genom att understryka att världen både är en mental och sensuell upplevelse.⁸ Han skriver att estetik insisterar på att undersöka på vilket sätt upplevelser registreras och representeras. Det är en bra beskrivning av varför de estetiska besluten i det här fallet och, upplever jag, generellt i bädas praktik ofta skall vara synliga som estetiska eller helt osynliga”.

Kameran som bevis och vittne

Det pågick en slags dubbel registrering hela tiden eftersom allt bevittnades och filmades. Den som stod bakom kameran uppmärksammade dessutom bilden av görandet samtidigt som det gjordes. Det optimerade vår dialog och närvaro på plats, som i samma stund handlade om bilden av, upplevelsen av och ambitionen att utveckla mot. Det gav oss också möjligheten att återse, återvända till vad vi gjort och det samlade materialet är i sig ett bevis på att vi gjort. Förutom oss själva så var två studenter från Konstakademiet i Tromsø, Damla Kilickiran och Viktor Pedersen med oss. De är knutna till mitt projekt *Glappets Potential*⁹ och anlitades för att assistera, spionera och försöka förstå mitt arbete, för att leka med rådande kritik gällande konstnärens subjektivitet/objektivitet inom den konstnärliga forskningen. Deras vittnesprocesser ”innebar en slags förhöjd verklighet där allt vi gjorde blev vardag och bild samtidigt” för att använda Johannas ord. Ytterligare ett perspektiv att tåla, konstnärsroll att inse och vardag att separera.

Det bästa med oss är att vi ihop kan testa banalt och göra det med tyngd, för att sedan se på det i reflektion och gemensamt i humor och undra om det verkligen blev så bra—stryka och börja om.¹⁰

happens to you when you are filmed. Instead of talking like she normally does – that she was satisfied with her fence – she would walk around like a proud old man, patting and rattling the fence posts. It was nice. A spontaneous reaction that managed to capture “the quiet-and-satisfied-hard-working gardener” and “I made this”. Without this respect for present tense, body language, the presence of temporary by-products of the now, and the combination of acting, place and material, interpretations of what it looks like, then no work would have been done. Highway 25, *Shared Society Means a Common Debt* consisted of several investigations, some of which were planned, and others which were – keep the camera rolling – without reason, but respectful of the fact that there might be one. This meant that some things had to change places, receive less weight than what was just being done in that moment. Some parts were made to be documented and others to test film as a material.

One such part is when Johanna asks me to lick the house with the flashlight, as she wrote: “to stroke a flashlight slowly on a deteriorating house on a dark night mimics thriller and horror movies in a way, with established forms for the frightening and mysterious. Desire and strong emotions, such as the aggressiveness present at the disused shooting range, was important. Everyday life is often depicted as something boring, like buying cheese or other reproductive acts. But that is not correct. In the everyday there is a potential for the breath taking and the frightening. Here, that which is present in existence would be brought forward. Ben Highmore writes in *Everyday Life and Cultural Theory* (2002) that aesthetics allows us to reflect on two aspects simultaneously by emphasizing that the world is both a cerebral and a sensual experience.⁶ He writes that aesthetics insists on investigating in what way experiences are registered and represented. It is a good description of why the aesthetic decisions in this case and, as I see it generally in both our practices, often are to be visible as aesthetics or completely invisible”.

Samarbetet fungerar av flera skäl. För det första finns det lust att utveckla – allt, det finns humor och det finns ansvar. Det du nu läser är delvis baserat på en intervju mellan mig och Johanna, sedan gavs ansvaret över till mig. Vi vet bägge vem som sagt vad, tänkt vad. Jag har försökt att vara tydlig men ändå: det är inte en samarbetsande kompromiss av varandra vi vill ha utan ett "individuellt oss", separat med högsta skärpa och störst konstnärlig integritet. Det kräver mycket men det ger desto mer. Vi arbetar med rutiner, att pusha och att bevaka varandras ambition: "Var det, det här du ville eller är det bara för att du är trött som du slutar nu?" Inget slarv, arbete är arbete, sen tar vi på.

I Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld var vi intresserade av att arbeta med: 1) Att hugga ner skog och träd för egen sikt. En tendens som är speciellt framträdande i de skandinaviska länderna, att ta bort träd lagligt eller olagligt för att få "bättre utsikt" eller i förhoppningen om att öka värdet av villan eller lägenheten vid en försäljning. 2) Skiftarbete, natt, begär och kriminalitet. 3) Postindustri, industri och upplevelseindustri. 4) Hur att tillfredsställa, och inte tillfredsställa, publiken och oss själva? Och vem är publiken, när är den? Och var är den lokal, mer neutral och vanlig? 5) Medborgargardet, en ökande tendens i Norden. 6) Att göra rätt och känna sig bra som gör det. Moral, etik och logik (som har med scouterna att göra eller dugnad¹¹ i Norge etc). 7) Storskaligt skogsbruk och odlande. 8) Föreningar och organisationers olika rättigheter och ägandeskap.

Ansvar: Johanna Gustafsson Furst: Smithson-huset och skjutbanan, samt loppisen. Lisa Torell: Kulle och vägfixor, samt skräpplockning. Gemensamt: Bilen, lokalen i Skruv och Växjö konsthall, samt programmeringen av publiken.

50

Goda dåd (2016)
196×175×236 cm

Bark gjuten i aluminium, stålrör från offentlig plats samt stål nät, målat i offentligt grönt färg, stålrör från utomhusmöbel

The Camera as Evidence and Witness
There was a kind of continuous double registration since everything was being witnessed and filmed. The one who was behind the camera observed the image of the doing while it was being done. It optimized our dialogue and presence on site, which was simultaneously about image making, experiencing, and the ambition to develop. It also gave us the opportunity to revisit and return to what we were doing and the collected material is evidence of what we did. Besides us, two students from the art academy in Tromsø, Damla Kilickiran and Viktor Pedersen, were there. They are linked to my project Potential of the Gap⁹ and were hired to assist, spy and try to understand my work, to play with current criticism regarding the artist's subjectivity/objectivity within artistic research. Their witnessing process, to use Johanna's words, "entailed a kind of enhanced reality where everything we did became everyday life and image at the same time". Yet another perspective to endure, artist-role to realize, and everyday life to separate.

The best thing about us is that we can test the trite and do it with gravity, to then look at it in reflection and together in humour wonder if it actually turned out at all – delete and start over.¹⁰

The collaboration works for many reasons. Firstly, there is a desire to develop everything, there is humour and there is responsibility. What you are now reading is partly based on an interview between Johanna and I, then the responsibility was passed over to me. We both know who said what, thought what. I have tried to be clear but still "it's not a collaborative compromise of one another that we want, but an individual us, separated but with the clearest focus and highest artistic integrity." This is demanding but the payoff is even greater. We work with routines, to push and monitor each other's ambition. "Did you want this or is it just because you are tired that you are stopping now?" No sloppiness, work is work, then we take a break.

Poisoned Chalice (2016)
196×175×236 cm

Bark cast in aluminium, steel bar from public space and metal netting, painted in public

2018 green colour, steel frame from outdoor furniture

Hur tänkte vi och med vad?

Lisa Torell

- Noter/Notes
1. Residence-in-Nature (RIN 2). Åsa Jungnelius, Johanna Gustafsson Fürst, Hilda Hellström, Klara Hobza, Fredrik Paulsen, Lisa Rosendahl, Jerszy Seymour, Ross M Taylor, Markus Vallien, Jonas Williamsson, Lisa Torell, Axel Andersson, Filipa de Vos, Jenny Käll, Fredrik Sandblad, Nicolas Hansson.
 2. "Nödvändiga aktiviteter", min översättning av Necessary activity (Milan Knížák) i Claire Bishops bok: Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship (2012), s.132. "Necessary activity" is a concept developed by Milan Knížák, see Claire Bishop: Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship (2012), p.132.
 3. Presentist Democracy: Reconceptualizing the Present av Isabell Lorey i The Reader, Documenta 14 (2017) i denna beskriver hon på s.178 Walter Benjamins "Jetztzeit" eller "now-time". Presentist Democracy: Reconceptualizing the Present by Isabell Lorey in The Reader, Documenta 14, p.178 she describes Walter Benjamin's "Jetztzeit" or "now-time".
 4. Konstnären Henrik Eriksson brukar beskriva sitt måleri som inspelade handlingar där gesten ska vara synlig. / The artist Henrik Eriksson describes his painting as recorded acts where the gesture is visible.
 5. "Performance", innan performance, begrepp av Lisa Torell. Hur en plats etableras genom ett varande på och iscensättande av innan egentlig öppning skett. Performance medverkar till mytbildning av platsen och medierar. / "Performance", before the performance, concept by Lisa Torell. How a place is established through a being and staging before an actual opening has taken place. Performance contributes to the mythology of place and mediates it.
 6. "Kompetensslumpen", begrepp av Lisa Torell. Erfarenheten av arbete på plats som ger ett slags kunskapsnärvaro i nuet eller improvisationskunskap att förlita sig på, lyssna till. / "The competent-chance", concept by Lisa Torell. The experience gained by working on site, which creates a kind of presence of knowledge or improvisational knowledge to trust, to listen to.
 7. Suzanne Lacy, Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007 (2010), s/p.179. Min översättning av publikindelningarna.
 8. Ben Highmore, Everyday Life and Cultural Theory, An Introduction (2002).
 9. Lisa Torell är knuten till Konstakademiet i Tromsø med projektet Glappets Potential, Norwegian Artistic Research Program. Damla Kilickiran och Viktor Pedersen har varit eller är BA-studenter på Konstakademien i Tromsø (UIT). / Lisa Torell is linked to Konstakademiet in Tromsø with her project "Potential of the Gap", Norwegian Artistic Research Program. Damla Kilickiran and Viktor Pedersen have been and are BA students at Konstakademien in Tromsø (UIT).
 10. Lisa Torells citat. / Lisa Torell quote.
 11. "Dugnad" är ett ofta oavlönat ideellt arbete som görs tillsammans av betydelse för samhället, en gemenskap eller individ. / "Dugnad" is mostly unpaid work undertaken together and that benefits society, a community or an individual.

How Were We Thinking and With What?

Lisa Torell

In Highway 25, Shared Society Means a Common Debt we were interested in working with:

- 1) Chopping down forests and trees to better our own view. A tendency that is especially prevalent in the Scandinavian countries, to remove trees legally or illegally to get a "better view" or in the hope of increasing the value of one's house or apartment.
- 2) Working shifts, night, desire and crime.
- 3) Post-industry, industry and experience economy.
- 4) How to satisfy – and not satisfy – the audience and ourselves? And who is the audience, when is it? And where is the local, more neutral and normal?
- 5) Vigilante organizations, a growing trend in the Nordic countries.
- 6) To do the right thing and feel good about it. Moral, ethics and logic (that has to do with the scouts (or dugnad¹¹ in Norway etc etc)).
- 7) Large scale forestry and cultivation.
- 8) The different rights and ownership of organisations and associations.

Responsibilities: Johanna Gustafsson Fürst: the Smithson House and the shooting range, as well as the flea market. Lisa Torell: mound and lay-bys, as well as garbage picking. Collective: the car, the bank in Skruv and Växjö konsthall, as well as the programming of the audience.

2017

2017



Fortauet, et mesterverk, 2017



Fortauet, et mesterverk, 2017

The Pavement, a Masterpiece, 2017

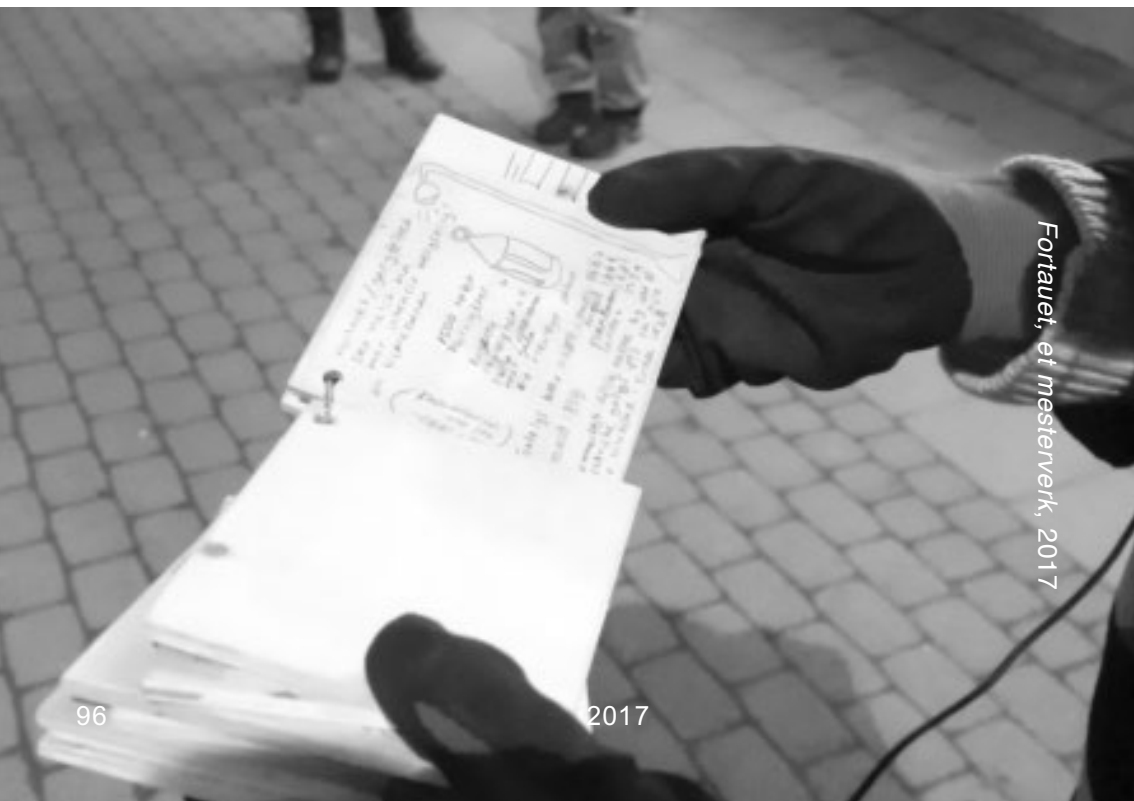


The Pavement, a Masterpiece, 2017





Fortauet, et mesterverk, 2017



Fortauet, et mesterverk, 2017

The Pavement, a Masterpiece, 2017



The Pavement, a Masterpiece, 2017





Fortauet, et mesterverk, 2017



Fortauet, et mesterverk, 2017

The Pavement, a Masterpiece, 2017



The Pavement, a Masterpiece, 2017





Fortauet, et mesterverk, 2017



Fortauet, et mesterverk, 2017

The Pavement, a Masterpiece, 2017



The Pavement, a Masterpiece, 2017





Fortauet, et mesterverk, 2017



Fortauet, et mesterverk, 2017

Human Population, 2017



Human Population, 2017



Take Care of the Garbage, 2017



Take Care of the Garbage, 2017



Take Care of the Garbage, 2017



Take Care of the Garbage, 2017





Take Care of the Garbage, 2017



Take Care of the Garbage, 2017

Take Care of the Garbage, 2017



Take Care of the Garbage, 2017





Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017

Clear Imprints of a Mumbling society, 2017

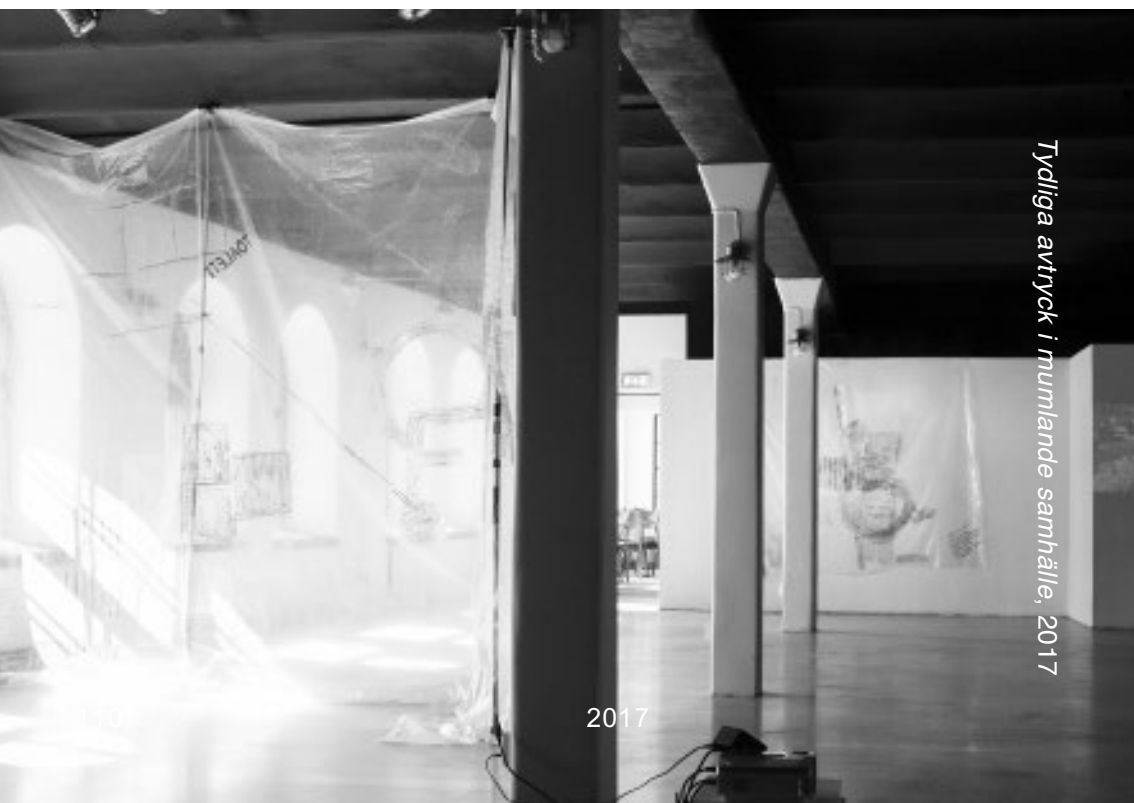


Clear Imprints of a Mumbling society, 2017





Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



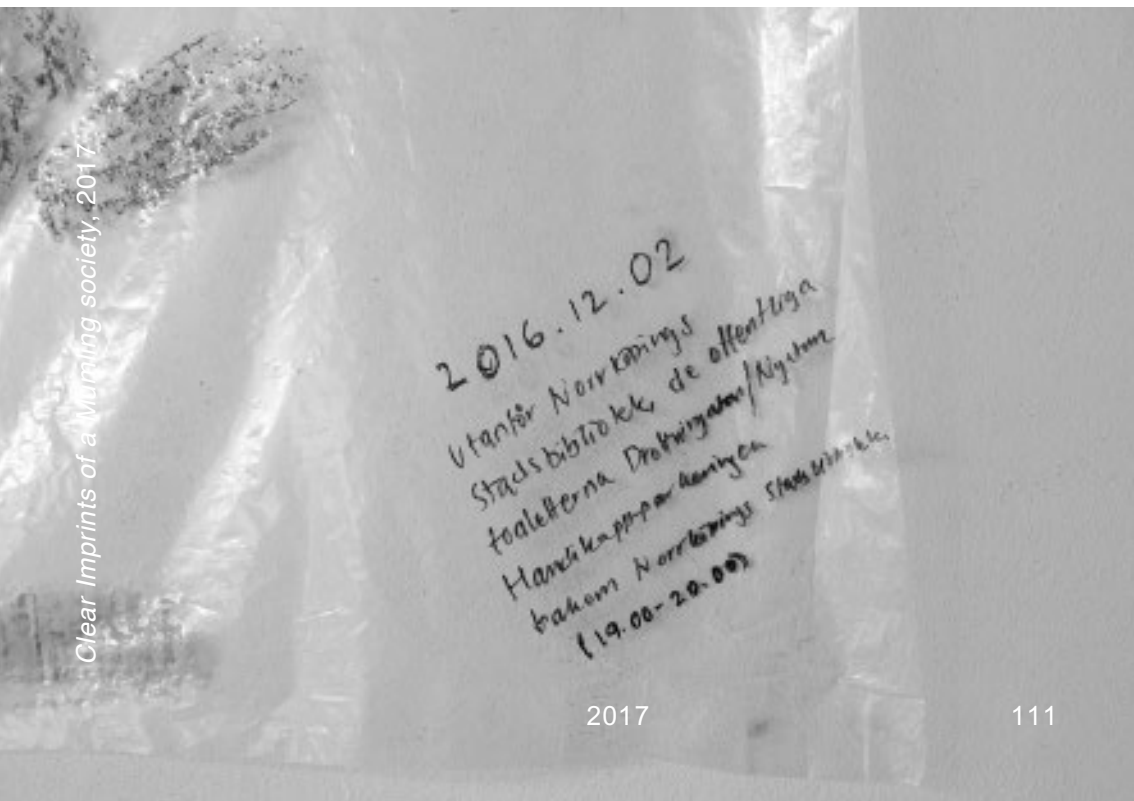
Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017

2017

Clear Imprints of a Murling society, 2017



Clear Imprints of a Murling society, 2017

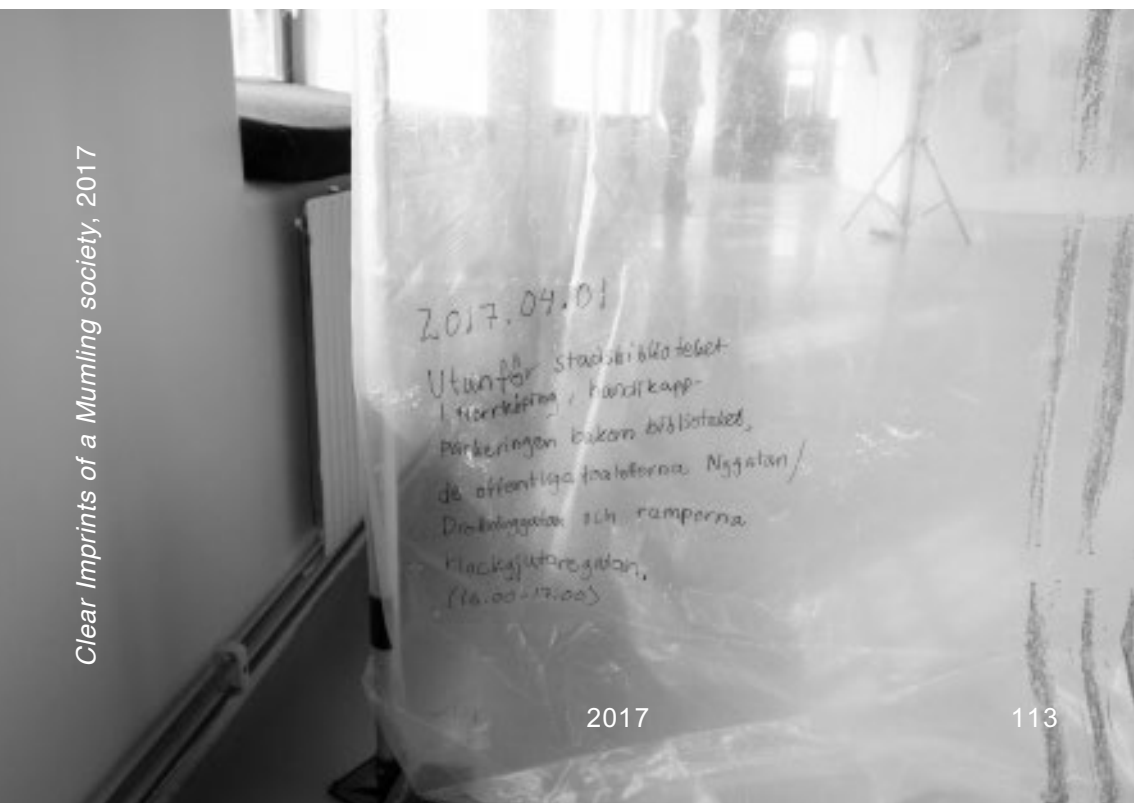




Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Trottoarkanten fasas ner, 2017



Trottoarkanten fasas ner, 2017



The Curb is Phased Down, 2017



The Curb is Phased Down, 2017



Trottoarkanten fasas ner, 2017



Trottoarkanten fasas ner, 2017



Trasig asfalt ersätts med ny
Broken asphalt is replaced with new

Belgrade (SRB) Figure:04.60(2012)



2017



Figure 3582, *Pleasure Culture*, 2017
(In situ-souvenir)



Figure 3582, *Pleasure Culture*, 2017
(In situ-souvenir)

Figure 3582, *Pleasure Culture*, 2017
(In Situ Souvenir)



Figure 3582, *Pleasure Culture*, 2017
(In Situ Souvenir)





Human Population, 2017 (In situ-souvenir)

where there is something to follow



Human Population, 2017 (In situ-souvenir)

Human Population, 2017 (In Situ Souvenir)



or was taken, cared by the Wind Hooses

Human Population, 2017 (In Situ Souvenir)

Human Population

and site, place, space, room, environment
and the social constructions

Norrköping(SE) Figures: 3650-53,4138-40(2016)



Human Population, 2017 (In situ-souvenir)

and in Europe, Germany was the first country to



Human Population, 2017 (In situ-souvenir)



Why are they a place for gay community's?



that disabled, had the right to accessibility



Sweeping, Figure 2224, 2017 (In situ-souvenir)



Sweeping, Figure 2224, 2017 (In situ-souvenir)

Sweeping, Figure 2224, 2017 (In Situ Souvenir)



Sweeping, Figure 2224, 2017 (In Situ Souvenir)



Riksväg 25, delat samhälle innebär en
gemensam skuld, 2017 (In situ-souvenir)



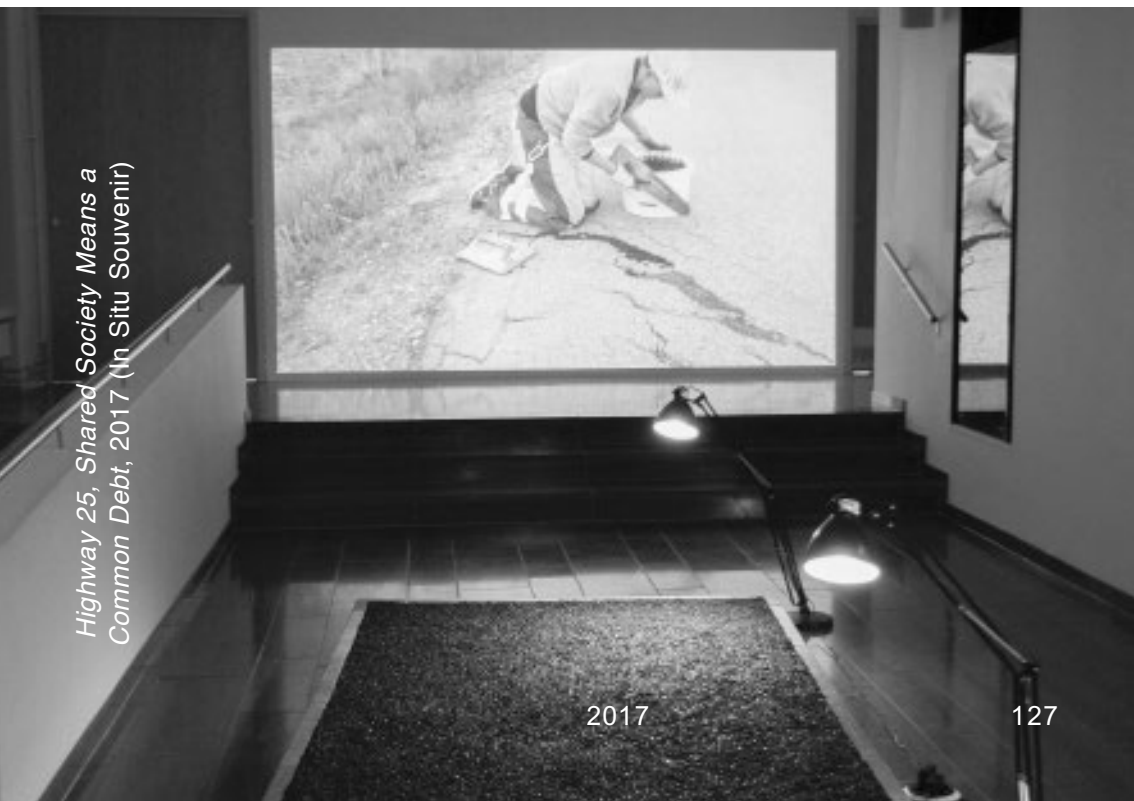
Riksväg 25, delat samhälle innebär en
gemensam skuld, 2017 (In situ-souvenir)



*Highway 25, Shared Society Means a
Common Debt, 2017. (In Situ Souvenir)*



*Highway 25, Shared Society Means a
Common Debt, 2017. (In Situ Souvenir)*



2016

2016

Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



*Highway 25, Shared Society Means a Common
Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst*



*Highway 25, Shared Society Means a Common
Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst*



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson-Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson-Fürst



2016

135



Figur 2224, 2016



Figur 2224, 2016



Figure 2224, 2016



Figure 2224, 2016



Figur 2224, 2016



Figur 2224, 2016

Figure 2224, 2016



Figure 2224, 2016





Human Population, 2016



Human Population, 2016

Human Population, 2016

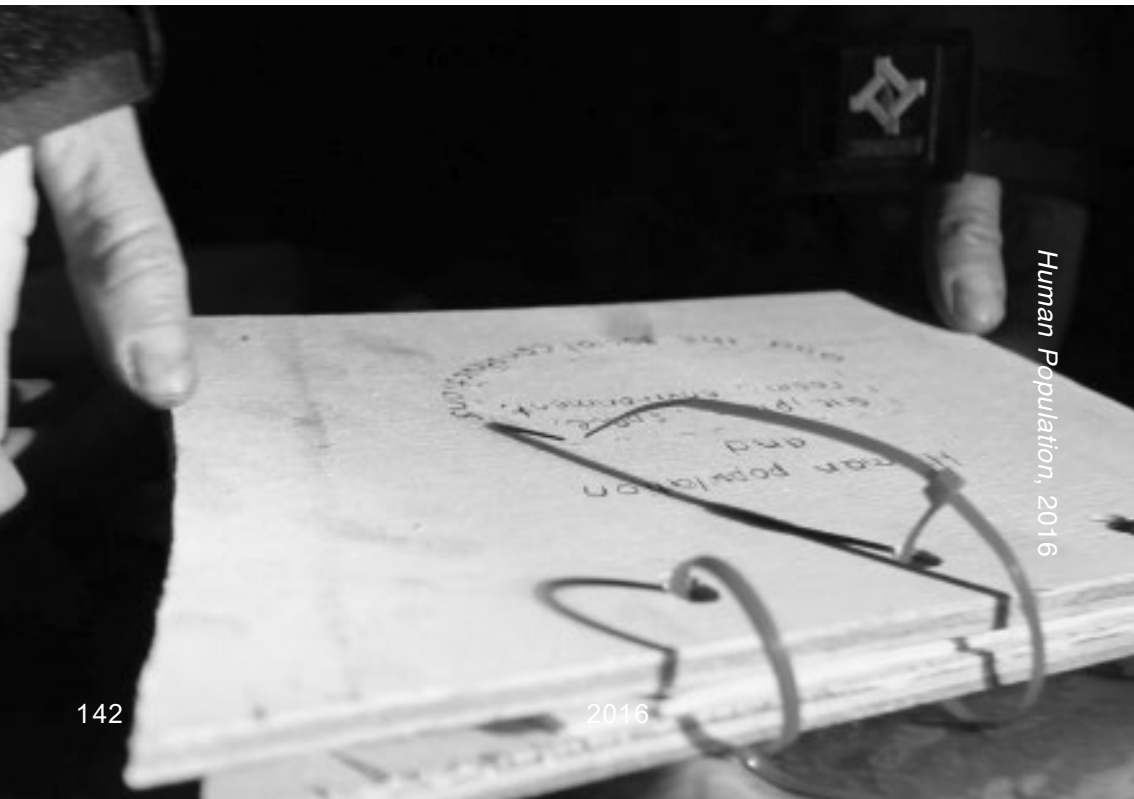


Human Population, 2016





Human Population, 2016



Human Population, 2016

Human Population, 2016



Human Population, 2016



Figur 2224 (2016)

Att dela en tillfällighet, att minnas en plats och ha frågor utan svar och att försöka identifiera en tanke, ett språk. En identitet och en plats som är under arbete.

Inför arbetet med *Figure 2224*, en performance som skulle genomföras på galleri Depo, 20–21 maj 2016 i Istanbul tänkte jag på samhälle, konstitution och förändring. Och på system. System som ett verktyg för att ordna och få överblick. Och ett samhälle som en geografisk plats, där en ansamling människor genom boende, arbete eller annan verksamhet är förenade kring ett nätverk av sociala relationer som pågår under en viss tid och eller enligt en viss idé. Denna relation mellan plats och människa utgör ofta en del av den uppbyggnad av flera delar som brukar omfattas i samlingsordet identitet. Identitet är ett ord som används både på människor, städer och hus. En människas identitet kan sägas vara de delar som på något sätt definierar just mig eller oss som människor, där och då. Delar av oss själva eller av andra eller bägge delarna tillsammans. Det kännetecknas av både ett inifrånperspektiv och ett utifrånperspektiv. Ett samhälle kan till exempel identifieras genom hur det offentliga rummet är förskaffat, hur det ser ut – struktur människa och funktion. Det offentliga rummet är den sfär där vår identitet formas¹. En beskriven identitet kan vara lika generaliserande som urskiljande eller förenande genom dess möjlighet att uttrycka både yta och djup, massa och enhet.

Depo, galleriet där performancet genomfördes ligger i centralt i stadsdelen Beyoglu i Istanbul. I Istanbul avgör färgsättningen på uniformerna var i staden arbetet pågår. I Beyoglu är gatu- och parkförvaltarnas uniform orange-röd, sommartid består den av: T-shirt, hängselbyxor, plasttofflor, reflexväst och av sopskyffel och kvast. Detta blev mitt material och scenklädsel.

Trots att alla identitetsförklaringar består av tillfällighetslogik som närmast borde användas som en möjlighet för att kunna effektivisera ett samtal eller en undersökning i ett

¹ Det offentliga rummet är den sfär där vår identitet formas i enlighet med Hanna Arendts tankar: *The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press 1958.

Figure 2224 ²⁰¹⁶

Lisa Torell



*Figure 2224 performance by Lisa Torell at DEPO, Istanbul
Photo: Selman Akil*

To share a coincidence, to remember a place and to have questions without answers, and to try to identify, a thought, a language, an identity, a place in progress.

specifikt sammanhang, så framställs den istället ofta som något beständigt, ja till och med som en sorts sanning. Att ”så här är det”.

Det är kanske just detta, denna tilltro till det beständiga som gör att vi ständigt blir så förvånade när något sätts i gungning. Som när identiteten till exempel hos staden Istanbul eller landet Turkiet är transformation, att vi blir så chockade, att vi är så ovana vid att det inte är som det var. Nyss. Och att nyss är något är annat för mig än för dig. Och hur vi plötsligen säger att Istanbul har en historia av turbulens, bara för att den haft det en viss tid, kanske bara ett par månader eller ett år... Tid och logik stämmer inte alltid. Liksom idén om hur det var. Och där, hur vi då börjar ställa allt mot varandra, jag kommer ihåg hur det var där på konferensen i Istanbul², det var fint men redan där och då var det lite svårare för oss alla att tala. Att öppenhjärtigt fråga, kanske eftersom vår minsta gemensamma nämnare ”Turkiet” inte ens var giltigt mellan oss där och då, i det nuet. Det är då det blir känsligt, för plötsligt kan allt förändras kring *hur något är*. Då står ord mot ord, legitimitet mot legitimitet och slutligen tystnad mot tystnad för tolkningsföreträderna har gjorts sig gällande. För det är ju klart: Att ha varit uppväxt där, gått i skola där eller där, det autentiska i att själv kroppsligen ha erfarenhet av en plats över tid, och genom förändringar, har en annan betydelse än för den som inte har det. Frågan är däremot vad? Är det illusionen av det delade, bilden av det gemensamma eller är det kollektiva minnen som vill träda fram och ta plats, bringa ordning?

Platsens betydelse för hur vi upplever och tänker är både något komplext att förstå, den är också svår att reda ut och mycket politiserad. Det går inflation i dessa ord och indelningar: internationell, nationell, lokal och global. Ord som noga bestämmer *vem som är mest var* och där det kan handla om att *verka, (vara, tala) lokalt på plats* och att ha *legitimitet att verka, (vara, tala) lokalt på plats*. Det hela sätter frågan om det offentliga rummet och om rättigheter till det i perspektiv: Rättigheterna att *verka, vara, tala* på en annan plats än där man bor. Rättigheterna till att en plats borde kunna vara mental, privat, global och min och din samtidigt, oavsett tid, ursprung, religion eller position.

2 IdentityLab took place in Istanbul 20–21 maj 2016. May 20th at the Consulate General of Sweden 11–15 Subject to Erring a workshop led by Liv Strand for the invited artists. May 20th at Depo: 19.00 Introduction to the IdentityLab by curators Naz Cuguoglu and Susanne Ewerlöf, 19.20 Artist-talk Katarina Pirak Sikku, 20.00 performance by Liv Strand, 20.30 performance by Isil Egrikavuk and 21.00 Outdoor performance Figure 2224 by Lisa Torell. May 21th at Galata Greek Primary School 14.00 intro by IdentityLab, 14.30 Can Sungu presents Replaying Home, 15–16.15, To make Place videoscreening curated by Cuguoglu and Ewerlöf, 16.30–18.30 Panel discussion.

1. In preparation for the work on *Figure 2224*, a performance that should have taken place at Gallery DEPO, 20 May 2016, in Istanbul, my thoughts were concerned with society, constitution and change. And systems. Systems as a tool to organize and give an overview. And a society as a geographical location, where a group of people, through habitation, work or some other activity are united in a network of social relations which occur over a particular period of time, or according to a specific idea. This relationship between place and person often makes up part of the structure in many parts, which comprise the term identity. Identity is a word ascribed to people, towns and buildings. A person's identity can be said to be the parts, which define me or us as human, right there and then. By ourselves, or others or both. It is inherent in both an interior and exterior perspective. A society, for example, can be identified by how the public space is created, its appearance – structure person and function. The public space is the sphere in which our identity is formed.¹ An identity described can be just as generalizing as exacting or unifying, according to its capacity to express both surface and depth, mass and unity.

3. DEPO, the gallery where the performance took place, is centrally located in the area of Beyoglu in Istanbul. In Istanbul, the colour of official uniform indicates where in the city work is being carried out. In Beyoglu, the municipal services' uniform is orange-red, and in the summer it consists of: T-shirt, dungarees, plastic clogs, a high visibility vest as well as a dustpan and brush. This became my material and costume.

1. The public space is the sphere in which our identity is formed, in accordance with Hanna Arendt's thoughts. *The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Egentligen kanske vi skulle ha börjat diskussionen med "Turkiet identifierades av" och "Istanbul identifierades av" för att på något sätt kunna tala om det som har "skett", för att kunna ha "samma" utgångspunkter. För att sedan till exempel gå vidare med "Turkiet identifieras nu av" och "Istanbul identifieras nu av", i ett erkännande av och med respekt för varandras olika erfarenhet och istället för att isolera plats, land och identitet som något knutna till endast sig själva öppna upp för utbyte och ökad förståelse och tala om länder, platser och identiteter. Och fokusera på *var* i en process eller *vad* i en övergång istället för permanens.

Scenen för performancet kunde inte bli så mycket bättre. Mitt krav att den skulle vara utomhus och på offentlig plats blev istället på *offentlig* och *semi-offentlig* plats samtidigt. Där jag betraktar det ena rummet som *samhällets offentliga scen* och det andra som ett rum, för att *iscensätta samhället*. Alltså *vad* som framträder i *verkligheten*, samt i en representation av den. Publiken som var ett lågt hundratal föstes ut från representationen av till verkligheten själv: ut på bakgården som var L-formad och som delades med uteserveringen till en restaurant. Publiken blev på grund av detta både inbjuden och tillfällig. De första minuterna var publiken otåligt ensam med sig självt. Konst vinner inte alltid på att vara fullständigt bekväm och jag visste att jag hade velat utsätta både mig själv och publiken. Jag ville befinna mig i både det offentliga och konstruktionen av att vara i görandet – vara i kroppen och i ögat. I ett offentligt görande. *Vad* är det i det offentliga och görandet som är så fascinerande – att vara i den *handlade tanken*?

Vad är det att vara publik i det offentliga och att se på när en bild skapas? Att vara del av bilden, att interagera? Det är något med ansvaret – att känna och se, känna in. Andra. Och sig själv. Föreställningen om oss själva och av andra blir kännbar genom andras och våra kroppsliga reaktioner och blickar. Det är också en plats att utsätta – där ett kollektivt stöd plötsligt kan få gehör vilket kan leda till att handlingar blir både större och mindre. Min assistent³ följde mina rörelser och min kropp med strålkastaren, belyste platsen för arbetet och uniformen. Koncentrerade våra blickar. Uniformen gav mig möjlighet att göra – vara

3 Damla Kılıçkiran is part of Lisa Torells project Potential of the Gap (<http://artistic-research.no>), in the role of being an assistant, spy and re-reflector. She's also part of the BA program at the Academy of Contemporary Art and Creative Writing in Tromsø.

Despite the fact that all declarations of identity consist of coincidental logic, which really ought to be regarded as an opportunity to make more effective a dialogue or examination of a particular context, it is instead often presented as something constant, indeed like some kind of fact. This is what it is like.

4 It is perhaps this, this trust in the constant, which causes us to become so surprised, whenever something is knocked off kilter. Like when the identity of, for instance, the city of Istanbul, or the nation of Turkey undergoes a transformation, we are so shocked, and so unused to things being different to the way they were. Just a moment ago. And that 'just a moment ago' is different for me than for you, and we suddenly say that Istanbul has a turbulent history, just because that's the way it's been for a period, perhaps only a couple of months, or a year... Time and logic don't always correspond. Neither does the idea of how it used to be. And so, how we begin to pit against; I recall what it was like at the conference in Istanbul,² it was nice, but already it felt just a little harder for us all to speak, to openly question, perhaps because our smallest common denominator "Turkey" wasn't really valid to us there and then, in that moment. That's when things become delicate; because suddenly everything can change concerning what

3 performance: anjshahid

2. *IdentityLab* took place in Istanbul 20-21 May 2016. May 20th at the Consulate General of Sweden: 11-15, *Subject to Erring*, a workshop led by Liv Strand for the invited artists. May 20th at DEPO: 19.00, introduction to the *IdentityLab* by curators Naz Cuguoğlu and Susanne Ewerlöf, 19.20: Artist-talk with Katarina Pirak Sikku, 20.00: Performance by Liv Strand, 20.30 performance by Isil Egrikavuk and 21.00 outdoor performance *Figure 2224* by Lisa Torell. May 21st at Galata Greek Primary School: 14.00 introduction to *IdentityLab*, 14.30 Can Sungu presents *Replaying Home*, 15-16.15: *To Make Place*, video screening curated by Naz Cuguoğlu and Susanne Ewerlöf, 16.30-18.30 Panel discussion.

”utanför mig själv” när jag i Beyoglus städuniform och med svepande tag sopade rent bakgården mitt ibland publiken. Tillfället gav mig möjligheten att pröva en tanke.

Istanbul, staden vars offentlighet och mentalitet präglas av mötet mellan öst och väst, med dess placering mellan två världsdelar och två hav, där det till och med finns en byggnad som representerar skilda trosuppfattningar som en enhet⁴. Och där gata, snällt bemötande, stadsplanering och informell struktur mixats på samma sätt som mat och musik och katt. Staden innehöll Kairos forna fördelar och även om min beskrivning nu är romantisk så var det en stad där jag hade känt mig trygg. Trygg också identifierad som kvinna sent på kvällen och lite full. Kvinnligt trygg. Så var det inte nu, staden hade förändrats och jag kände sorg, även om det egentligen inte var personlig sorg så är det så jag upplevde det mitt i all politik. Hur att tala om det outtalade, att dela för att kunna tänka?

Det var det där – att uppleva med ögat och med kroppen och att liksom separera ögonen från kroppen, och tanken från känslan, ”förfrämliga” för att kunna se, kunna förstå.

Redan klockan 19.00 hade Istanbuls gator börjat tömmas från kvinnor som försvann från offentligt rum till privat. Alternativt rörde de sig i större grupper eller tillsammans med man och familj. Kvinnor var inte längre synliga på samma sätt, varken i sken av butiksbiträden eller servitriser. Gågatan Istaklar hade förutom sin nya polis och militära maktordning med pansarvagnar och k-pist-bärande poliser även fått en helt annan könsdramaturgi. Nu var det mörkt ute och strålkastaren utanför galleriet verkade nästan bländande, klockan var 21.00 och performancet var beräknad att ta cirka 10 minuter.

Jag sopade från den ena änden av gården till den andra och i hörnet bytte jag om till privata kläder, allt inför publik. En annan kvast hämtades och jag fortsatte sedan i privata kläder att sopa mig tillbaks över gården. Upplevelsen var inte bara min, utan även andras. Inte bara klädbytet gjorde skillnad utan även jag: kanske jag som person, jag som klass, jag som hierarki, jag som väst och jag som

4 Hagia Sofia, Istanbul
Turkiet.

something *is like*. Then it is word against word, legitimacy against legitimacy and finally silence against silence since interpretative prerogatives have come into play, because of course it is obvious: to have grown up there, gone to school there, the authenticity of having a physical experience of a place over time, and through changes, has a different meaning, than for the person who didn't. The question is rather "What?" Is it the illusion of the shared, the image of the communal or is it the collective memory which wants to step in and take some space, create order?

The significance of a place in terms of how we experience and think is simultaneously complex to understand, difficult to disentangle and very politicised. There is perhaps an overuse of the terms and divisions international, national, local and global. Words which carefully exact who is the most where and where it is about being active (being, speaking) on the ground locally and to have the legitimacy to be active (being, speaking) on the local ground. The whole thing puts the question of the public space and of eventual rights to it, in perspective: The right to be active, to be and speak in a different place to the one in which you live, the right that a space ought to be able to be mental, private, global and mine and yours all at once, irrespective of time, origin, religion or position.³ Really, perhaps we should have begun the conversation "Turkey was identified by" and "Istanbul was identified by" in order to, in some way, be able to speak about that which has "happened", in order to be able to have the same points of reference. To subsequently be able to say "Turkey is now identified by" and "Istanbul is now identified by" in recognition of and with respect for each other's differences in experiences, and rather

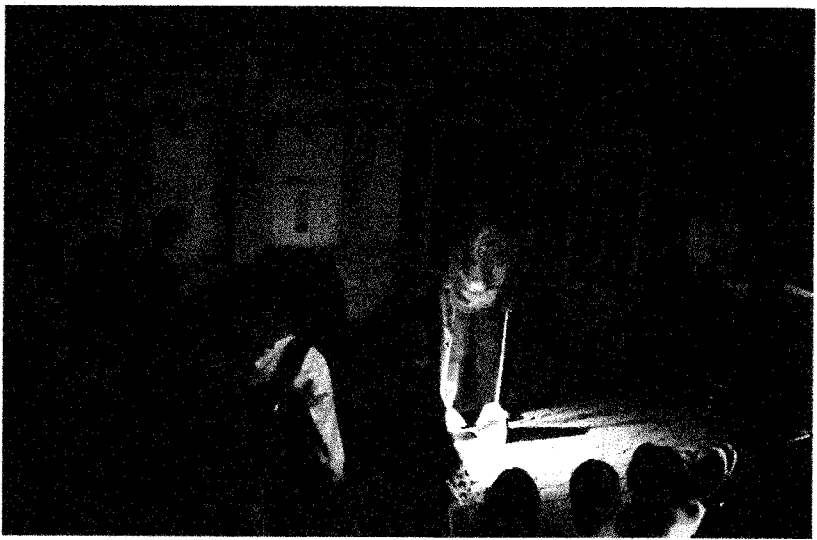
offentlighet. Det var både plågsamt och intressant, om jag hade vetat hade jag gjort allt lite längre.

Dra ut på det för oss alla, det var så mycket att få fatt på, så lite att förstå, jag kunde inte språket, men fick hjälp av de som kunde. Strax efter skulle allt stängas och vi skulle gå. Det var ett enkelt grepp och jag fick gehör på tankar som jag hade velat undersöka. Efteråt fick jag höra att det hade varit otroligt svårt att få tag på kläderna, att det var tal om att skraddade kläderna såldes inte längre i ental på grund av att bland annat polisen numera utnyttjade uniformen för att lättare kunna kamouflera in sig själva på platser och nära människor – grupper de annars haft svårt att undersöka och kontrollera.

Bilden som under våren 2016 slussades ut över världen av Istanbul var mångfaldig men innehållet var i princip detsamma⁵: Våldsamma demonstrationer med polis och pansarvagn och sjukvårdspersonal och gatu-och parkförvaltare som städar upp. De sista åren har jag varit i Istanbul ett flertal gånger och därför har jag följt den politiska utvecklingen i Turkiet på avstånd men också utifrån egen känsla och upplevelse. Jag har alltid älskat Istanbul så även om inbjudan kom sent och mitt i en annan utställningsperiod, så ville jag verkligen göra någonting där. Och jag undrade:

Vad händer med det offentliga och de offentligt anställda i ett samhälle när det inte längre går att lita på det offentliga? Förändras synen på både på till exempel byråkraterna, poliserna, sjuksköterskorna eller parkförvaltarna? Eller behandlar man dessa med samma respekt som innan? Kan man värna "offentlig plats" utan att samtidigt värna de som den är till för? Vilka är det förresten? När det städas efter demonstrationerna – vad städas bort då? Görs staden lugn, lugnas befolkningen eller upplevs det som att en tillfällig historia sopas bort, ja, hur ser man på detta? Vad händer när det offentliga uniform har lagts undan till förmån för en privat klädsel, överges det offentliga då eller består regleringarna, funktionerna och beteendena?

5 12 January: Suicide attack in Sultanahmet, Istanbul. 17 February: A large bomb attack near a military barracks on Es-kisehir Road in Ankara. 13 March: A bombing in Kizilay Square, central Ankara. 19 March: Suicide attack in Istanbul's tourist and shopping area on Istikal St, Istanbul. 27 April: There was a suspected suicide bomb attack at Bursa Ulu Mosque. 1 May: A bomb attack at the Central Police Station in Gaziantep, 2016. (<https://www.gov.uk/foreign-travel-advice/turkey/terrorism>).



than isolating place, land and identity as things tied only to one another, open up to exchange and increased understanding, and speak about countries, places and identities. And focus on where in a process and what in a transition, instead of permanence.

The stage for the performance couldn't have been much better. My condition that it must be out of doors in a *public* place became instead in a *public* and *semi-public* space simultaneously. Where I regard the one room as society's public space, and the other as a room, for staging society. That is, that which appears in reality, as well as a representation of it. The audience, which was in the low hundred, were shoved out of the representation of, into reality itself, out in the L-shaped backyard which was shared with the outdoor seating area of a restaurant. As a result of this, the audience became both invited and temporary. During the first minutes, the audience was left impatiently left alone to its own devices. Art is not always best served by being completely comfortable, and I knew I had wanted to expose both the audience and myself. I wanted to inhabit both the public space and the construction thereof – to be in the doing – being in the body and the eye. In a public doing. What is it about the public and the doing, which is so fascinating – being in the acted-out thought?⁴

What is to be an audience in the public space and watch as an image is created? To be part of the picture, to integrate? It has something to do with a certain responsibility – to feel and see, attune. To others. And oneself. The perception of others and ourselves is made palpable through the physical reactions and glances of others and ourselves. It also becomes a place for exposure,

obvious.

4. Acted out thought explained in the article: Närmandet, ironi och metod, Lisa Torell, *Paletten Tidskrift för konst*, Nr 3 #301 2015

where a collective [support] suddenly can be taken up, which can lead to actions becoming both greater and smaller. My assistant followed my movements and my body with the spotlight, lit up the space for the work and the uniform.⁵ Focused our gaze. The uniform enabled me to do - to be outside myself, when I, dressed in the municipal services' uniform of Beyoglu, with sweeping motions, swept clean the backyard in the midst of the audience. The occasion gave me the opportunity to test an idea.

Istanbul, the city which public persona and mentality has been influenced by the meeting between east and west, its location between two continents and two oceans, where there is even a building representing differing religious convictions as one unity and where street, kindly disposition, town planning and informal structure has been mixed in the same way as food and music and cat.⁶ The city comprised the ancient advantages of Cairo, and even if my description may now appear romantic, it felt like a city where I could be safe. Safe also identified as a woman, late at night and a little drunk. Womanly safe. It wasn't like that now; the city had changed and I felt sorrow, even if it wasn't really a personal grieving that was how I experienced it in the midst of all the politics. How to speak the unspoken, and to share in order to be able to think?

That was it -to experience with the eye and the body and to almost separate the eyes from the body, and the thought from the feeling, "make estranged" in order to see, to understand.

5. Damla Kilickiran is part of Lisa Torells project *Potential of the Gap* (<http://artistic-research.no>), in the role of being an assistant, spy and re-reflector. She's also part of the BA program at the Academy of Contemporary Art and Creative Writing in Tromsø.

6. Hagia Sofia, Istanbul Turkey.

By the time it was 7pm, the streets of Istanbul had begun to empty of women, who were leaving the public space for the private. Alternatively, they moved in larger groups or together with their husbands or families. Women were no longer visible in the same way, neither as shop assistants or waitresses. The esplanade Istaklal had, in addition to its new police and military-might-order with tanks and policemen carrying automatic rifles, also been given a completely new gender dramatization. Now, in the darkness, the glare of the spotlight outside the gallery seemed almost blinding, the time was 9pm and the performance was estimated to take approximately 10 minutes.

6 I swept from one side of the yard to the next and in the corner I changed to private clothing, in full view of the audience. Another broom was brought, and I continued, dressed in my private clothing to sweep back across the yard. The experience was not only mine, but also others', not only the change of clothing made a difference, but maybe also I as a person, as class, as hierarchy, I as west and I publicly. It was both painful and interesting, if I would have known, I would have made everything last a little longer. Drag it out a bit for all of us, there was so much to get a grasp of, so little to understand, I didn't know the language, but received help from those who did. Soon after, everything was closing down and we were on our way. It was a simple angle and I found an audience for ideas that I had wanted to explore. Afterwards I was told that it had been near impossible to source the costume, that there had been talk of making to measure; they weren't available off the peg anymore as the police among others now used the uniform to camouflage themselves in places close to people - gatherings which they would otherwise find it hard to examine and control.

In the spring when I was invited to do something during the recently Lab days in Istanbul May 2016, my thought went to the images of Turkey or Istanbul that

The image of Istanbul that, during the spring of 2016, was broadcast all over the world was one of plurality, but the content was essentially the same.⁷ Violent clashes with police and tanks and emergency services and street and park attendants cleaning up. The last few years I have visited Istanbul on numerous occasions and therefore followed the political developments in Turkey from a distance, and also based on my own feeling and experience. I have always loved Istanbul, so even though the invitation came late and in the middle of another exhibition period, I really wanted to contribute something. And I wondered:

5. What happens to the public space, and the public officials in a society where it is no longer possible to trust in that, which is public? Is the perception of the bureaucrats, the police, the nurses and the park attendants changed? Or are these figures afforded the same level of respect as before?

Is it possible to safeguard the public space without at the same time protecting the people for whom the space is for? And who are they anyway?

When the clean up after the demonstrations occur, what is it that is being cleaned away? Is the city made peaceful, is the populace made calm or is it experienced as the sweeping away of temporary history? How is this experienced?

7. 12 Jan: Suicide attack in Sultanahmet, Istanbul, 17 February: A large bomb attack near a military barracks on Eskisehir Road in Ankara. 13 March: A bombing in Kizilay Square, central Ankara, 19 March: Suicide attack in Istanbul's tourist and shopping area on Istikal St, Istanbul. 27 April: There was a suspected suicide bomb attack at Bursa Ulu Mosque. 1 May: A bomb attack at the Central Police Station in Gaziantep, 2016. (<https://www.gov.uk/foreign-travel-advice/turkey/terrorism>)

What happens once an official uniform has been put aside in favour of casual clothing; is that which is public abandoned, or do the regulations, the functions and the behaviours remain?

Between Places

Edited by:

Naz Cuguođlu

Susanne Ewerlöf

Contributors:

Fikret Atay

Hera Büyüктаşçıyan

Ferhat Özgür

Katarina Pirak Sikku

Liv Strand

Can Sungu

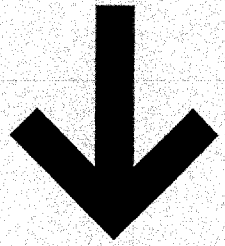
Lisa Torell

Design: www.erikmansson.co

Proofreading: Merve Ünsal

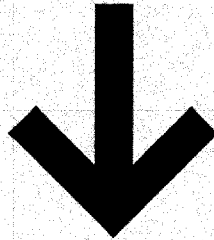
P

L



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

A



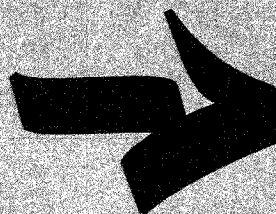
T

S



P

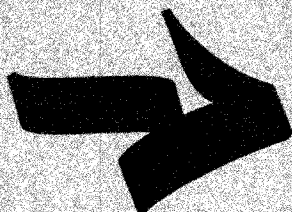
L



A

Place to Place
9 artists reflection about
site-specificity and
place-related processes

Environment, Location, Site,
Spot, Space, Room



Editor: Lisa Torell

C

E

①

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 Furst
Hans Rosenström
Eva Arnqvist

Place to Place
9 artists reflection about site-specificity
and place-related processes

Preface and introduction by 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

Lisa Torell (born 1972 in Gothenburg) is educated at Konstfack University College of Arts, Crafts and Design and at Umeå Academy of Fine Arts. She lives in Stockholm and Tromsø. Through place-related texts and works she addresses questions concerning place, language and identity - society and performance. Her work has been exhibited or published at Bonniers konsthall, Index, Stockholm, A-PRIOR Magazine, Belgium, ØØ47, Norway and Consonni, Spain. She is a research fellow (Norwegian Artistic Research Program) at Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing.
www.lisatorell.com

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 kvalité, 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 *Situationalismen*, Pierre Bourdieus *det sociala rummet* och *habitus* och Hanna Arendts idéer om mötet *privat* kontra *offentligt*. Plats är numera

Kilroy was here

To have been somewhere, to have grown up someplace or another, to have been to school there; the authenticity implicit in having physically experienced a place over time certainly does mean something, although it is difficult to pinpoint exactly what. Systems and logic. What informs what? Place is inherently fascinating in as much as it does something to us. Depending on, for example, the place in which I stand or speak, I am judged, perceived and heard in different ways. Even if I am the same, all the while. It is the same with art; its value is determined by the different places in which it is exhibited. Different impact. You could say that place informs identity and value, irrespective of language¹. The importance of place on how we perceive and think is both complex to understand and difficult to disentangle. But it is clear that it influences and impacts, both personally and politically, locally and globally.

Then and now

Simplistically, one could say that art's site-specific field grew out of a resistance to art as a commodity. The art and the place became one and art became immobile and hard to sell. The principle at the time was articulated by the American artist Richard Serra in 1985: "To remove the work is to destroy the work." That the material also could consist of a combination of ready-mades, found objects or so called non-material developed the discussion of value in relation to manufacture and the significance of *Who makes what* in relation to quality, originality and idea.

Art, like science, religion and language, is part of a conceptual apparatus that rarely develops in isolation from the rest of society. That the onward march of site-specific practice occurred in the 1960s should come as no surprise; in parallel to this, other disciplines were established which were based on a perspective of relationships between, or within, particular systems, and what they may contribute to, with regard to the understanding of society and the individual. The relationships between place, language and identity, belonging, class, ethnicity and gender were interrogated in everything from sociology, the science of communication, theory of architecture and philosophy, or under the collective name of *Cultural Studies*. The discussion today hinges on the ideas of the pioneers of yesteryear, such as Henri Lefebvre and his thoughts on *the production of space*, and *the right to the city* which is directly

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, Roberth 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

linked to Guy Debord and the development of *Situationism*, Pierre Bourdieu's *social space* and *habitus* and Hanna Arendt's ideas about the meeting of *private* vs. *public*. These days, place as a concept is integral to questions concerning democracy, rights and the public arena, in as much as you become a public figure only once a public space is available, where the public arena is perceived as the common, *shared space*, the space which is shared. As cities grow, societies liberalise and the transitions between private and public become increasingly blurred, making the discussion about public space and function ever relevant.

Today, the site-specific practices are no longer in opposition to the market, but rather place related experience and practice is increasingly included in market demand. This knowledge is sought after in both traditional exhibition contexts as well as questions concerning town planning, sustainable development, citizen dialogue and within emerging disciplines in architecture, design and art. Thus, these days, criticism tends to be reversed and voices concern for whether the field has become instrumentalized as opposed to autonomous. That the artist / the work is used as an instrument to serve a specific purpose for the commissioning agency - the market. The discussion about the artist's autonomy is always interesting, but in order to develop the enquiry, perhaps the questions have to be more general: Is art ever completely free, is it the type of art which determines how free it is, and which agencies or spaces afford it the greatest degree of artistic freedom?

Place to place

As an artist I have worked for a long time with place and context in many site-related works and texts in Sweden and abroad. Both as an artist and as a teacher of Art, I have been missing a synopsis of the development of the genre since the 1960s to its propagation in the 1990, but also how the inherent processes appear, from initial sketch to completed piece. Even if purpose and causation is different for each work and artist, there are many unifying features.

Much is written, and the contributors to the development of ideas in the field are many, not least Rosalind Krauss, Suzanne Lacy, Nicolas Bourriard, Hal Foster, Robert Smithson, Claire Bishop, Gordon Matta Clark, Douglas Crimp, Miwon Kwon, Paul O'Neill, Claire Doherty or Sven-Olov Wallenstein, Catharina Gabrielsson and Catarina Thörn to name but a few. But what has happened to the contemporary voice from within the field, the artists themselves?

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.

There, the discussion is a constant, among colleagues, about the work between principal and artist. Thoughts concerning context, practice and theory, and society are exchanged frequently. What are we doing and what does it mean to make oneself aware of a place or to dialogue with it? And why make it so problematic, when, in reality, it is quite straightforward?

The thinking behind *Place to Place* is in part to introduce the site-specific field to those who are curious about it but who are not too familiar with it. It also aims to give an overview of the spectrum of methods and manifestations that the practice includes, and to contribute to a dialogue and develop the ideas about the field rather than to present truisms. A place can be anything from a whole area or county, a specific part of town, Northern Norway or a particular part of a museum or park. The concept is introduced in greater depth after the prologue to the text *Place* (2009)².

The shortcomings of the book are momentary and indicate the general dilemma of place related art – a work's dependency upon the place it was originally created for. Understanding of a work primarily hinges on the experience of it *together with* place and context. It goes without saying that a work which is created specifically for a particular place or context completely disappears after the end of the exhibition. What remains can be loose parts and elements without meaning, as well as the memories and experiences the piece brought about. What can *one* picture say, when in reality, perhaps ten are needed? Documentation and information concerning where-what-why is often found wanting, it is too complex and too extensive. The field's communicative advantages in situ sadly tend to be its downfall once removed, in a different context. To transpose material onto *other* material doesn't work either, in as much as it then becomes exactly that; other material. In this light, I decided early on that the artists and the works should be few, that it should be possible to leave space for both closer study as well as reflection: From idea, invitation to finished piece, where the content could be presented as an artist talk, where the space is hierarchically generous and the language can be individually and materially close. Each contribution has been decided individually although I have made suggestions as to which work or works to include. The result is a rather motley crew consisting of everything from fictitious interviews, longer texts, transcripts of conversations, where we primarily describe practice from the artist's point of view, not as writers or art historians, and where the language is ours; consciously, purposely. *Place to Place* contains sketches,

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

research material and ideas, as well as information about and documentation of completed pieces.

Artists, rationale and methodology

The artists I have chosen are artists who I have followed in one way or another for a long time, collaborated with, discussed with or exhibited with: Henrik Andersson, Eva Arnqvist, Kajsa Dahlberg, Annika Eriksson, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Martin Tebus and Magnus Thierfelder. They all represent something in themselves, but that which unites them is that their collective practice says something about the whole field, where the similarities are global. The works represented in *Place to Place* span the years 1993–2015.

Although nobody declined their invitation, all were reluctant to describe their practice, specific work or practice as site-specific or with any other word to hand, and there are plenty. That which has chafed in my belly, also chafed in theirs, what is it about, categorising art as something other than art?

Site-specific art, relational aesthetics, site-related, contextual, site situ, Genius Loci, working in the Public Realm, with the Politics of Space, with the Aesthetics of Space, site-responsive, site-conscious, community-oriented, context specific, debate-specific, with social housing-projects, place sensitive, locality oriented, with centre-periphery, land art, spatial and time-based art, earth art, working with the public arena...

As well as these words, the art historian Miwon Kwon suggests in her book *One place after another – site specific art and local identity* (2002) three definitions of site specific art: discursive, social / institutional or phenomenological. The categories make it easier in curatorial and art historic contexts, to text-efficiently describe the development of the genre and its subgenres such as time, politic and country, when interfacing with the public or in text. Yet, to the artist, the question remains: why these categories? What is contributed by these labels to the work? The categories limit rather than open up. That art is complex is not a weakness, but rather, a strength, even if the emphasis in a particular piece of work is on the local. There are many other layers to it that will be just as relevant. It would be a rare piece or practice which

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.

embodied only the architectural, or only the socioeconomically or only the cultural or critical aspects of a place.

That which connects all these words is that they, as well as describing place, seek to describe a particular relationship to it. And it is these special *relationships between* and *relationships to* which are crucial to both the idea and the artistic license; how the work will be constructed and how it will relate to the place where it will be exhibited – and it will be made for the specific purpose. In addition to working with art, we also work with place. Place as a material like any other, causing us to wonder, for example: What does it mean, there and then, in relation to place, art history, contemporaneity and context – to use plastic chairs for instance, as opposed to hand made ones, to use an actor as opposed to using an amateur?

‘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 (Bólidés, 1963)

Now, contrary to what some might think, work is often begun long before a final location is decided upon. We have, like most other artists, our individual interests and motivations, which are gradually built up and repeatedly re-examined. Often, there is an element of activism, an engagement in society, or, it is built up as part of the life-long practice concerning how different kinds of place influence, not least the public space, whether it be the forest, the pavement or the town square, depending on where we currently happen to be, live or work.

That which sets the site-related practice apart is that one cannot ever really finish the work until one is sure about where it is to be shown. It is fun, but hard going, as the real work only really begins with the invitation, or once the final location and context is set, and then the urge kicks in – how and what? It is about paying attention to a language in a place and to make use of it subtly or explicitly, as well as creating a *new – place*. Where language is

'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 verklig-hetsupplevelse 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 värдемässig 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

form, rhetoric and aesthetic. Everything we communicate with, that which signals and directs. This is when one needs to methodically consider that which is – *there*, to keep cool, trust that there is material, structures that speak, which can be translated, mirrored and be used and shared. Material, idea and method must therefore, in part, be built up and upon again and again. Alternately, and in dialogue with or in the presence of the place and research – ahead of each new context. The risk is the drive.

‘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

When I selected the artists, I thought about what their different practices or specific work add to or have contributed to the field and organized them into different focus groups each of which represents current questions, unify or show particular ways of working.

Ett eget rum / Tusen bibliotek (A Room of One's Own / A Thousand Libraries) by Kajsa Dahlberg is chosen because it introduces the book as a location, a public space, inherently representing the right to meet. To share something doesn't have to be unified or physically embodied to have significance. The meeting in itself stands above any number of people. In addition, the work by definition puts Richard Serra's assertion on thin ice – obviously, it is possible to relocate a site-specific work without ruining it. The world does not only consist of unique, unrecognizable places but to a great extent, it also consists of places and spaces created to resemble one another in structure, function and aesthetic. A site-specific work, which is made for the *place* and *context* 'library', can certainly be moved to other libraries if the conditions are the same.

Exhibition halls, libraries and churches are among a kind of *semi-public places*, spaces with a public purpose or concern. *Faran över* by Henrik Andersson is a work that examines such a space, Norberg's church. Like few others, he has pursued an interest in society's fundamental organs and soundscape, conceptually as well as in relation to place, history and communications systems. It's about everything from defense and surveillance, to control and

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 Fürst 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

national responsibility. What does it look like, how does it impact on us and what does it sound like? Despite sound often playing a great part in an experience, surprisingly few make use of sound to suggest an element of authenticity and congruence between the society at large and the individual.

Annika Eriksson is a pioneer in Sweden and in the world. This is in part due to her community minded, site-related conceptual practice and also the ease with which she navigates different spaces and media. No value judgement is made in preference for indoor or outdoors environments, the existing perceptions and expectations of a space are used to advantage in her work. To monitor a society and its publicness, to be present, is not only about location, but also about time, epochs – politics. And expression. Without humour and insignificance art would have painted itself into a corner, it must not be faint-hearted. *En fruktansvärd sammansvärjning* is an example of courageous art, which delivers 'on the quiet'.

The field is bursting at the seams with words that reflect trends and eras; regularly recurring is *production of space* (Lefebvre). Other terms relating to site construction that appear are *re-enactment*, *living history* or *historic recreation*. Today, place and space are things which can, at once, be consumed, be marketed, be transformed and socially constructed. Martin Tebus builds up, and plays with place and the production of space, place, identity and history. His background in roleplay and LARP (Live Action Role Play) adds yet another dimension. Here, he speaks about the background to *Home and Market* (*Hem och Marknad*), where he, together with the staff at Jönköping Match Museum staged historic manufacture of matches. He stretches the perceptions around heritage, tourism and experience industry and the delivery thereof.

The centrefold is graced by that which is still on-going, a collection that continues to grow. It is a project by Magnus Thierfelder which I have followed on Facebook, where he has, one bit at a time, shared his documentation of his way to his studio. It might be a picture of a pair of spray-painted arrows on the tarmac or some other detail, which he has passed on his way. Perhaps it is not so much of a project as a way of relating to a process of work. It is the persistent curiosity, the interest in aesthetics and systems, which consciously or subconsciously contribute to one's inclination, irrespective of location, to read and memorise place. Here, the pavement becomes a kind of stage upon which an Allan Kaprowesque happening is played out. Whose curiosity isn't peaked when the rhythm of the street is interrupted? The photographic documen-

målarskolor, 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 tema utställningar 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

tation of the ordinary is that which becomes the performative, where the image is the evidence of what took place. Someone photographed it. And keeps on doing it. What is the meaning of the momentary action in relation to the repetitive? The exploration draws attention to something central, that art is about lifting one's gaze, and elevating one's thinking by also lowering the same gaze, looking down. A society talks everywhere. Even locally.

How can one break the deadlock of an inflamed 'town planning - them and us discussion, suburbia vs. city centre' and expand the perception of place, of locality? Often, it takes something as simple as changing places. Make the object of the disagreement one's own. Something that the artist Per Hasselberg did in the work *Konsthall C*, 2004, and Johanna Gustafsson Fürst did with her practice, 2008: he in Hökarängen, she in Husby. For seven years, she has been actively working to create meetings and dialogue through the founding of Kista Teater, the organizing of painting workshops, exhibitions and debating evenings at Husby Gård or Träff. Apart from *Konsthall C*, there are currently in Stockholm and surrounding areas, Tensta Konsthall and Marabouparken which continue the tradition of local activism. But a work created in one place can come to include other places, and therefore she is invited to speak about the process behind *White Pillars (Vita Pelare)* at Möllevångstorget in Malmö in connection with *Modernautställningen 2014*.

In the meeting of the public and a piece of work, how does one work interactively? Hans Rosenström constructs interactive, psychological, intimate installations, where the milieus often are staged as if they always have been, but that they were perhaps never actually there. A clear now is created theatrically, interactively, separately and individually, each visitor one with the piece. The relationship between body and space is built through experience of sound and a site-specific narrative. What makes the self a self, and what is it that makes me think, and remember? It is a respectful game with the spectator - body and space, which builds up which, and with what?

Place to Place concludes with Eva Arnqvist *Chapter 6: Timesheet* and *A Room with a View* at *Slakthusateljéerna*. Eva Arnqvist who is one of the initiators, talks about *A Room with a View* (2011-) and *Chapter 6*. It is a comprehensive artistic project in and about *Slakthusområdet* (Stockholm's meat-packing district), where the perspectives on place and politics are examined chapter by chapter, and address rhetoric and image, as well as production and reproduction. It is reminiscent of Kjerstin Bergendahls *Tre kronor* in

- 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 *inklusi-vitet*, 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.

Roskilde, Wyspa Gallery and Laznia's in Gdansk, and above all in frameworks and concepts with Marta Rosler's *If You Lived here...* (1989-1991) in New York where Rosler through different themed exhibitions and cross disciplinary panel debates together with artists, architects, activists, social workers, residents and homeless persons examined the question of a city in transformation, exactly where the metamorphosis was taking place.

That which occurred in New York around 30 years ago, a time of urban regeneration, which is happening in Sweden and Europe today was foreseen by Friedrich Engels at the end of the 19th century, and later by Foucault and Deleuze in discourses about societal control, freedom and subjectivity. Where that which is personal and local is marketed, sold and manifested, citizens are transformed into consumers and names and signatures become passwords and user-names. *We observe your movements and use it to our advantage.* Experience society, cultural industry and identity politics. The world is moving backwards forwards, you could say. Swiftly and effectively, the shared is abandoned in favour of the individual. Pirate Bay made a radical suggestion about sharing; Google another - *that, which I have searched for, is logged.* Care for and regulation of public space concerns the individual as well as the collective. It is a guardianship of rights, a kind of *allemansrättighet*, or Right of Public Access, as it is known in Sweden. Irrespective of it being cloaked in the aesthetics of resistance, Guerrilla Gardening and the growing of vegetables on condemned land, is not about antagonism and public interest, but about self-interest and identity, albeit in a collective form. And the norm makes everyone alike. Radicalism is perhaps today rather twinned with large-scale organisations, standard and aesthetic which signals *inclusivity*, long, protracted meetings that never progress to action. Invisibility before visibility.

Place is big politics everywhere, anyway. It is words and introductions: international, national, global and local, words which closely determine *who is the most where*. There, it can be about *acting locally in situ*, and *legitimately acting locally on the ground* - It all puts the question about the public arena and the rights attached to it into perspective: the right to be active in a place other than that in which one actually lives, the right to place as mental, private, global, mine and yours simultaneously, irrespective of time, origin, religion or position.

Art is not what these artists are primarily making, to say that would be to isolate their practice and thinking - rather they are

I
:
:
:
:
F
c
a
c
e
E
d
o
:
o
f
s
:
D
ä
e
f
s
s
fa

creating a dialogue about place, which through art, they open up, develop and share.

Lisa Torell, Oct. 2015

Footnotes

(1) Where language constitutes (*ways of*) communication, that is, verbally, using speech and writing, as well as image and appearance; the clothes you wear, how a room is furnished, its style, and so on; then language is form, rhetoric and aesthetics.

(2) Place (*Plats*) was originally written for the Swedish Jenny Berntsson's KU-project and book *Sandcity / The sites of a site* specific work for The Royal Institute of Art, Stockholm.

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

open up,

Place - introduction to the concept

that is,
appearance;
and so on;

Jenny
site

What is space? And what is connectivity and context? For me, space is something in relation to something else. It is a delimitation in something bigger. It is a frame within something greater than itself, a kind of definition of something and of someone for someone else; a model which, depending on context and purpose has different rules, appearances and names. The place can be huge and abstract, tiny and incredibly specific. It can be anything and anywhere, indoors and outdoors. A neutral place for me can be an awkward place for you. The place is the form. Form is for many artists the reason why and how. Irrespective of whether it is the content which determines form or form which determines content, place is nevertheless form and thus very important. Perhaps it appears muddled, mingling concepts of form and place, but that is what I'm doing. They are so significantly related that if I am to explain the meaning of place, I must also mention form.

Form is that which limits place. It is what constitutes both limitations and interfaces, what separates and connects. It is what makes place what it is and not something else. Each place has its own characteristics and distinguishing features. Whether they are neutral, natural or artificial, there will be something, which is distinctive, which defines. A place without definition is exactly that, a place devoid of definition and that is what allows it to be categorised, as well as the adjoining place and possibly even the person behind the pronouncement. That which connects, the relationship between place and form and form and place is what is interesting as it in turn speaks of the context, which cannot be left out either. Separating place from form and form from context is of course possible and the result would be:

Place
Form
Context

That is where it ends and I do not believe it is possible to develop it any further; they remain static words. Seeing as they exist, they coexist with the rest of the world and the world is influential. Place, form and context constitute family and belonging in the same way that an older sister without a younger sister cannot possibly be an older sister, neither as an individual nor as a concept. Visible and invisible constructs influence and inform

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, metaplats, 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 omskas 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 permanens 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

our perceptions and expectations of a place. The meaning of many places is sufficiently apparent for form and context to be seen. Often, a word is enough to illuminate the whole: a word, which, without further explanation, is adequately meaningful to enable us to conjure the greater context. I will mention a few, to elucidate what I mean:

Work place, living place, fire place, parking space, drinking place, birth place, sleeping place, market place, common place, eating place, desk space, gathering place, advertising space, exhibition space, resting place, turning place, beach, aerospace, personal space, camp site, cyber space, studio space, head space, loading bay, reserve place, back space and displace.

Words and place mirror our needs at specific times and were created on this basis, pertaining to the ideals of that time. Some belong in another time and another society and have since disappeared other than as terms describing something which existed in the past, while other places are renewed and recreated perpetually.

In spite of mutual and general similarities, the experience of a work place for one person or a web space for another can differ widely. Yes, not only the experience by the way, but the place, form and context as a whole, could differ totally and yet be called a head space or a web space. Secondary experiences regularly give way to primary reasons and constructs created in order to facilitate and simplify. When a place is created, definition, form and function become linked. Many places are created from scratch, anew, or are transformed from one place into another in a split second, while others, such as parking spaces, are routinely mass-produced. When this happens, combinations of more or less odd elements are created which can, after years of public repetition come to appear completely obvious and natural. Content and place have conjoined, so to speak. The establishment of thought and foundation has occurred, been granted permanence and time. Understood is that all places with the same name are used in similar ways. Drive at the green light and stop at the red, large white rectangles painted in a row mean one thing while narrow, small ones along the sides mean another; agreements which are as useful as they are givens.

There are however consequences for this kind of linking. Consequences, which can be linked to industry, manufacturing and economy as well as to ideas concerning safety, control and future.

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

There is a risk that we may inadvertently confuse values that do not necessarily have a direct link. For example, most people are in agreement that there is a difference between a permanent solution and one that is merely temporary. But it would be hasty to draw the conclusion that a permanent solution generally is better than a provisional one. Building a permanent staircase to a temporary house might create more anxiety than calm. One could therefore suggest that that which seems most obvious has the capacity to both open up and clarify as well as impose limitations on the way we live our lives.

Hasty conclusions as to place and the values we attach to place can cause us to develop a false idea of what place really is. Supposing you really can say that it is anything. Yes, it is clearly something now, in the present, when we are interacting with the place. But otherwise it is something which is always changing, from yesterday to today, historically and into an uncertain future. Irrespective of what happened in a place yesterday, one's perception is always informed by yesterday and not today. Today provides a different context to yesterday. Although we tend to speak of yesterday as a time comparatively recent, you cannot get away from the fact that it actually was yesterday.

So, referring back to the initial question and principal purpose of this text; why I enjoy working with place, against place, in service of place, with place on location; it's because regardless of what kind of place we are talking about, it has an impact on my behaviour, my way of seeing, my way of walking, my way of speaking and my way of thinking. The place can be either unfathomable or simple, yet it will reflect our culture and temporary order. We identify with it, define ourselves within it, create it and consume it.

We, who exist, are amongst other things one, and also me, the one who is writing in this place to you, in this particular context, in a place which, like all other places, has particular regulations and rules. In this particular construct for instance, a new sentence ought to begin with a capital letter and conclude with a full stop. Otherwise I might expose you to the indefinably eerie, causing you to examine your perceptions of how things should be, allowing seconds, minutes, perhaps days to pass before you finally come to rest and begin to sort and order; fits, doesn't fit, fits, doesn't fit... with expectation and connectivity. I could also

finish right here. Just like that...

not to continue. Already, it would be too late; I would have

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 miniexperiment fortfarande ytterst konventionellt och på vit bakgrund med svart text.

Lisa Torell, 2009

contravened the usual norm, and some of you may already have lost interest, although I was only trying to use place, this particular place, to talk about form, content and context in another way, through a direct, practical theorising, specifically, on location, carrying out a little mini-experiment, still pretty conventionally, on a white background with black lettering.

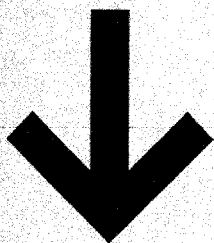
Lisa Torell, 2009

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

②

ave lost
articular
way,
location,
entionally,

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

→

A Room of One's Own / A Thousand
Libraries. A conversation
with Kajsa Dahlberg

C

E

②

(2017)

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

Kajsa Dahlberg (born 1973 in Gothenburg) is educated at Malmö Art Academy and at the Whitney Independent Study Program in New York. She lives in Berlin. In her artistic work, Dahlberg is concerned with how the collective is presented and formulated through image and language. I am interested in how communities and societies are constituted and how they are renegotiated their 'members' or 'citizens' over time. How do political representation, historical discourse and the formation of individual identity interact? Dahlberg's work has been shown in solo exhibitions such as at Neue Berliner Kunstverein, n.b.k, Germany, the Museum of Contemporary Art in Roskilde, Denmark, Parra & Romero Madrid, Spain and at Lunds Konsthall Art Gallery. She has also exhibited her work in joint exhibitions and biennales such as 8 Bienal do Mercosul, Brazil, Based in Berlin, Germany, Manifesta 8, Spain and at Moderna Museet in Stockholm, Sweden. kajsadahberg.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

Malmö Art
New York.
concerned
ugh image
eties
pers' or
istorical
act?
s at Neue
emporary
d at Lunds
joint
razil,
na Museet

Lisa Torell: How did the project start?

Kajsa Dahlberg: I wanted to give a copy of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* to my sister Emma Amanda Söderlund¹ who is a writer who had just graduated from Biskops Arnö². I read Woolf's book for the first time when I started at Malmö Art Academy, and it was rather important to me as it encouraged my decision to become an artist. It strengthened me to know that there had been others before me who had found words to describe the things that I myself was experiencing in my life, and who were speaking about the practice of making art while at the same time analysing structures and privileges. For those reasons it felt important for me to give this book to Emma. But when I tried to buy it, it turned out that it was out of print and hence impossible to get hold of. I was scandalised that such a seminal work could be allowed to just disappear from circulation. A new edition came into print after my project was completed in 2007.

How did you proceed?

I borrowed the book at the central library in Malmö, photocopied it, and had it bound at a bookbinder's. It was quite a peculiar project; beautifully bound pages of ordinary, stiff photocopying paper, which refused to part in that elegant way pages in a book normally do, but rather insisted on jutting straight out. The copy I had borrowed from the library contained lots of notes and jottings, and that was how it started. I thought that the jottings were interesting. They caught my attention, traces of other readers. So I began - every time I entered a library, I checked any copies of *A Room of One's Own* for annotations, and copied them. I collected them for quite a while before I decided to use them for a project.

When did you begin, and how long was it before you finished?

A couple of years, perhaps. I was working on it off and on when I was a studio scholar at Iaspis³ together with Petra Bauer. That was when Iaspis was located at the Royal Academy of Fine Arts and Maria Lind was principal, in 2005-06.

A project builds over time before it becomes clear where it is heading. Did you propose the idea of the book to Index⁴, or were you invited to exhibit, and were free to show whatever you wanted?

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?

As I recall, I was talking with Mats Stjernstedt, whom I already knew from Malmö, during a studio critique when I was at Iaspis. He had Helena Holmberg and the whole of his exhibition group with him: Andreas Gedin, Markus Degerman and Niklas Östholm. There are a few things that could be said about the representation in that exhibition group at that time, but they did studio critiques together, the whole group, and I think that was a good and interesting offering. Just before, I had been invited to an exhibition at Museum Anna Norlander in Skellefteå. It was an exhibition called *Vive la Resistance* curated by Maja-Lena Johansson. She had invited Fia-Stina Sandlund, Johanna Gustafsson, Katarina Nitsch and myself, for a relay exhibition.

For this exhibition, I made, among other things, some posters based on the notes I had collected to that point. It was a kind of first step on the way toward formulating that which would become *A Room of One's Own/A Thousand Libraries*. During that studio critique with Index, I showed them the posters, and explained that I wanted to create a piece that would become a book. They were very interested, and after a short while, they got back in touch, saying they wanted to be part of producing the project.

So you had already formulated the idea about a book at the studio critique?

Yes, I had.

In Skellefteå you showed four poster pages from the book?

Well, I hadn't made any of the actual book pages at that point, but I showed what I had collected so far.

But as a result of the invitation to collaborate with Index and Momentum⁵ to produce the project, all of a sudden, there was a time frame. From this point, I became much more systematic in my search for annotations.

Had you already started going through the libraries?

I had been to a few libraries. I would look through the copies in the libraries I would visit day to day. But when I decided to create the book, I made a sort of system to enable me to contact all libraries.

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, hätt jag skulle skriva om historien, skulle beskriva utomordentligt och ännu viktigare än förstågen 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 foliovolymerna och listarna, utan också kvinnorna i allmänhet började skriva. Utan dessa förelöpare kunde Jane Austen och systrarna 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 skalderna, som banade vägen och tämjde språkets naturliga vildhet. För mästerverk är inte några enkla och ensliga alster: de är resultatet av många års gemensamt tankande, av tankandet inom hela folkgruppen, så att det är massans erikarenheter, som ligger bakom den ensamma stammen. 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 tvetydig och kärlekskränk 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

I already
Iaspis.
group with
. There are
n in that
iques
nd inte-
exhibition
tion cal-
She had
na Nitsch

me posters
a kind of
d become
udio criti-
that I
were very
uch, saying

e studio

point, but

Index and
was a time
ny search

ies

ded to
ntact

1700-tal: Kvinnor började skriva

terklåda", men det kunde inte förnekas, att de kunde stoppa pengar i sina portmonnåer. Så kom det sig att det fram mot slutet av sjuttonhundratalet inträdde en förändring, som jag, från jag skulle skriva om historien, skulle beskriva utomordentligt och ännu viktigare än Korstågen och Rosornas krig. Medelklasskvinnorna började skriva. För om "Stolther och trottum" 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 foliovolymner och listmare, utan också kvinnorna i allmänhet började skriva. Utan dessa förtroddare kunde Jane Austen och systrarna 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 skalderna, som banade vägen och tämjde språkets naturliga vildhet. För mästenverk är inte några enkla och ensliga alster, de är resultatet av många års gemensamt pålitande av tankandet inom hela folkgruppen, så att det är massans erfarenheter, som ligger bakom den ensamma kvinnans. Jane Austen borde ha lagt en krans på Fanny Burneys grav, och George Eliot borde ha hyllat den kräftfulla 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 tvetydig och kärlekskränk 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.

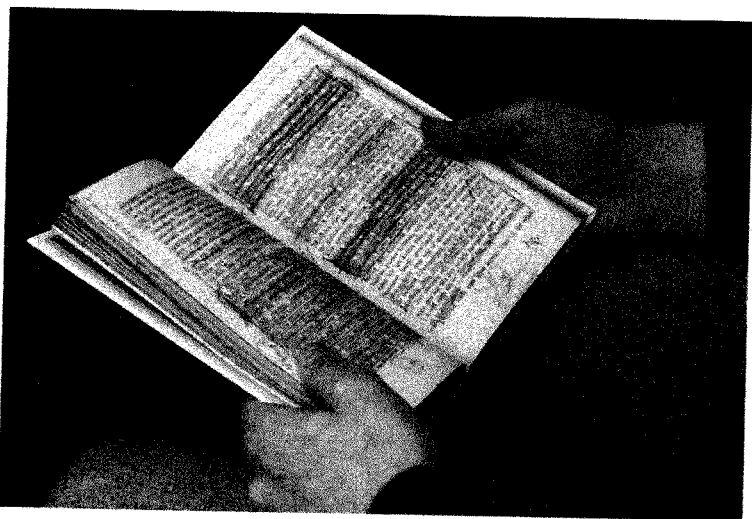
Därmed hade man alltså kommit fram till det tidiga

1700
skrift
1700-tal: Kvinnor började skriva

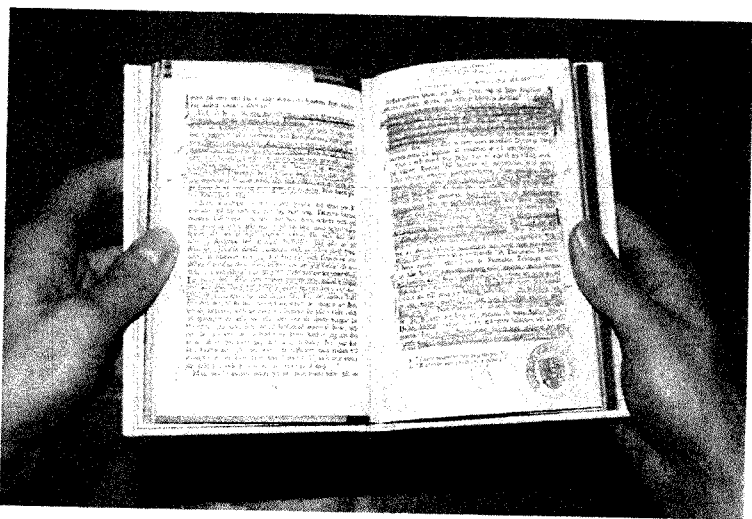
100
28

70
77
Stadsbibliotek

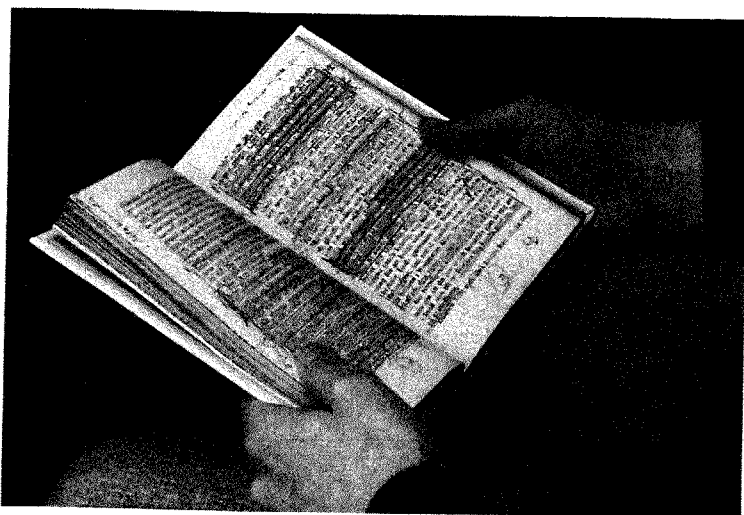
Kajsa Dahlberg, page 77, Ett eget rum / Tusen bibliotek (A Room of One's Own / A Thousand Libraries).



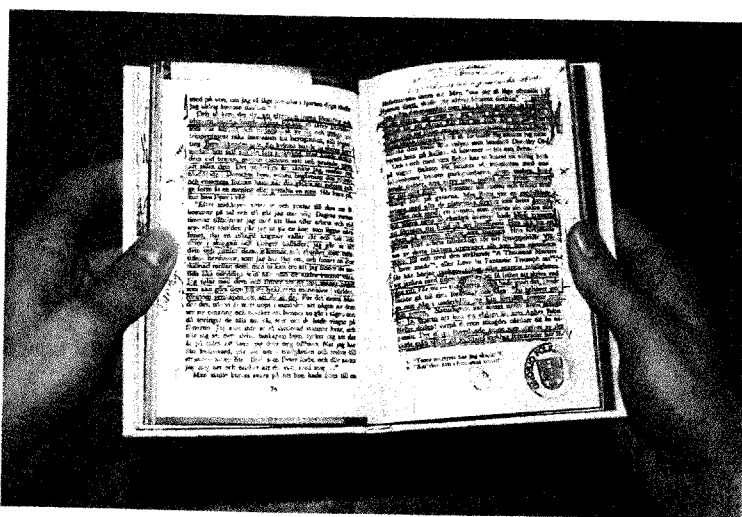
Kajsa Dahlberg, Ett eget rum / Tusen bibliotek. Foto Mats Stjernstedt



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



Kajsa Dahlberg, page 77, Ett eget rum / Tusen bibliotek (A Room of One's Own / A Thousand Libraries). Photo Mats Stjernstedt



Kajsa Dahlberg, page 77, Ett eget rum / Tusen bibliotek (A Room of One's Own / A Thousand Libraries). Photo 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,

Almost all libraries have a photocopier, or used to have. Did you use those, or would you take the book home and copy it?

A bit of both, but I did copy lots of books on the libraries' own machines. A bit nerve-wracking to begin with as you're not really supposed to copy entire books. Often, it was whole books I was copying, apart from the odd page here and there, as there was usually some kind of little note or under-lining on every page. I did a lot of copying during that time, and learnt a lot about photocopiers.

In the moment, with those nerves, did you have some way of controlling, or a system in place for if there were, for instance, two books you wanted to copy, which was which?

To begin with, I kept the copied books intact, in order to see which copy I had obtained at which library, in case I should need to know. It was only when I had collected all the books that I began to sort them according to page numbers.

Different editions sometimes mean that the text is sometimes set differently, and that page numbers differ. Did you have to get your head around a lot of that?

That was quite a fantastic thing; There were seven editions, but only one translation, by Jane Lundblad. Now, there is a second translation by Elisabeth Mansén, published by Modernista, from 2012. But back then there was only one, and despite the fact that all the editions varied in size, font and format, the page layout design was identical. This made my work so much easier. Later, I made a version of the project with the libraries of Berlin, and things were very different there! In Germany, there are not only many more editions, but also several different translations, with diverse page layout. In the Swedish version, I could mix pages from different books, which was nice as the pages became quite different. I couldn't do that in Germany. There, I had to choose one edition to use as a starting point. It was also a palaver to navigate the different translations, trying to find a specific place in the text, as they differed considerably. The title alone is translated in three different ways in German. This is why the project's German title is Ein Zimmer für sich / Ein eigenes Zimmer / Ein Zimmer für sich allein / Vierhundertdreiunddreißig Bibliotheken (A Room of One's Own / Four hundred and thirty-three libraries).

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 igenom 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

Was it these unsophisticated photocopiers which 'set the tone' for your aesthetic? The look of the book is conceptual and very solution focussed, in some ways a kind of constructed ready-made; what were your thoughts around this?

I thought I ought to let the process lead the way, and keep things as simple as possible. To start with, I thought I would be able to scan the pages and put the annotations together on the computer, somehow. But it was far too complicated. Sometimes, a jotting would overlap with the text, and trying to lift each underlined section out of its context and then transferring them to a new page... it couldn't be done. I collated the annotations from the margins using a light table. I transferred all the notes and under-linings by hand, tracing the individual writings at the light table. My original was always at the top, and so went through it, page by page.

How were you able to gain access to all the books?

I had a lot of help from an army of librarians. They were fantastic, they copied the books and mailed me the copies and were unbelievably helpful. It hadn't been possible to complete it had I not received such great help from them.

This makes it historic and political in some way, the democracy of all the small towns, that the work becomes about all the little rooms of one's own all over Sweden, where the countryside gets as much say as the city, somehow.

Yes, it felt important that all libraries were represented. But, at the same time, the detail is made invisible in a different way: I remember finding a copy of the book at a library I visited myself, in Tollarp in Skåne. Someone had underlined all the times Woolf had used the word 'rage'. Such a gesture disappears in my book.

Did you personally telephone the libraries?

I sent a round robin email in which I detailed the project to all libraries. I devised a kind of timetable so that I wouldn't miss anything. It was a real job keeping track of which libraries had responded and which ones had not, quite a lot of admin. At the same time, it appeared as if a rumour spread amongst librarians, and after a while it seemed as if the librarians I contacted were already

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-programmet⁵ 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.

et the tone' for
and very solu-
ready-made; what

and keep things
ould be able to
the computer,
a jotting would
lined section
ew page... it
e margins using
-linings by
able. My origi-
ge by page.

were fantastic,
re unbelievably
not received

democracy
all the little
side gets as

ented. But,
fferent way:
sited myself,
mes Woolf had
book.

ect to all
dn't miss
aries had
At the same
ans, and af-
were already

aware of the project. It started to flow and many librarians even copied whole books and mailed them to me without charge. In some cases, they sent books through the post straight to my home, which I copied and mailed back. But right at the beginning, I received a few cross replies from some who insisted it was forbidden to annotate library books and that their books were not thus afflicted. But generally everyone was incredibly helpful and enjoyed helping out.

Have you still got the emails you sent to the libraries initially?
It would be fun to show how a piece of work can begin, with proces-
ses which begin and go on in parallel with the development of met-
hod and idea, where the approach to the material - way of working
is that which contributes to its and many other works' often direct
and generously simple aesthetic.

I'll have a look, I think I have it... As a side-effect of working with the project for so long, I developed an interest in different classification systems. I suppose you could say I nerded out a bit, and among other things I edited an issue of Shifter Magazine on this very topic, together with Jane Jin Kaisen and Sreshta Rit Premnath, who is also the founding editor of the magazine. We were fellow participants at the Whitney Program⁶ in NYC at the time. The issue we edited together was titled 'Unassigned' and was based on the American classification system Dewey Decimal Classification System (DDCS). Dewey Decimal Classification System was developed at the end of the 1800s and is an attempt to organise all knowledge into ten main classes, which in turn are subdivided into one hundred hierarchical divisions, and a further one thousand sections. It classifies all areas of knowledge numerically and infinitely rationally. But in spite of this, the DDCS is perpetually revised as, inescapably, even this rational system must reflect how culture, ideology and perception of knowledge changes overtime. As a result of this, but also in order to leave room for potential future changes, 89 out of the 1000 sections of the system are classified as 'Unassigned'. So, we invited artists, writers, activists and researchers to comment, interrogate and re-structure the logic of the system by adding new categories, and thereby fill up these 'unassigned' spaces.

After I finished working on A Room of One's Own / A Thousand Libraries, I also tried to get Woolf's book reclassified in the Swedish system 'SAB'⁷. A Room of One's Own, is classified as fiction together with Woolf's other books, which is probably logical in

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 Woolfs sökande efter kvinnors representation genom litteraturhistorien. Titeln sammanfattar Woolfs 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

some ways... perhaps from the point of view that it ought to be straight forward for people to find a specific book.

From: kajsa dahlberg [mailto:kajsadahberg@hotmail.com]
Sent: the 24th of March 2008 19:05
To: Bibliogr; LIBRIS customer service
Subject: Question regarding classification in LIBRIS

I am writing to you as I would like to suggest a change of subject category for the book *A Room of One's Own* by Virginia Woolf. The book is currently classified as fiction (H) (with a few exceptions, where it is classified as General and miscellaneous (B), however, I believe it ought to be classified as Literary Studies (G).

A Room of One's Own is based on a series of lectured Woolf gave in 1928 at Newnham and Girton College, two colleges for women at Cambridge University and it describes Woolf's search for women's representation through literary history. The title sums up Woolf's thoughts about how writing is linked to material conditions such as health and money and the buildings we live in, and so she concerns herself with the relationship between social structures and ideology. She points toward how public and private spheres are inseparably connected, and describes, not only a search for literature authored by women, but the conditions under which this literature is produced. *A Room of One's Own* continues to be a central point of reference, not only for feminist studies, but for critical theory as a whole, and on these grounds I would like to argue that it should be classified accordingly.

Awaiting your response.

Kind regards,
Kajsa Dahlberg

I was very engaged with this, and felt strongly that this wasn't a work of fiction, but a literary study, and an important feminist pamphlet. I thought it was important for the book to be classified among other books which had been part of influencing feminist theory, giving it its correct place in history, so to speak.

I wrote to the library, asking: 'Is there a way for a person

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. Tills slut 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 bibliotekspersonalen?

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 Wolfs 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

to have any kind of influence if one believes a book is misplaced within the SAB system? Who can one contact / write to?' As the reply I received made a big deal out of explaining how they rarely mis-categorised books, and that it is virtually unheard of for a single person to influence the system, I responded by trying to write as persuasively as I could about the book and my work with it. In the end, I received a tired reply which was so honest and to the point, revealing something of the inherent conditions of the library service, that my crossness lost momentum, and didn't pursue it any further after that.

It's great that you got your point across?

Yes, at the very least my thoughts were acknowledged. That was satisfying.

How is your book classified, where can it be found in libraries?

I think my book is classified a bit differently at different libraries. Sometimes it can be found in Art, by my name, and sometimes by Virginia Woolf.

Getting back to the emails to the library staff; what did they say?

Let me see if I still have one. Here: 'Have just photocopied the under-linings, posting them today.' And under that is my message, shall I read it to you?

Please.

'Hello, my name is Kajsa Dahlberg and I am working on an Art project in preparation for an exhibition in Norway this autumn, and I wonder if you could possibly help me out. My project requires me to collect and document the (possible) annotations people may have made in the copies of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* which are held in libraries up and down the country. I am of course aware that it is not permissible to make annotations in library books, but I once borrowed a copy of *A Room of One's Own* from the central library in Malmö, and found it to be full of notes and jottings.

As *A Room of One's Own* is a book which has been of great importance to me, I became interested in investigating (Hm, there is a lot of investigating) whether similar annotations could be found

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 formgivningprocessen, 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

elsewhere. I will collect and collate these comments and notes in a new publication. As I have noticed that you have one or more copies of the book I wonder whether you could help me by leaving through the book - books, to see whether there are any annotations. I would be very happy if you would email me and let me know whether any such annotations exist or not, so that I can either get copies or borrow it remotely. Whether it is a single note in one book, or several, they are just as important to me.'

I understand the interest, jottings are something librarians normally don't want, but here it is suddenly opening new rooms.

I remember one librarian I was in touch with who told me he had entered made-up books into the library's computerized catalogue.

That relates to your thoughts around pirate copying and activism as action as a vehicle for influence.

Which opens up new spaces in a system which can seem very total and impenetrable. Opens up new rooms, as you say, at least metaphorically.

What do the personal meetings mean, do they generate content for the project itself? One of the reasons why I seek out different places is all that is generated by the personal meetings. How do you relate to this?

I work quite slowly, and that is because I often find it difficult to separate project and process, all that which has been so important during the course of the project over a period of time. I always find myself seduced by those processes and exactly that which you say, the people you meet and what they share, the ensuing relationships, the correspondence. For a long time, for instance, I was considering whether to include the information about from which libraries the annotations had been collected. For example, I had a list of all the libraries which stuck around for the whole of the design process, it was intended for the very back of the book. But it was rejected right at the end. The idea of all the libraries was what was important, it felt bigger, more relevant and more open than actually seeing a long list of libraries. It might seem like very insignificant decisions with hindsight, but it was important then. So, there comes a point at which it is good

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

to get some distance and to say: OK, this is here, and it has been important, but it isn't part of the work. It isn't important in the context of what I want to convey through the project. That process takes a long time.

The culling takes time?

Yes, the working it through, it takes time.

A thousand libraries, how many libraries were there really?

That is something I have thought about a lot afterwards, as in the German version, which was published by Reclam, the title refers to the number of libraries that there are in Berlin, 433 to be precise. As they always have the most of everything, they obviously have the most libraries. But there aren't that many libraries in Sweden. I still think the title is nice. Perhaps, conceptually, it had been more logical to refer to the exact number of libraries. But, I like the poetic address of 'A Thousand Libraries'.

I understand what you mean, it is a very conceptual work, but simultaneously A Room of One's Own / A Thousand Libraries, it's a bit like throwing out a horizon, it creates such space. If it instead had read 485 Libraries, the thought had somehow been restricted.

Yes, precisely, and my thought was that the title should create a movement between the personal space and the public. The number 'thousand' was meant to symbolize something unfathomable, rather than something as factual, concrete and comprehensible as 433 libraries. I was happy with the title when I decided on it, and I have since regretted it, but now I am back on thinking that it was actually quite good. I often do this to old projects. I still brood over them.

Was it you who suggested that the book was all white? I was a little disappointed that it was all white.

Yes, I have thought afterwards that one might think that it is white and without text in order to make it a nice looking object. But that wasn't my thinking at all, and not the reason why I made it like that. I wanted it to exude secrecy and anonymity. The project was all about giving space to the readers and reading itself, so it felt

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 biblioteksboken. 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 Wolfs eget tankegods. Kanske skulle en kunna se det som en form av platsspecificitet. Min bok ville vara lojal med ett slags sökande - i Wolfs 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

wrong to write Virginia Woolf in large letters on the cover, as in this book she was not the central figure. It was also a reference to the pirate-copy, or Copyleft⁸ publications. Because it was a pirate edition. It wasn't legal to use the text then. In 2006, the text was still copyrighted, as it had not yet been 70 years since her death. A Room of One's Own entered the public domain in 2012. But I know that I also wanted it to be white because I wanted to give the book back to the libraries, and I had an idea that my book would remain unclassified, and sort of disappear among the other books on the shelves. But of course, that's not what happened.

At Index, the work was installed upon a white shelf along the wall, is that what happened at Momentum in Moss?

Yes, there it had its own room in Gallery F-15 which is on the outskirts of Moss. It was a beautiful room with large windows overlooking the park. I had installed a bench in front of the windows and a shelf which ran along the whole wall, filled with books... and so, you were able to pick up a copy of your own.

In my opinion, it is a site-specific work, in which you use the book as a place. Even if you have constructed the book, the relationship to the source is obvious, the library book. The work develops-Richard Serra's⁹ idea about not being able to move site-specific works to another place. Many places are constructed along similar principles, of the same relationships, which have the same names and the same meaning. A site-specific work made for a library and its principles can for example fairly easily be installed at another library, as all libraries have specific general principles which enable us to recognize them precisely as libraries. In your work A Room of One's Own / A Thousand Libraries, the place is both the libraries and the book - books. The under lined sections are site-specific inasmuch as the both relate to, and are just below the specific meaning which is meant by this or this. Place can be both a mental place and a physical one, large or small. It is a big concept.

Yes, and my thought was also that the project would have a grounding in Virginia Woolf's own intellectual legacy. Perhaps this can be viewed as a kind of site specific-ness. My book wanted to be loyal to a kind of searching - in Woolf's case, a search for women's representation in the history of literature, and in my book a search

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.

for other readers, for other readings. But I also wanted the project to align itself to a feminist genealogy. Not like a mother/daughter generational thing, but more as a continuum of a feminist political practice.

Do you annotate books? Personally, I'm too secretive, I make lots of notes in my own books, but never in others'.

Yes, it is private, and no, I would never annotate a library book. But I do understand that it is common, for many it is a way to remember what one has read, and then it hardly matters whether it is a book of one's own or a library book.

Where has A Room of One's Own / A Thousand Libraries been shown?

It has been shown in lots of different places, actually, and when I have exhibited it abroad I have almost always shown the original pages as an installation. It is in part due to the fact that the books have run out, but also that it is a bit odd with a book in Swedish which people can't read. It is really quite remarkable that it has been shown such a lot abroad, despite it being in Swedish.

Have you had to stand your ground there, or is that just the way it's worked out, so to speak?

This particular project has, in many ways, had a life of its own. Many have wanted to show it, and I haven't had to do much. It has looked after itself. But I thought a lot about it when I was invited to do the German version for the exhibition Based in Berlin¹⁰. Really, I wasn't particularly interested in remaking the project elsewhere, so I was quite hesitant to participate in the first place. I had many long discussions about it with Jacob Schiller who was assistant curator. We'd been on the Whitney Program and spoken a lot about the book and he was very fond of the project. It came up in conversation that we could investigate whether we would be able to publish the book at Reclam. That's when it fell into place for me, Reclam is a well-known publishing house in Germany, which specializes in reference books. All the books look the same, bright yellow and small enough to fit in your pocket. They had never printed Virginia Woolf, overall there are very few women among their publications, so all of a sudden, it felt very meaningful to go ahead with the project.

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 biennal för samtidskonst i Moss, Norge.

Then you progressed the project along the lines you'd previously considered, but lost track of.

Yes, the project got yet another dimension yet it didn't feel as if I was merely repeating the same thing. The book was printed in 10,000 copies, and was free of charge.

The fact that you are showing it the world over could be a phenomenal statement even if 'it just happened that way', as it strengthens the book and that room of one's own, in some way.

Yes, I'm sure part of it has been about forming a perception of limitations. Through this project, I have seen evidence that it comes along anyway. It was a really interesting experience to see that it works, and that the book can be in Swedish and still be of interest abroad. Only a conceptual work is left when the language is unknown, but with the possibility of borrowing it in one's mother tongue to access the content.

The work comprises many democratic aspects which are incorporated both in Virginia Woolf's A Room of One's Own and in the libraries as places. The complexities which these rooms embrace are elucidated through your work, both through the annotations and also through the presentation of the work as a whole.

In addition, it reflects a specific time, there might be many more, or completely different jottings, these days. Many of the librarians also said that they used to have the time to sit and erase annotations in books. They just don't have the time anymore. There have probably been many more jottings in the past, all of which have been erased.

Footnotes

- (1) The first novel which Emma Amanda Söderlund had published by Opal was titled Ett eget golv (A Floor of One's Own)
- (2) Nordens Folkhögskola Biskops-Arnö is a further education college in the Folkhögskola tradition, situated at Biskops-Arnö in Lake Mälaren. Its principal is Föreningen Norden, (The Nordic Association, founded in 1919, is a politically and religiously independent organisation promoting Nordic co-operation across all fields).

- (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 Angelique Campens, Fredl Fischli, Magdalena Magiera, Jacob Schillinger och Scott Cameron Weaver.

(3) Iaspis is Konstnärnsnämnden's international program for professional artists, designers, artisans and architects.

(4) Index, the Swedish Contemporary Art Foundation, gallery in Stockholm where Mats Stjernstedt was director 2001-2011.

(5) Momentum is a Nordic biennale for contemporary art in Moss, Norway.

(6) The Whitney Independent Study Program (ISP), is a post graduate program for artists, theoreticians and curators located in New York City, USA.

(7) The SAB system is a classification system for libraries in Sweden.

(8) Copyleft is a group of licences for free software and other free cultural works (a form of open content), which gives the user far-reaching reaching rights to modify and circulate a work as long as it is done in accordance with the original conditions. Copyleft differs from more permissive open licenses so that the spreading effect (in original or modified form) must do so under the same copyright league conditions, and thus to 'pay' the original contributor by sharing their improvements.

(9) Richard Serra is an American minimalist who has said that if you move a site-specific work, you ruin it, as the work is both the sculpture and its relationship to its surroundings. (My translation) Nick Kaye, Site Specific art, performance, place and documentation, 2000

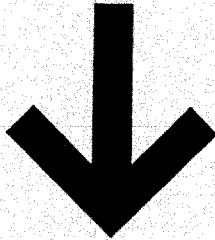
(10) Based in Berlin, an exhibition which was shown in Berlin in 2011, curated by Angelique Campens, Fredi Fischli, Magdalena Magiera, Jacob Schillinger and Scott Cameron Weaver.

P

L

I möte med
Henrik Andersson
om Fara över

A



T

S



Installation of, 2018



Installation of, 2018



Installation av, 2018



Installation av, 2018

Installation of, 2018



Installation of, 2018





Installation av, 2018



Installation av, 2018



Installation of, 2018



Installation of, 2018



Installation av 2018



Installation av 2018



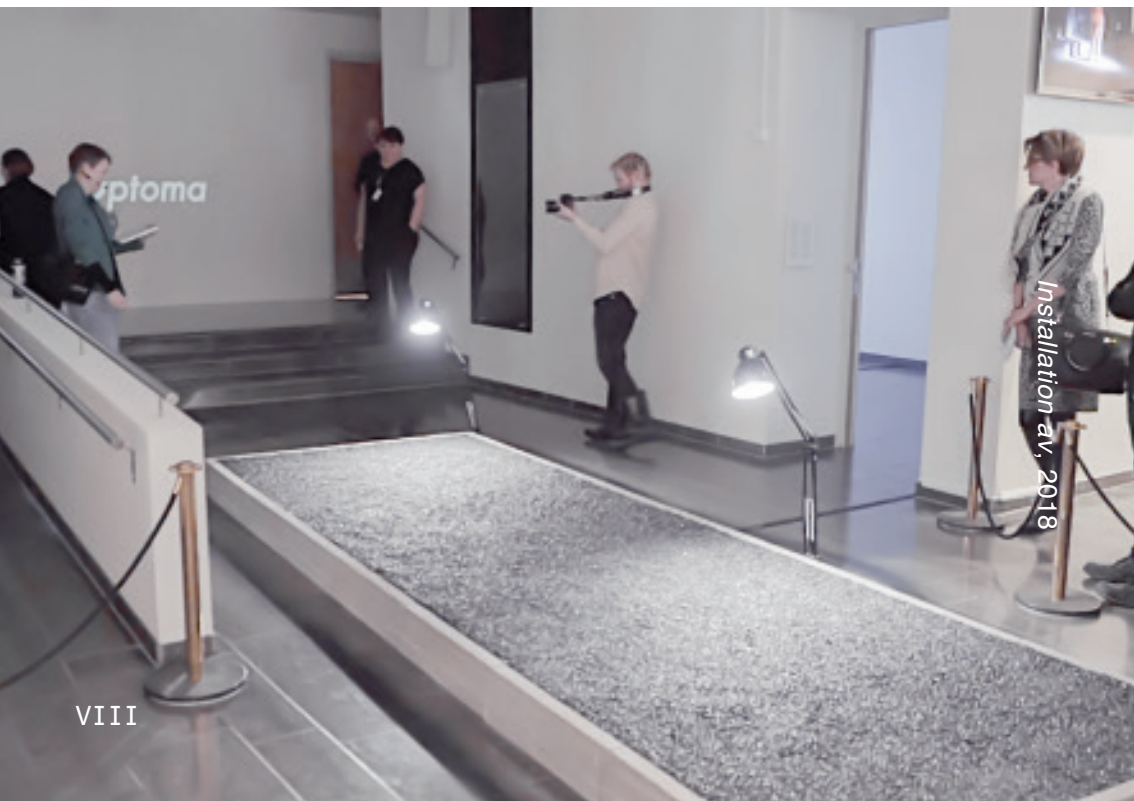
Installation of, 2018



Installation of, 2018



Installation av, 2018



Installation av, 2018

Clear Imprints of a Mumbling Society, 2017



Clear Imprints of a Mumbling Society, 2017





Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017

Clear Imprints of a Murling Society, 2017



Clear Imprints of a Murling Society, 2017





Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017

Clear Imprints of a Murling Society, 2017



Clear Imprints of a Murling Society, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Clear Imprints of a Murling Society, 2017



Clear Imprints of a Murling Society, 2017





Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017



Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017

*Highway 25, Shared Society Means a Common
Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst*



*Highway 25, Shared Society Means a Common
Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst*



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common
Debt, 2016, with Johanna Gustafsson-Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common
Debt, 2016, with Johanna Gustafsson-Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson-Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson-Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst



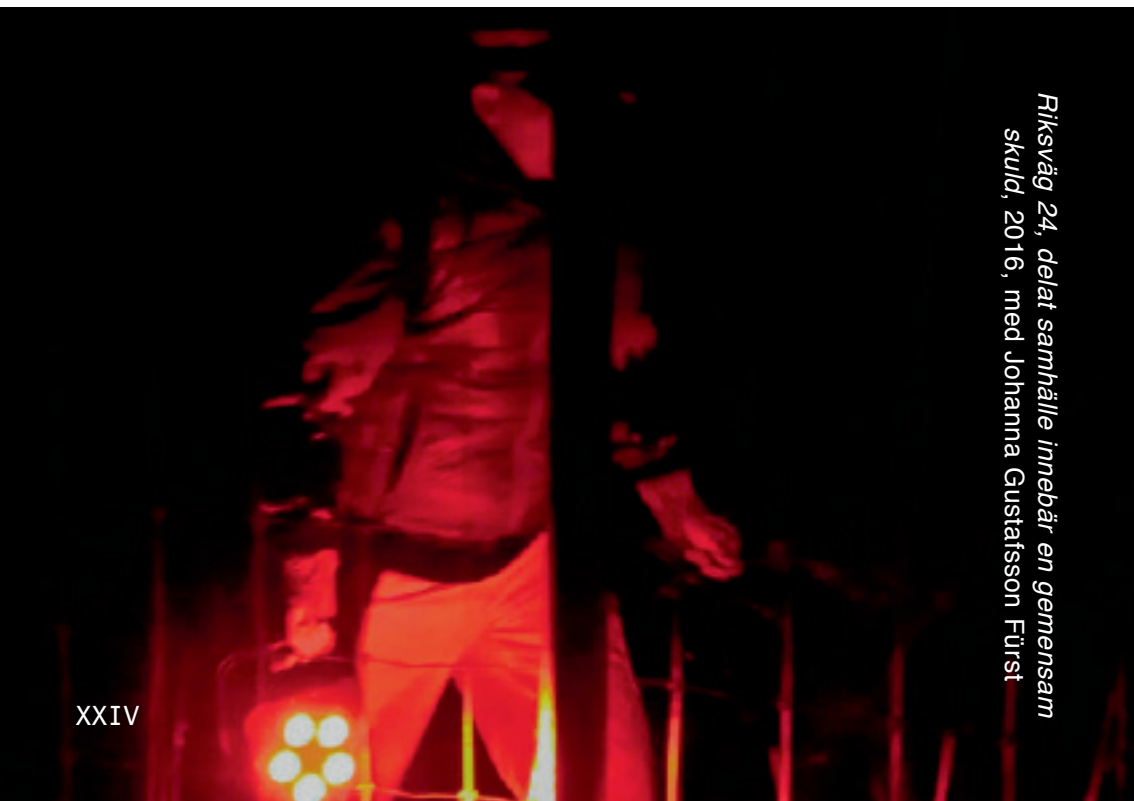
Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



Riksväg 24, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst



*(Figure 3582) Pleasure Culture, 2017
(In Situ Souvenir)*



Pleasure Culture, 2015





Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015

Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015





Pleasure Culture, 2015



(Figure 3582) Pleasure Culture
Performance 16h, 21-22 Nov
Lisa Toral 2015

At that time a gentrification plan was under development, the municipality had ideas on making time being more, open up the military zones and the harbor.

My first impression was that this was a really easy one, that I could do it. Both departments, I should think that I found in the very open to Finland - the feeling somehow was wanting side by side of all above on the quiet feeling, or the possibility of having a look at nature in the park instead of in a park. There was the encounter between nature and public space that was beyond consumption and merchandise, that interested me. This, in relation to the - spending time and being able to reflect.

Was the first impression something of that? Well, it is a necessity - in the dark autonomy in the figure that and the presence strongly at that same time. I need to work it through, about it out. It is in the light between objective and subjectivity that the actual source of reflection it is sort of all in a spin.

One method is trying to stay "near" to being moment, to every context and place and try to regulate it - see it to work it out that a source, what constitutes the place, its identity? I am scanning for questioning, by seeing, by walking. When I returned, at other places or in the municipality what values are they being attracted and who is it that defines this or what are they looking at? Is it the user, the architecture, the source of the materials or just the tool of those who are making the streets.

(Figure 3582) Pleasure Culture, 2017
(In situ-souvenir)

Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015





Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015

P

L

A meeting with
Henrik Andersson
about Faran över

A

V

C

E

③

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 m
att
He
ture
navi
Ståh
rer.
i sa
osäk
dire
stäm
ning

Lisa
den
fram
högt
på 1
intr

Henr
skul
liga

veck
era.
finn
lätt
ler
men
Repe
i sa

Henrik Andersson (born 1973 in Gothenburg) is educated at Konstfack in fine art and at the curator program. He lives in Stockholm. Henrik has been part of the publishing team for Paletten magazine until 2015, and has previously worked as curator at Röda Sten in Gothenburg, and as lecturer at the School of Photography. In his artistic work, Henrik reinterprets and re-frames different places and stories using photography and other methods of annotation. He has exhibited at Moderna Museet, Stockholm, Index, Stockholm and Tirana Biennale 3, Albania. During 2013-2014 he worked with the project Museum Jorn at the Baltic Art Centre in Visby. In 2014-2015 he had a studio at Marabouparken Lab which resulted in the exhibition Participant Observers, which centres on the National Defence's previous research station at Ursvik, Sundbyberg.

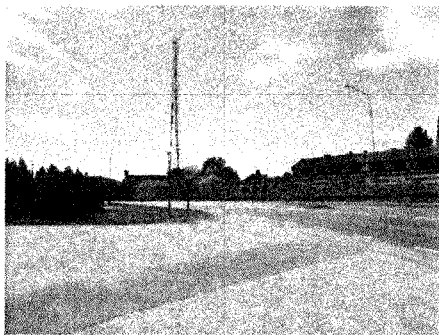
Vi möts hemma hos Henrik Andersson på Hornsgatan i Stockholm för att tala om verket *Faran* över från 2006.

Henrik öppnar datorn och visar foton från Norberg, från research-uren inför utställningen *Västmanland-Bergslagen-Sweden-Scandinavia - 27 July at Lunchtime*¹ som vi bägge 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 *Iaspis*² 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 guideade 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 *BAC*³ som bygger på arabiska tonskalor. Det som

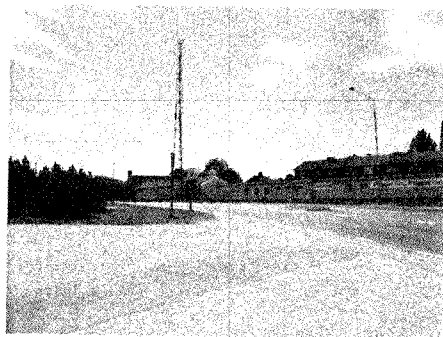
We meet at Henrik Andersson's home at Hornsgatan in Stockholm to discuss the work *Faran över* (Danger Averted) from 2006.

Henrik opens his laptop and shown pictures of Norberg, from the research trip in preparation for the exhibition *Västmanland - Bergslagen - Sweden - Scandinavia - 27 July at Lunchtime*¹ which we both participated in, curated by Malin Ståhl and Lisa Panting from Hollybush Gardens Gallery. The process from invitation to opening was quick. We met in connection with their visit to *Iaspis*² in the autumn of 2005. But it is always so uncertain, and irrespective of how these meetings turn out, it is rare for them to lead to an instant result. Already in February or March, it was decided. In April we all went up for a rekkie and the exhibition opened in July.

Lisa Torell: The pictures are from when we walked around as a group during the tour which Malin and Lisa had organised. The guide spoke primarily about the mining village of Norberg, its history since the 13th century, the productive times until the mines were decommissioned, and up until the unemployment of the 1980s. What were you thinking as you walked around, and which places caught your interest?

Henrik Andersson: The curators' idea was that we artists would activate Norberg's public spaces and we did look for public areas and... Because one does think, when working on developing new

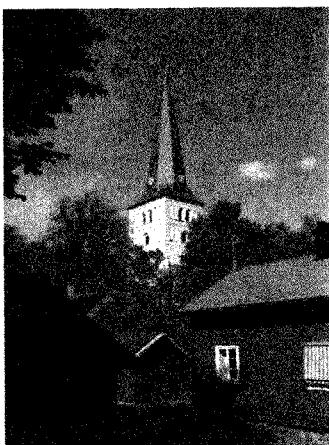
Research Norberg



project and a new work, about how it will actually work. What is possible, and if there is an institution where there is staff, in which case that becomes a circumstance that makes the whole thing so much easier. I'm not sure whether it was going to become a sound, or what it was going to develop into, it is almost ten years ago, but I did work with sound a lot then. Among other projects, on Gotland, in the work *Repetition* (2005) where I created a sequence

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.

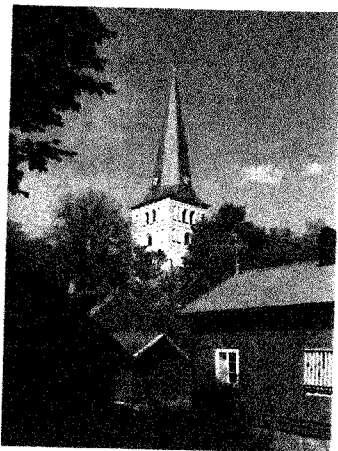
Bestämde du dig för kyrkan redan i april?

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

of peals for the bell ringing in Visby cathedral in collaboration with BAC³, built on Arabic scales. That which tempted me with this project was gaining access to and existing architecture distributing art (music) and takes ownership a whole city. The starting-point for Repetition was an interdisciplinary ambition, where the values of different institutions were to be integrated. In this case, they consisted of the church and the art, which broadly share a common history. In the same way, the historic relationship

Norberg's church



between European and Arabic musical tradition respectively, was revived as their common ground was elucidated through the classical legacy. The cathedral in Visby has its roots in the middle ages and in those days it was the influence of Arabic music which caused music theory in Europe to flourish.

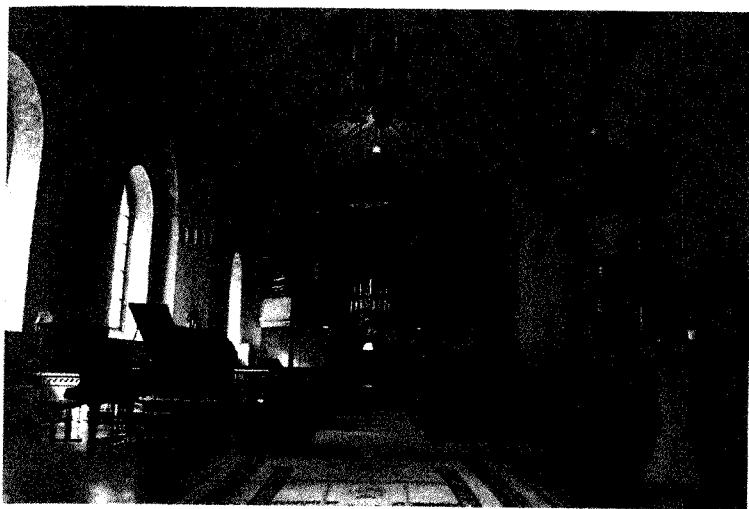
The authority of an institution such as the church has a strong pull and to use this has a kind of critical potential. Somehow it was easy to continue to work with that. In Norberg there was an old church, something I wanted to continue to develop in order to refer to previous works.

Did you decide on the church already in April?

No, I think that came later. I can't recall being in the church then, I don't think I was. It was probably later. All artists stayed around for quite a while, we worked for a week or two in situ. I think I knew in the summer that I wanted to be in the church, and spoke to Malin and Lisa at once.

I must have gone in to look inside the church, and seen the grand piano. There is something about these spaces which just

fintlig
ad i an-
är ambi-
I detta
r har en
elatio-
enom att
Kyrko-



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

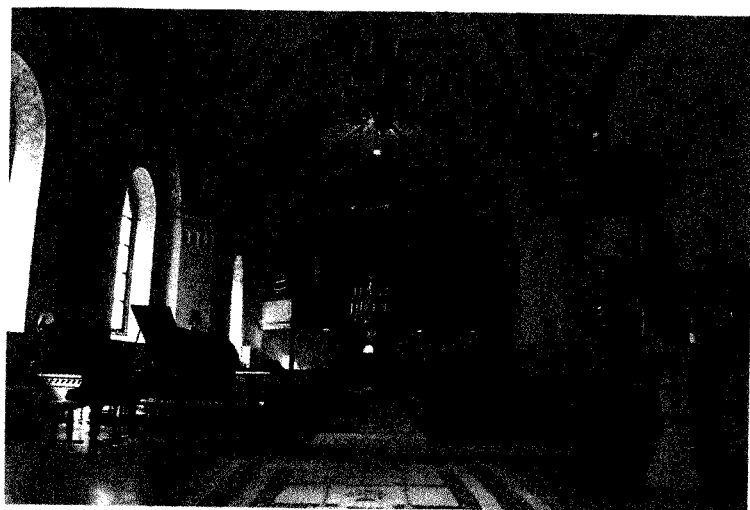
en var
des.
ag-
var på
d det
att



Faran över, installation i Norbergs kyrka.

ag
Alla
veckor
jag
ekt.
n fick
auk-
na
gs
h

poration
with this
distribu-
starting-
where
d. In
n broadly
relationship



Faran över, the complete installation as seen from the entrance to Norberg's church.

, was
classical
pages and
used

strong
how it
s an old
to refer

rch
s stayed
l.
h,

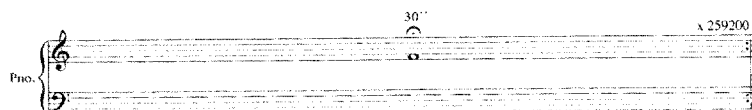
the
t



Faran över, installation in Norberg's church.

Faran över

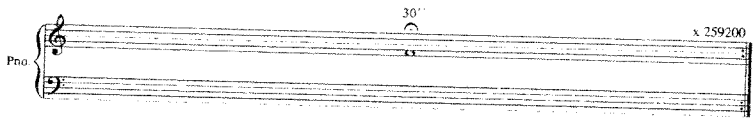
Henrik Andersson 2006



Faran över, partitur

Faran över

Henrik Andersson 2006



A picture of sheet music The Score.

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

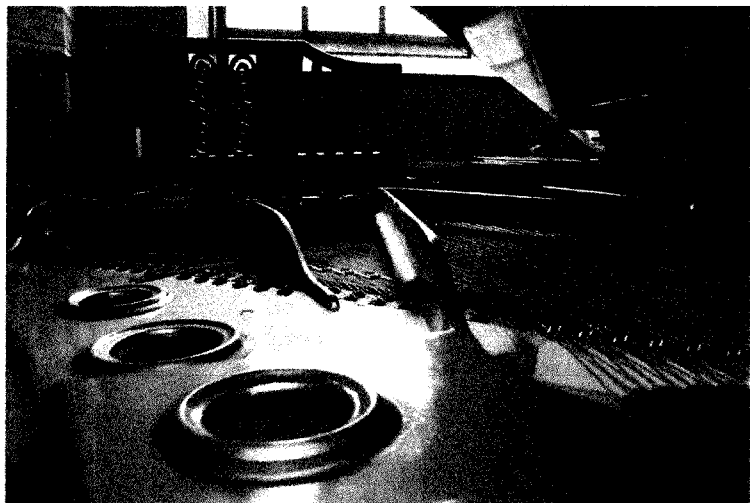
Faran över, informationstexten som stod inne i Norbergs kyrka.

2006
59200

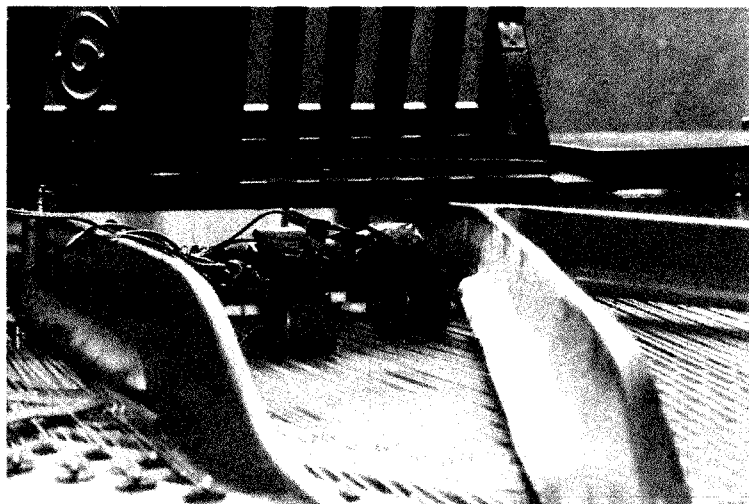
In this church, the artist Henrik Andersson is exhibiting the work *Faran över*. The installation is a part of the international art project *Norberg, Västmanland, Bergslagen, Sverige, Skandinavien 27 juli vid lunchtid* which is showing from 27/7–30/8 at different locations in Norberg.

The installation makes use of two Ebows (electronic bows) inside the grand piano, which generates a continuous F chord. Andersson's work is often concerned with problematizing public communication systems. The note 'F' is the one used in the typhoon (Hesa Fredrik) which can be found in every densely populated area in Sweden, installed to convey important messages to the public.

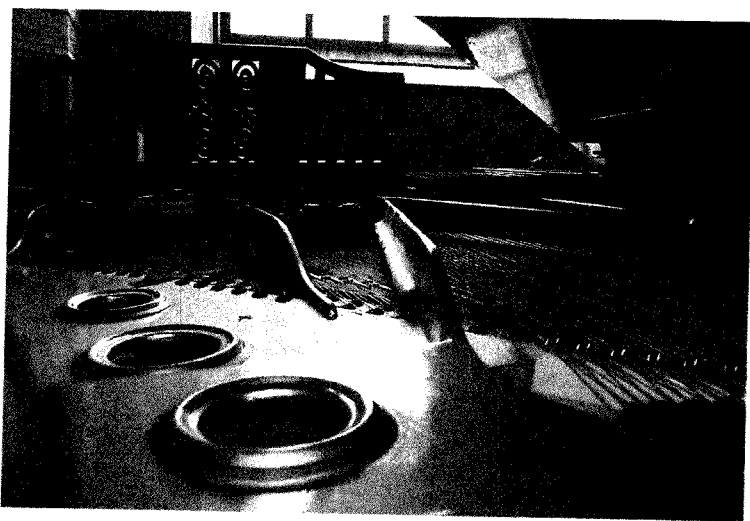
Faran över, the information text from inside Norberg's church.



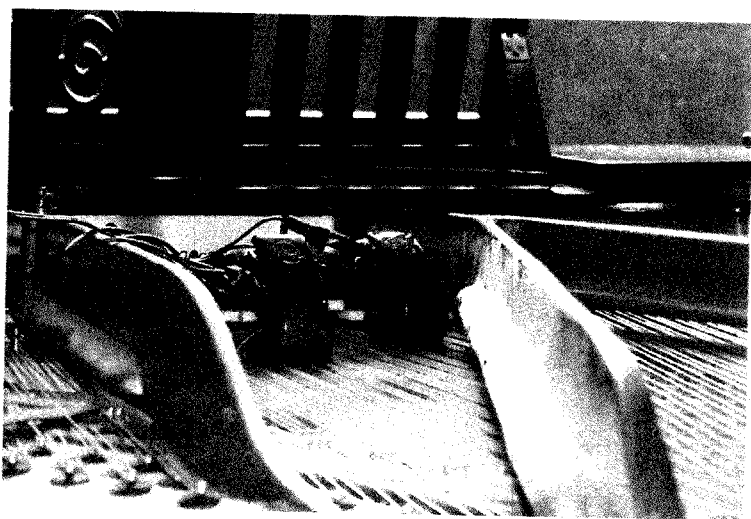
Faran över, detaljbild installation i Norbergs kyrka.



Faran över, detaljbild installation i Norbergs kyrka.



Faran över, detail from the installation in Norberg's church.



Faran över, detail from the installation in Norberg's church.

auktoriteten 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.

exudes authority. The music and the sound is so intrinsically linked to these places, and to somehow get to work with it is a kind of temptation. To take on this church, its traditions and the authority in the church. It felt good to develop something there. In addition, one must remember the church employs predominantly progressive people. People who are interested in complexity.

It was fun to be able to work there, and as I remember, they were very accommodating, I presented my idea for what I wanted to do, and then it was pretty much done. It is possible that Malin and Lisa were in touch with the vicar and other staff a bit more, but I don't really think so. Previously, I had been experimenting a bit with using electromagnets to create notes with strings.

What are electromagnets?

It is best described as putting a bit of a current through a magnet which is placed slightly above the string, and which then makes the string move. It then produces a note which will reverberate as long as the electricity is switched on.

I thought about what sound signals in a public space and how earlier societies may have been more dependent on sound in order to reach its inhabitants. In a small place like Norberg, the church has probably been instrumental in public mediation and information.

Sure, Norberg's church had a parish hall, and that functioned on many different levels. However, the church itself didn't get much use other than for sermons, christenings and weddings. It was always open, anyone could come in to worship, but it was usually empty.

Anyway, when I began to study the church and work on the construction of the story around the work, at the stage when one tries to create some kind of context, the questions arose: There is this room and this grand piano, I can use the piano -but how shall I use the material? What should be played is it music or what? What is meant to happen, what kind of transmission will be made? I thought a lot about the role of the church, its music and its bells, who worked as a warning signal in days gone by. It was them that rang out if there was a fire in the town or if war loomed, that their duties comprised sharing public information as well as raising the alarm in the event of fire or war. This suited a framework I was looking forward to working within. And if something was to befall

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?

in Norberg, the church bells would most likely be rung again.

In modern times, the ringing has been replaced by Hesa Fredrik⁴ which is a signal which was first at 15.00 across the country the first Monday of every month and thereafter on the first Monday of each quarter, and which now being replace by a new SMS system.

These were the founding thoughts, and then I began by listening to the sound and understood that the Hesa Fredrik closest to where I lived played the note F. Ok, so then I started working on playing the note F. I was interested in finding something poetic in it and realised that the long not, which emerges at the end of Hesa Fredrik, was interesting. Hesa Fredrik starts with a few short notes and finishes with a 30 seconds long note. That's the note, which signals that the danger has passed. I thought it would be beautiful, almost sublime to have an infinite 'the danger is passed' note in the church in Norberg for the duration of the exhibition period.

Faran över consisted of a single long note, despite it reading as 30 seconds on the score. As it repeats, you never hear the break, but it sounds like a continuous not which never stops. The note was generated by a hymnbook on two wooden blocks which weighed down the keys of the grand piano. The electromagnets kept the vibration in the strings going with help from the electrical current. Much of this technique which I am using, you can use on a guitar and other string instruments. The technique is used by many people and there is a tradition with for instance John Cage⁵ and the prepared piano, where Cage performed a concert during which he drops scrap metal into a piano and bangs away. There is a long tradition of this kind of thing among composers.

You knew this would work.

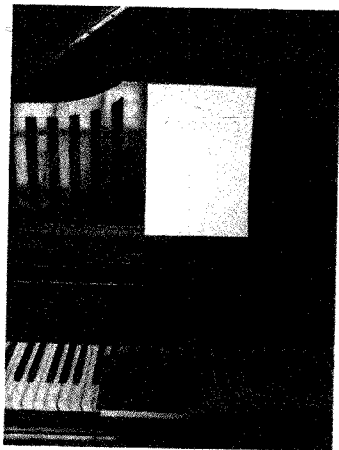
Yes, and there was a certain temptation to install sound over time, over such a long period of time. I thought a lot about the work standing there by itself, being a part of an exhibition, that it in some way becomes more *image*, than if it is just experienced through the ears there and then. That, I thought, the whole installation with the grand piano etc. also worked as *image*, not just sound, but rather as a complete experience.

The way that Faran över was installed, does it refer in equal measure back to a conceptual idea as to sound - the art sound tradition visually, in as much as there needs to be some leads and some kind of machine together with some real life props, which in this

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.



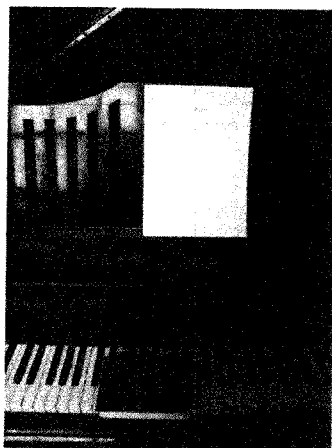
lite som testbilden på tv låter. Det är dessa egenskaper som gör att tonen blir intensiv, även om den inte egentligen har en särskilt hög volym. Jag har undrat i efterhand hur det egentligen fungerade där, om personalen stängde av den då och då eller hur de löste det. Vi bestämde iallafall att de kunde 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 mot-sättningar där riktigt, Norberg var en plats bland andra platser, med sin tradition som man kunde förhålla sig till.

context consist of the grand piano, the music-stand and the hymn-books. Were you thinking that you would reclaim that simple, direct way of presenting?

There is one... it feels as if during the 1990s with the technological art of the day, there was this tradition of accounting for everything, and sort of aesthetic of accountability; all leads should be visible, nothing should be hidden. I felt sympathetic to that. No secrets and no surprises, I suppose you can say. Where everything visible has a function - if a lead is visible, this is where it leads, and there an electromagnetic current is started at this time. There was, one could argue, a kind of infiltration afoot in this milieu, through the work and its aesthetic.

Faran over, detail from the installation in Norberg's church.



The text and the sheet music were positioned on a music-stand, it contained a short presentation of the work, along with the sheet music. At the piano was only the sheet music, the score. The sound, which grew stronger and stronger the closer one got to the piano, wasn't loud, rather I could say that its monotonousness and lacklustre tone gave an impression of purity. A sinusoid, sounding a little like the test image on television. It is these properties which makes the note intense, even if the volume thereof isn't particularly loud. I have wondered with hindsight how they got it to work, whether the staff would occasionally turn it off every so often. We did decide that they could turn it off during a service.

It was a fun project, I also seem to remember every one being so positive toward us when we went about our business there. It was fun, the end of the 90's also meant that there was an upswing in public art, with projects around the city, quite socially engaged art.

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.

As we had grown up with this, so to speak, we didn't have any trouble being in the white cube or outside it, or anywhere else for that matter. There wasn't any real opposition, Norberg was a place among others, with its heritage to which one could relate.

At the same time, if I have to think of a problem, it is always tempting to have a brief, but also difficult. What occurs to me is that it is tricky to work as an artist in a public space. What you really want is perhaps to make a small intervention which ends up having a big impact. But it isn't really possible to dominate the public space, to drown it out in the same way that a fireworks display costing Skr 100 000 might do.

No, and nor is it comparable with an exhibition in a gallery which as set opening times and fees, in the public space we can't control from which direction the public will approach the work or when a visitor will come or who they might be.

No, it is a completely different situation.

I'm thinking that curators sometimes make mistakes when they invite artists, or perhaps rather in the ways they try to direct the work. Now, in this project, we were able to work freely, but I'm thinking of Malin and Lisa who invited a guide to shed light on Norberg's history. In the end, I don't think anyone actually worked with it. It's as if you as an artist is placed in a position of instant opposition: OK, now we are going to work with a public place in a historical context.

No, then we won't! As soon as freedom is limited in any way, you take a new turn. The difficulty in these processes is perhaps that the inviting party often has an idea of what they think one should do. And then you want to do something else. One's own freedom, the will to freedom, is perhaps the biggest problem.

Faran över is in my opinion a sincere, possibly a bit dry, generous but not particularly flirtatious work. For the purpose of the book, it was important to include a sound work, despite sound 'taking up so much space' there are only a few who work with sound in a place related way.

I have shown Faran över twice, first in Norberg 2006 and later the same year at the exhibition Konst i offentliga rum (Art in Public

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 preparerade pianot.
- (6) Konsthall C, 2004 grundade konstnären Per Hasselberg och Hökarängens stadsdelsråd (en ideell förening) Konsthall C. Konsthallen ligger i Stockholmshems gamla centraltvättstuga.
- (7) Marabouparken Lab: initierar Marabouparken Konsthall långsiktiga samarbetsprojekt som utvecklas i samspel med konstnärer, uppdragsgivare och invånare utanför och innanför konsthallen.

Space) by Per Hasselberg in Konsthall C⁶ in Stockholm, then in Hökarängskyrkan.

Despite it being almost 10 years ago, I see parallels with the work you do today, and it relates to the work you are doing at Marabouparken at the moment, and I'm mostly thinking about the military, the public and its function and overlap.

I think I'm still concerned with various things public. In my work at Marabouparken Lab⁷ the archive itself and the archive material have been more important than before. But it is still the possibility to connect histories and stories to a personal synthesis which is the driving force.

Footnotes

(1) Västmanland - Bergslagen - Sweden - Scandinavia - 27 July at Lunchtime. An exhibition produced by Hollybush Gardens Gallery (UK) Lisa Panting and Malin Ståhl, a summer exhibition in Norberg.

Contributing artists: Henrik Andersson, Magnus Bærtås, Dave Carbone, Bryan Griffiths, Eline McGeroge, Jesper Nordahl, Pia Sandström, Milly Thompson, Lisa Torell, Emily Wardill and Åbåke

(2) Iaspis is Konstnärsnämndens international program for professional artists, designers, artisans and architects.

(3) BAC - Baltic Art Centre is a workplace on Gotland for artists, curators, writers etc. focussing on contemporary art, it is an international meeting place in the Baltic providing a range of production and residency programs. (balticartcentre.com)

(4) Hesa Fredrik or Viktigt meddelande till allmänheten (VMA) (Important Message to the Public) is the warning and information system which consists of outdoor alarms and messages in radio and television.

(5) John Cage (1912-1992) American composer, music theorist, author and artist who among other things introduced the phrase 'the prepared piano'.

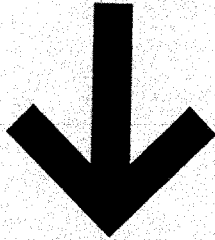
(6) Konsthall C, in 2004 the artist Per Hasselberg and Hökarängens stadsdelsråd (an ideological organisation) founded Konsthall C. The gallery is located in Stockholmshems old laundry facility.

(7) Marabouparken Lab: initiates Marabouparken Konsthall longterm collaborative projects, which develop through connections with artists, commissioners and residents outside and inside the gallery.

P

Tid och konst, ett samtal
med Annika Eriksson

L A



T S

④

P

Time and art, a conversation
with Annika Eriksson

L

A

→

C

E

9

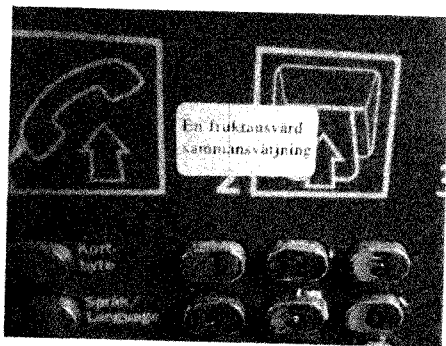
Annika Eriksson (född 1956 i Malmö) är utbildad vid Malmö konstskola Forum. Hon är bosatt i Berlin. Under 2015 har hon arbetat fram verk för institutioner som fokuserar på konst i det offentliga rummet såsom Statens konstråd med videoverket Övning inför ett psykodrama, Gymnasium i Lincoln, USA, med videoinstallationen Adventure Ahead och ljudlådan 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.

Annika Eriksson (born 1956 in Malmö) is educated at Malmö Konstskolan Forum. She lives in Berlin. During 2015 she has been developing works for institutions which focus on art in public spaces such as Public Art Agency Sweden with the video work Övning inför ett psykodrama, Gymnasium in Lincoln, USA, with the video installation Adventure Ahead and Ljuslådan (The Light Box) Something is here nothing is here (horror) for BAC Site Residency in Novosibirsk, Russia. She has been exhibiting internationally since the middle of the 90s and has participated in, among others, the biennale of Wien / Future Light, Austria, the Istanbul Biennale, Turkey, the biennales of Shanghai, China, São Paulo, Brazil, and Venice, Italy. Since 2011 she is a professor at Bergen Academy for Art and Design, Norway and from 2003 to 2011 she was a professor at Malmö Academy of Art.

Lisa Torell: Kan du berätta om En fruktansvärd sammansvärjning?

Annikka 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 tvetydigt 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.

Lisa Torell: Can you tell me about En fruktansvärd sammansvärjning (A Terrible Conspiracy)?¹

Annika Eriksson: The works which emerged during the early 90's are the foundations for what I am still working on. When I moved from Malmö to Stockholm 1992 I used to walk around a lot in order to get to know my new home town. I came across a lot of remarkable and grand things, which I experienced as a kind of super-reality in all its beauty, and it changed my artistry. The big difference between Malmö and Stockholm at the time was the sheer number of commercial messages in the public space. I was invaded by messages prompting me to live a life I did not want for myself. Out of this sprung the thought of finding a way of sneaking into people's minds with an ambiguous message, little stickers which read En fruktansvärd sammansvärjning (A Terrible Conspiracy). I ordered five hundred to start with and put them up here and there, be it on billboards, ATMs, on cars, groceries in the supermarket. For many years, I would run into my stickers, and there nothing that says I can't order another 500 for a new round.

Picture reference: En fruktansvärd sammansvärjning, stickers, put up in Stockholm (1993-).



Can you say something of your method?

My ideas need to work in parallel, but there needs to be a clear seminal thought, a clean concept. I weed out all impressions and ideas until I reach that stage. The work also has to have a method, a way in which to conduct itself, it should be activated with these aspects as a starting point. I have long periods of preparation during which I gather impressions. The production itself only takes a few days. When I know how to execute it, I just do it without changing a thing. Sometimes I think I am looking for something which was within me already, but which I have to look outside in order to find.

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

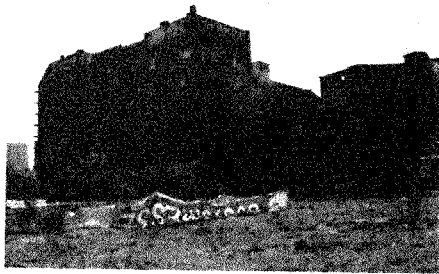
Can you tell me about Wir sind wieder da?

I have lived in Berlin since 2002 and had wanted to work on a project based on that city for some time. In Berlin, time and history are intensely present; the wars, the wall, the city is full of ghosts. It was, and continues to be a city in transition, a time in-between clear systems, especially in the former east Berlin. I wanted to describe this in-between time through speaking of a past and a future scenario.

Picture reference: Wir sind wieder da, punks in Berlin 2009.



Picture reference: Wir sind wieder da, Berlin, 2000.



Can you tell me something about how you relate to time?

Most of my work, not least the more recent projects, has circulated a lot around time in the form of loops, time-pockets and time warps. In *Wir sind wieder da* the punks are either ghosts from a time gone by or they belong to a future scenario. I used the aesthetic of 80's sci-fi movies such as *Bladerunner* and *Escape From New York* to get a sense of how the future looked when those punks enjoyed their peak in Berlin's street life. So they can be ghosts from another time or belong in a future which hasn't happened yet. I worked with the punks and placed them in a milieu which very much represents a

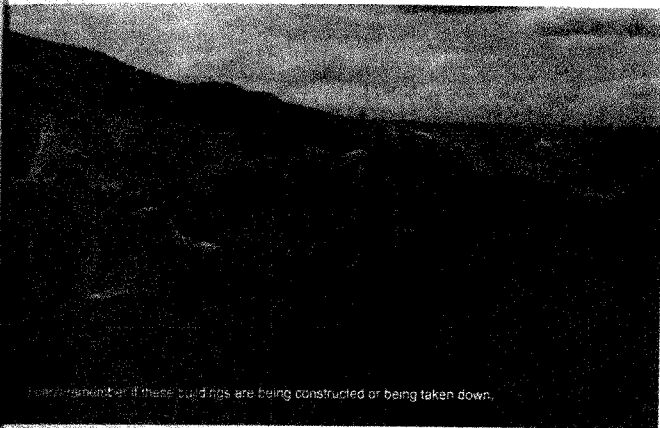
da?

ch ville under en längre
n staden. I Berlin är ti
krigen, muren, staden
stad i en tydlig övergå
nför allt i forna öst-Be
d genom att tala om ett

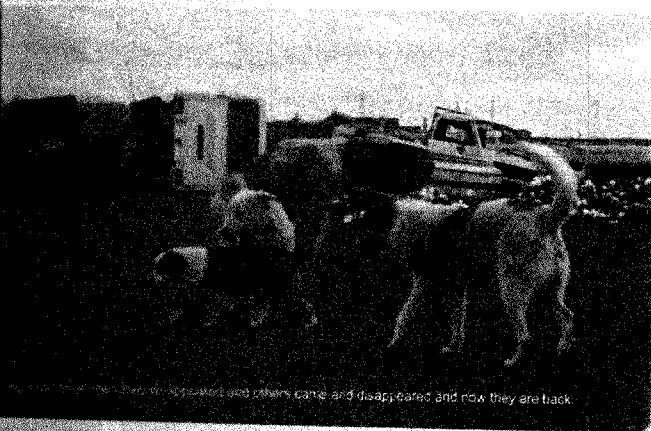


håller dig till tid?

de från de senaste åren
loopar, tidsfickor och
är punkarna antingen så
de ett framtida scenar
0-talets SF-filmer som
få en känsla av hur fr
i gatulivet i Berlin. S
r tillhöra en framtida
karna och placerade de

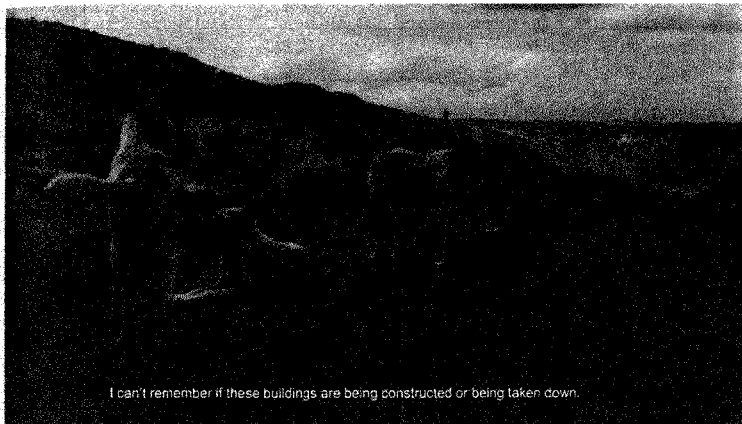


dog that was always here, HD video, sju minuter loop, Biennial 2013.



dog that was always here, HD video, sju minuter loop, Biennial 2013.

a
nd his-
full of
time in-
n. I wan-
past and



I can't remember if these buildings are being constructed or being taken down.

I am the dog that was always there, HD video, seven minute loop,
Istanbul Biennale 2013.



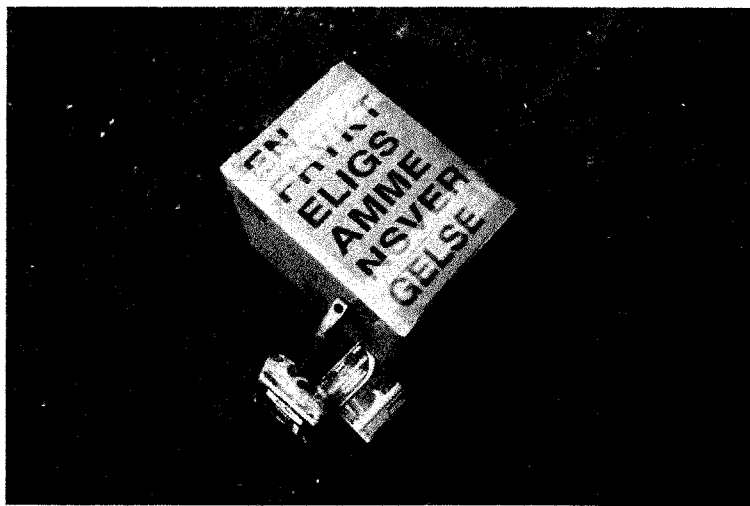
They lived here, then they disappeared and others came and disappeared and now they are back.

I am the dog that was always here, HD video, seven minute loop,
Istanbul Biennale 2013.

culated
e warps.
e gone
of
ork to
d their
ther
ed with
ents a



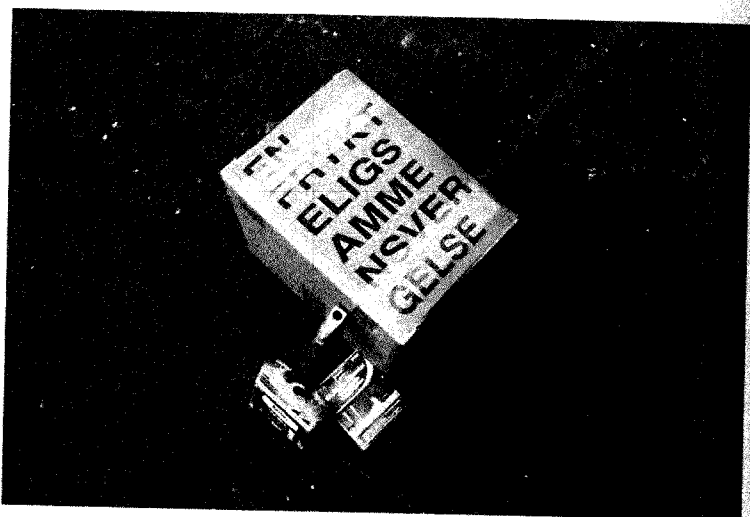
Wir sind wieder da, installerad på DAAD galerie, Berlin 2010.



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



Wir sind wieder da, installed at DAAD gallery, Berlin, 2010.



En fruktansvärd sammansvärjning from the exhibition Tillvaratagna effekter curated by Mats Stjernstedt and Niklas Östholm, Oslo konsthall, 2002. Photo 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.

particular time in Berlin. The punks in the film are a metaphor for a city in transition.

Can you expand a bit on your thinking around the use of metaphors?

Arnold Böcklin describes it so well when he talked about how he, at Berlin Alexanderplatz, creates a metaphor as he writes about the digestion of a man sitting in a restaurant, eating far too much. How the man's body is processing all this food becomes a metaphor for a complicated and hard to indigestible city, which is what Berlin was in the 1930s. The whole story is a parallel tale of the political situation in Berlin and Germany. And when Rainer Werner Fassbinder talks about his TV series, based on this book, where the main character Franz Biberkopf wants to do right, but absolutely everything goes wrong. That is starts out wrong becomes an example of how Fassbinder uses this story to illustrate a Germany which remains dysfunctional into the 1980's. The same story can be used as a metaphor for something greater, over time. These are examples of relating to metaphor, it happens all the time in film and literature. I think it is an effective way to avoid being blatant, to make multi-layered works which, through their openness, also allow space for the audience.

What does being present on location mean to your work, being in the place the work is based on?

It depends on the project, but with regard to the works we are talking about, it has been of great importance to me to immerse myself in the place and to spend a considerable amount of time there. But it isn't always necessary for me, I work on and produce much of my work from home. I have welcomed this more in the last few years, it simplifies my existence and I notice that I still move in the same space wherever I happen to be.

Can you speak about I am the dog that was always here?

I was invited through the Tarabaya Academie and the Goethe Institute in Istanbul, and had the opportunity to develop a project. As I was invited to participate in the Istanbul Biennale 2013, it gave me a chance to work on a project based on the city over a longer period of time.

aratagna
slo konsthall,

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 självvakning 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,

My rather vague plan was that I wanted to work with street animals as a way to examine the city's transitional phase, where big societal and economic changes are taking place. During previous visits I had been fascinated with how closely the street animals, the dogs and the cats have coexisted with humans, every bar or restaurant with a shred of self-respect, for instance, would have a menagerie of cats living there and being fed by the staff. It was as if the presence of the animals made people more humane. But in step with an aggressive restructuring and cleansing on many levels, the animals are effected, and so also the people. The place where we were filming is an area where street dogs are taken to essentially starve to death, and where an organisation is very active in trying to stop this and to help the dogs. I imagine it to be a place before or after the city's existence as the film occurs on so many different planes. I worked closely with an animal rights' organisation which also took me to the protests in Gezi Park and Taksim in the early stages and this made a big impression on me.

Picture reference: I am the dog that was always here, Istanbul, 2012-2013



The film is a story about a dog which has always been there and always will be there. He is history personified, he represents all times and all voices. He refers to old street names but also to what is happening in the present and that which is imagined in the future. The work was developed during my stay, the preparation of research, ideas and the formulation of the text took perhaps six months, and then the actual production was very quick, we only filmed for a day.

To emphasise that the dog speaks through many times, and has many voices, I have used a range of sources, such as science fiction references, quotes from history books, news clips and song lyrics.

nyheter och musiktexter. Min text är det klister 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.

My text is the glue which holds the different parts together. Then he loops himself, repeats himself, and the text also loops on the whole.

'A place which can be all cities' is what you said during our conversation in connection with site-specific works and their relationships to a particular place. Do you want to expand on what you mean by that?

Every place is unique, yet part of a greater context. Istanbul, which is the place I relate to in *I Am the Dog That Was Always Here* (loop) is also the city as a concept, as in 'the city', where most of us now live our lives.

What are you working on now?

I am working on a video project for Statens Konstråd which will be set in Grängesberg. I knew from the start that I wanted to work with video, the moving image is as close as I am going to get to time, which is important in this piece as I am also looking at the aspect of time. The working title is *Övning inför ett psykodrama* / In preparation for a Psychodrama and it will use as its starting point the last few decades of change that Sweden has seen.

Picture reference: *Övning inför ett psykodrama*, a page from my notebook.



What does the research look like?

This old industrial town is in many ways representative of how Sweden has changed after the industrial society and 'folkhemmet' ('the people's home', an expression of the development of the

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.



Swedish welfare state). The mine was closed in the 80's but is still present as an unintentional memorial.

The past is present in a way that it isn't in Stockholm, for instance. The place as a whole, and that which it represents, interests me. But I'm focusing on central Grängesberg. I am going to... the shooting of the video to Folkets Hus (the community centre), and the premiere to Folket's Park (the public recreation ground), two places which, these days, are largely abandoned. They are old institutions with a great symbolic significance and they represent, to me, the Sweden I grew up in.

Picture reference: Övning inför ett psykodrama, Folkets Park.

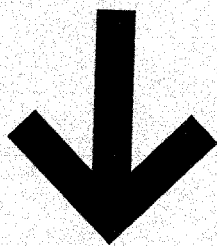


Footnote

(1) Lisa Torells' translation.

P L A

Lisa och Martin Tebus
talar om tändsticksaskproduktion
och konst



T

S

5

's but is still

ckholm, for
presents, inte-
am going to...
ity centre),
tion ground),
They are old
they represent

P L A

Alisa and Martin Tebus talk about
matchbox production and art



C

E



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

Martin Tebus (born 1976 in Uppsala) is educated at the Royal Institute of Art in Stockholm. He lives in Stockholm. Martin has a background in theatre and architecture and for over ten years, he has made documentary works where he has been concerned with how history is staged through roleplay, for instance through the cultural heritage pedagogy of open air museums. He has previously exhibited his work at, among other places, Jönköpings Match Stick Museum, Tate Modern, London, UK, Trondheim Art Museum, Norway, Bonniers Konsthall, Stockholm, Index, Stockholm, Signal, Malmö and at Norrköping's Art Museum. 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 gentrifieringsprocess, där bland annat strandområdet skulle uppdateras kanske lite som B001, 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

Lisa Torell: What did the invitation look like?

Martin Tebus: The work Hem och Marknad / Home and Market began with an invitation to enter a competition for a public art commission in Jönköping. It was Helena Holmberg who mentioned my name to the board of culture in Jönköping, this was when she worked at Index where I had just done the exhibition Gamla Stockholm, in collaboration with Index but at Stockholm's City Museum, about their collections.

The area for which the public art commission was intended was an area of high priority, which was going through comprehensive modernization, renewal and gentrification, where amongst other places, the waterfront was due to be updated, perhaps a little bit like B001, the housing exhibition in Malmö, 2001. I didn't win the competition and perhaps my proposals were deemed too regressive. What I had wanted to do was to emphasize and gather together old but still functional structures and features from the area to create a market place environment of these relics which would otherwise be removed as a result of the renovation. I wanted to keep a crane which had been used to load ships, as well as a pair of park benches and railings which were from different times, one from the 1940's and another from the 80's. There was also a sculpture, a 1980's abstract sculpture in pastel colors standing overgrown in a shrubbery, which I wanted to bring out and renovate.

With hindsight I can understand that there perhaps wasn't much interest in emphasizing what was already there and putting it on a pedestal, which was essentially what my proposal was about. However, in a small or medium sized town, everyone who's anyone in culture know one another, so even though I didn't win the competition for the public commission there was still an interest in some kind of continuation. They thought my proposal had qualities which could work even better in a museum setting. Quite simply, they asked me if they could hook me up with the Match Museum, perhaps as a bit of a compensation.

But before that, it was quite a close call, and there were many discussions and in the end, they even asked me if they could use parts of my idea for the commission.

How did you respond?

I told them that I couldn't stop them, I don't own the existing exterior, but that I would know where they had got the ideas if they

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.

decided to go ahead with them. It would probably work quite nicely, the old industrial structures beside the new glass pavilions. It wouldn't surprise me if they have preserved a few of the exterior remains. But I haven't actually been there to see that area of Jönköping since it was completed. Some of the things which they were particularly interested in are things which I've seen crop up in other places since. For instance, leaving an old crane by the docks to create a certain ambiance.

After a while, I received a message about a possible new project at the Match Museum and in connection with that, I went there. The museum arranged a guided tour for me, walked me through the site and the exhibition space and expressed that they felt it would be fun if I did something there. And that is how it came to be that contemporary public art intended for a freshly renovated waterfront promenade instead became an archive based project at one of the town's museums.

Did you have a free hand or were they interested in you somehow relating to the idea of the public commission?

No, not at all, this was a completely new project and the old idea was so obviously centered on a specific place, where the artwork would have been. Now, there was a new place, although there were a few details in the initial sketches which I reused, references that were included in part to help anchor the concept in the local context, which in some way legitimized the public work. I think that was what it was that made them sit up and take notice. Among other things, how creatively they work with local history in the area. There is, for instance a flat from the 1970's perfectly preserved in a suburban milieu, which is like a museum; and there's that cowboy place High Chaparral out of town, and then there is Allmogemarknaden. Allmogemarknaden is an annual 19th century market which is a mixture of roleplay and shopping. The market is interesting from a commercial viewpoint, as some of the stock consists of items which are not usually in demand these days, such as handmade ropes etc., but which in the context of play and time travel still seem to sell.

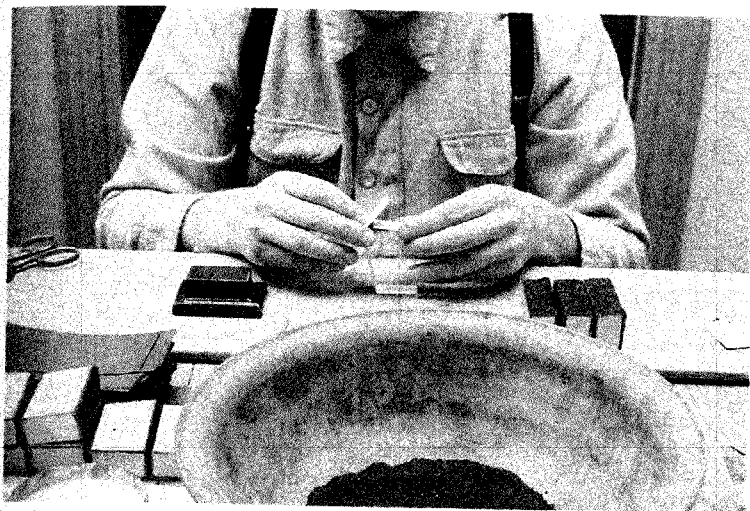
Normally, perhaps High Chaparral wouldn't be connected with a reconstructed flat from the 1970's or 1800's, but to me, it's pretty much the same thing. It is just different types of staging and reconstruction, and that was what I wanted to work with in the public commission too - in the public space, imprinted by this kind

n är
ing.
t,
ng
att
ltså

gen
i
ed
egi-
nen

va-
let
r
t

n
t
ler
-
ka
-
da



Dokumentation från iscensatt tändsticksasktillverkning.
Foto Frida Tebus



Dokumentation från iscensatt tändsticksasktillverkning.
Foto Frida Tebus

icely,
.
terior
f
ey
rop
by

nt
rough
t it
e to
ated
t at

ow

idea
work
were a
es that
l con-
that
other
rea.
erved
at
llmoge-
t which
ting
of items
ropes
seem

with
t's
aging
in the
his kind



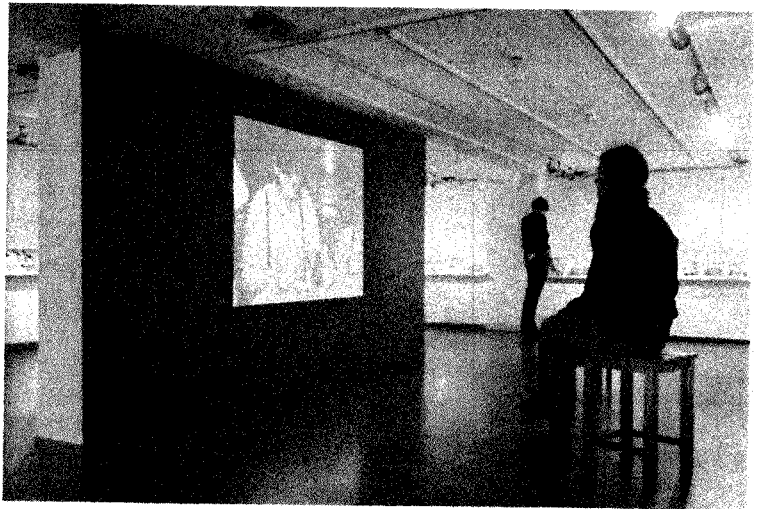
Documentation from staged match-box-making. Photo: Frida Tebus



Documentation from staged match-box-making. Photo: Frida Tebus



Dokumentation från utställningen Hem och Marknad på Jönköpings tändsticksmuseum.



Dokumentation från utställningen Hem och Marknad på Jönköpings tändsticksmuseum.



Documentation from the exhibition Hem och Marknad / Home and Market at Jönköping's Match Stick Museum.



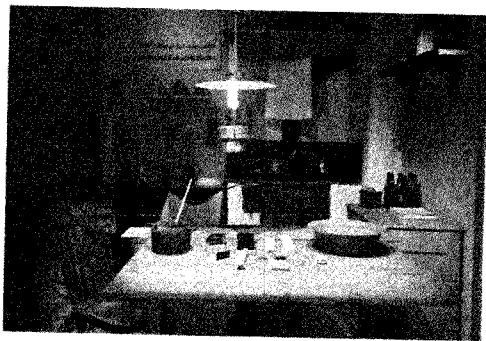
Documentation from the exhibition Hem och Marknad / Home and Market at Jönköping's Match Stick Museum.

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. Självklart 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.

of manifestation, where uncertainty can arise concerning what is art and what isn't - is this thing before me an ordinary park bench, or is it a work of art? The idea was that it would contrast with the waterfront's updated freshness, to enter a space in which are lots of different things from different eras. That was the thinking I brought to the museum. I was probably invited in order to do something about the market, and to use it to stage one of my works.

At the museum there was a particularly fine reconstruction depicting a worker's home from the mid 1800s. This attracted me visually and I thought it would be fun to view it as a kind of experimental place, another stage set. Later I found out that it was Eva Londos who had made the worker's home set, and we were in close contact during the working period. She had worked at the museum previously and is an ethnologist and anthropologist. Sometime in the 70's she reconstructed and staged the flat in order to emphasize the conditions workers lived in. This was not divulged in the museum context, probably for the simple reason that there was no documentation. She was actually key note speaker at the opening. It was really fun.

Documentation of a staged room
- matchbox manufacture



The workers were actually sat in their own homes making match boxes?

Yes, that is how it was done until the mid-1800's; workers would make matchboxes which were then delivered by the sack-load to the factory.

So, not quite a factory, so to speak?

Yes and no, it functioned more like a collection point. They may have had lithography presses with which the labels were printed, and machines which cut veneers which were turned into boxes. It

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 tändsticksasktillverkning.
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.

goes without saying that the matches were made on site. The workers finished the boxes in their homes and then they were gathered into sacks and returned to the factory as completed matchboxes. That is how it was done, and there was no documentation of the production in the workers' homes. Eva had found this interesting in the 70's and it interested me too. Generally, I am interested in the presence of documentation or the lack thereof in different contexts.

I began to look at what was missing at the museum. My starting point was the workers' dwelling, and that which, in my eyes, held most interest - the lack of documentation of the home labor, so ubiquitous in the 1800's. My thinking was to try to stage this labor process in order to create the documentation which was missing. The museum guides said that a working household could make a certain number of boxes by hand each day (although I can't recall the exact number), and I wanted to begin by putting this assertion to the test.

Documentation from staged
matchbox making.
Photo: Frida Tebus



It meant that the staff and I first of all would sit in the workers' home and make matchboxes by hand, as a kind of workshop. We'd sell these at the Allmogemarknaden a few months before the opening of the exhibition. And everything would be documented and shown at the exhibition.

We filmed and photographed what we had staged. The photographs were meant to be stills from cine film footage we shot, as production stills. The clothes came from the museum and from a theatre that neighbored the museum. To complement these photographs, we collaborated with Jönköpings Länsmuseum (Jönköping's regional museum) to pick out archive pictures of what the town looked like in those days, during the mid- to late 1800's. I made a selection and they made new copies for the exhibition, like a kind of historical source material. I was quite free with mixing up my photos with theirs. If you looked closely, you could see which picture was old and which was new. The principle was to mix old pictures with new

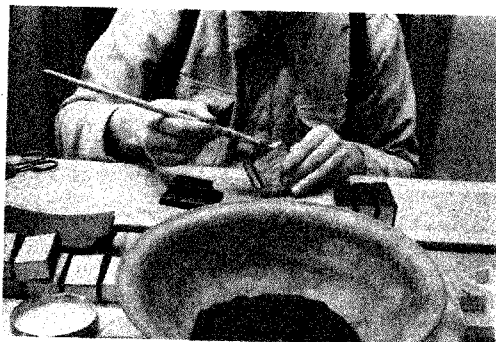
Filmen hade på sätt och vis en nyckelroll för utställningen,
ja för hela arbetet?

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

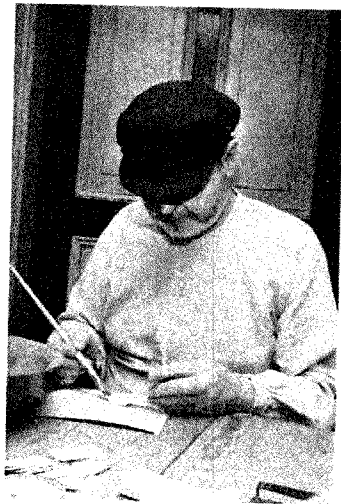
Vad bestod Hem och Marknad slutligen av?

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

Dokumentation från iscensatt
tändsticksasktillverkning.
Foto Frida Tebus



Dokumentation från iscensatt
tändsticksasktillverkning.
Foto Frida Tebus



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

ones. From their archives I had selected old photos of 'market trading in the street' architecture and street views, as well as a few pictures of a factory setting and ones from a workers' flat, perhaps not one where matchboxes were made, but where they were manufacturing something else.

The film played a key part in the exhibition coming together, in fact for the whole work?

Yes, it did. It tied the project together and created a bridge between the first and the second set, i.e. the reconstructed workers' home and Allmogemarknaden.

Documentation from staged matchbox making.
Photo: Frida Tebus



Documentation from staged matchbox making.
Photo: Frida Tebus



What did Home and Market finally consist of?

It consisted of a couple of sets of worker's clothes in the style

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 iscensättning 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

of the 1800's, the same as the ones the museum staff and I had used during the filming and the workshop, as well as at Allmogemarknaden. The clothes: The 'Emil-caps' (peaked cloth caps, typical of the era), the brewers' shirts and the wadmäl trousers with braces were hung on hooks from a newly constructed wall in the middle of the exhibition space, perhaps not so elegantly, but more like a porch where some-one had just hung their clothes up. The clogs were below on the floor. A short text on a wall plaque presented the project and there was also a sheet of paper with a longer text, explaining in more detail, which one could pick up and take away. On the other side a ten minute long, silent, black and white 16mm film was projected, bearing the aesthetic hallmarks of an archive film. The film described how we, step by step, manufactured the matchboxes in the museum's reconstructed workers' flat, and how we subsequently sold the matchboxes at Allmogemarknaden to other 19th century enthusiasts. Along the walls of the room around one hundred photographs were displayed, partly taken from the documentation of the staged matchbox production and mixed with archive photos from Jönköping's regional museum. There were also display cabinets containing hand-printed labels, wooden veneers, wrapping paper and bone glue, that is to say, the materials we used to make the matchboxes.

What was your thinking concerning context, history and present; did you just focus on the Matchstick Museum and its particular context, or did you consider the art scene's relationship to these ideas as well?

I wasn't particularly interested in relating to the art scene in this case. My suspicion was that rather few people from the art scene would actually be visiting the exhibition, so my focus was on the museum scene there two are, however, connected. As the exhibition was shown at a historical museum and not in a museum for art, it was not afforded quite the same status. But the insecurity which arose in connection with this was, as always, exciting and fun to work with. The reconstructed workers' flat at the Match Museum which was constructed in the 1970's, for instance, ties in with reconstructions and staging in contemporary art. Similarly, the museum staff, took on somewhat skewed and actor-like roles; which through the lenses of a pair of art-spectacles connects to relational aesthetics and performance, but which, in the museum context is referred to in terms of living history pedagogy. That is where

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 fanéern såg ut med mera. Jag gjorde alltså detsamma som fabriken hade gjort förr det vill säga: färdigskar fanéern 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

traditional tools, activities and costumes are incorporated and where, through staging, historical events or everyday life is recreated, like at Skansen, the world's first open air museum in Stockholm, for instance.

Did you divulge your background in live action role-playing in connection with presenting your idea to the museum staff?

I probably did. A thing like that can free up these kinds of situations, especially as I would be part of acting it out. But there was never really a problem, because everyone wanted to participate and were very enthusiastic. It was made even easier as the focus wasn't on the exhibition, but on the attempt to recreate the production, and not just the matchboxes, but the whole experience. I presented the idea as a learning-by-doing workshop, something which could enrich their guided tours of the museum afterwards, as they would now get to experience the feeling of the bone glue on their fingers, sticking and fiddling about.

In order to understand how the boxes were actually made, and how we would replicate the process I dissected one of the original matchboxes. I reconstructed the components, checked how it had been glued, what the veneer looked like and so on. I performed the same function as the factory would have done: Cut the veneer, labels and matches, and then the workers (the museum staff) fetched the finished components and the glue and took it with them home (to the reconstructed workers' flat) where they assembled them.

I had practiced a little beforehand so the manufacturing process was basically a workshop where I explained what we would be doing, how it would be done, and then we practiced, making matchboxes together in full staging and costume, more or less successfully. During our production, I think we assembled approximately one hundred matchboxes. I know this wasn't close to what the ethnologists' calculations of how many boxes would have been made during such or such a time. One of the reasons for the workshop was to test their notion, to see whether it was correct, which it turned out not to be. The work has two sides to it, not only to develop the material and begin filming, but also to understand how matchstick boxes are made by hand, what it entails.

Do you still have a box?

Yes, one, perhaps two.

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.

Did the staging influence your topics of conversation?

It wasn't really a role play as there was no sound. We were shooting a silent movie. But we did chat about what we were doing and what it might have been like in those days, and did probably drift in and out of roles after all. But it wasn't quite as convincing as it may appear in the film, there were lamps and cameras all around. It was fairly low-tech, we went on for a couple of hours, no more. My wife, Frida Tebus, who is also an artist, was filming and taking pictures at the same time.

Normally exhibitions are promoted through press releases, information texts and conversations. But in this case, the context was developed in collaboration with the staff who simultaneously got the opportunity to create their own stories in connection with the work. I think this will have a bearing on how the work is subsequently conveyed and received.

Yes, and I do think that it was great fun and team-building for the staff, as certain hierarchies were erased. Suddenly the boss was sitting there, in a funny costume, folding boxes and sticking.

Documentation from
Allmogemarknaden.



But they did say that they usually have a stall at Allmogemarknaden every year, so it wasn't completely new, although it wasn't usually as much roleplay involved, where they were, in this case, required to go around and peddle their wares, as opposed to just standing at the stall, talking about the museum. We were trying to carry out a kind of re-enactment, a historical recreation with the help of role-play and historical attributes, where we both sold matches and informed about the upcoming exhibition.

They loved the idea of selling the boxes we made and we even considered collaborating with a youth theatre in the area in order

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

to lend some credibility to the project, as child labor was a very common occurrence in the 19th century. But as Allmogemarknaden

Documentation from Allmogemarknaden.



happens on a weekend, and there are a myriad of restrictions surrounding child labor as well as the photographing of children, we scrapped the idea.

I'm not sure whether I mentioned this before but one interesting thing is speaking of these different arenas, that historically, it would be the same people making the matchboxes who would then sell them in the street or at the market. Perhaps, back then, their own children were also running around selling them, a bit like the little girl in HC Andersen's 'The Little Match Girl'.

It elucidates the authentic, in some peculiar way.

Yes, ha ha, you can say that again! We made the matches and we also went around selling them! I am always fascinated by such side effects - or byproducts - which always seem to occur in these situations. A new matchbox costs about two kronor at Ica, but I think we sold ours for twenty or twenty-five kronor. It wasn't a problem, we sold out in about an hour. We didn't say anything in particular about the boxes, they were just very handmade and a little wonky. It's funny that it works in this way. Quite simply, it becomes so much more than just a matchbox, it becomes an experience as well. The production was similarly exciting when I had to reconstruct all the parts, and print the labels, which in itself became a kind of graphic sheet.

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 jätte viktigt 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

Did you print the labels at the museum, or did you use a graphics workshop?

No, I didn't use a graphics workshop, though perhaps I should have done. It is a monochrome print, and I was primarily interested in the one label which actually said Jönköpings tändstickor (Jönköping's Matches), which is a great brand if you have to recreate one. It was scanned, and then I let a stamp makers stamp all the labels like a kind of relief printing process. Originally, they may well have used relief printing; I know they used multi-colored lithography later on. But I used relief printing with a stamp, on colored paper glued to a wooden veneer.

How long did you work on the project before the first public presentation?

It was about six months between the original idea to the finished presentation. They had a budget and I got quite a good advance for the whole project.

How important was it to be able to work on site?

It wasn't crucial, but of course it made it a bit easier. Together with my newly created picture material I showed the few photographs which were in the regional museum's archive about street and market life in Jönköping in the 1800's, as well as life around the match stick factory. It had been tricky to do from Stockholm even if quite a lot of archived material is available on line these days.

Even if it often is quite apparent that an artist is working within a specific genre, such as site specific art, most artist are reluctant to label their work other than, perhaps, to say that it is art. Categories arise most commonly in the process of dissemination, in order to place the work in the history of art, in an artistic context. I perceive that you are working with the relations of place and place as a material like any other; do you agree?

Yes, instead of having cadmium red on my palette, for instance, my color is that 'there is a deficit in documentation from the 1870's' or Allmogemarknaden. One creates different components, circumstances or programs which are then developed.

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

n?
De
ktet.
Blandat
m
ng på
rit
al
inom
stnärer
att
on och
konst-
ns
elst,
så är
talet'
sätt-
tydelse
'bris-
ollec-
lingar
om
of

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.

Yes, it is a different sort of palette, where color has the same significance as, in your case, 'the lack of 19th century documentation'. If the 'lack of x' is missing, you add x next to the other colors on the palette.

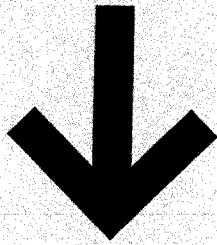
That is how I see it too. Now I am working on the exhibition 'Collection' at Trondheim Art Museum, so I am working with the museum's collections, partly with Aby Warburg (1866-1929) as a role model. He has, amongst other things, done a piece of work called Atlas of Memories, which is a wordless description of art history, and many different themes in art history. He has taken illustrations from various books and pasted them on large cardboard boxes. I came across him in 2008 when I was living in England, where his archives are kept, and it is with these resources as a starting point that I have been doing my work at Trondheim Art Museum.

A student from the institute of art history was there in connection with her Masters dissertation about bring museum collections to life. She wanted to speak to me, and was really into Warburg as an art historian. I wasn't, I'm interested in his work, which I think is art, and which they probably think is a kind of inventory of history of art, but peculiar discussions arise when you view things so differently. I have no interest in appearing to be all theoretical and knowledgeable about everything that Aby Warburg has done, but I'm interested in the visual element, how he has linked certain images, and the relationships between them. His work has been a source of inspiration for my work with 'Collection' at Trondheim Art Museum, but my stance almost led to a little friction between us, as if 'Can it really be that simple?'

Do you know how the work with Home and Market was received?

They were very pleased. A small article was published in Hjärnstorm (a Swedish Culture Magazine). It was noted that the work had been incorporated in to the museum's collection and that I had donated it.

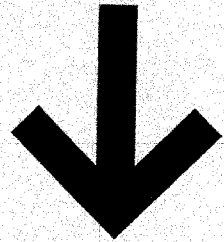
P



L

A

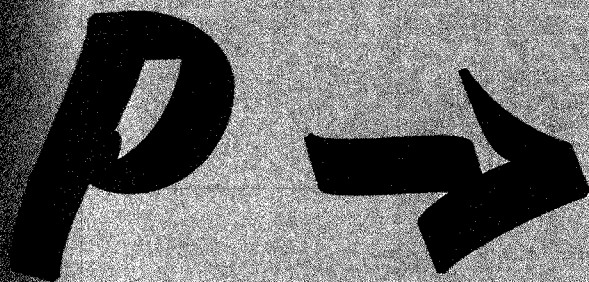
Magnus Thierfelder
En platsspecifik promenad
(flera platser i en)
Ett mönsteranpassat hålslag



T

S





Magnus Thierfelder

A site specific walk (many places in one)

A pattern-adjusted hole punch



6

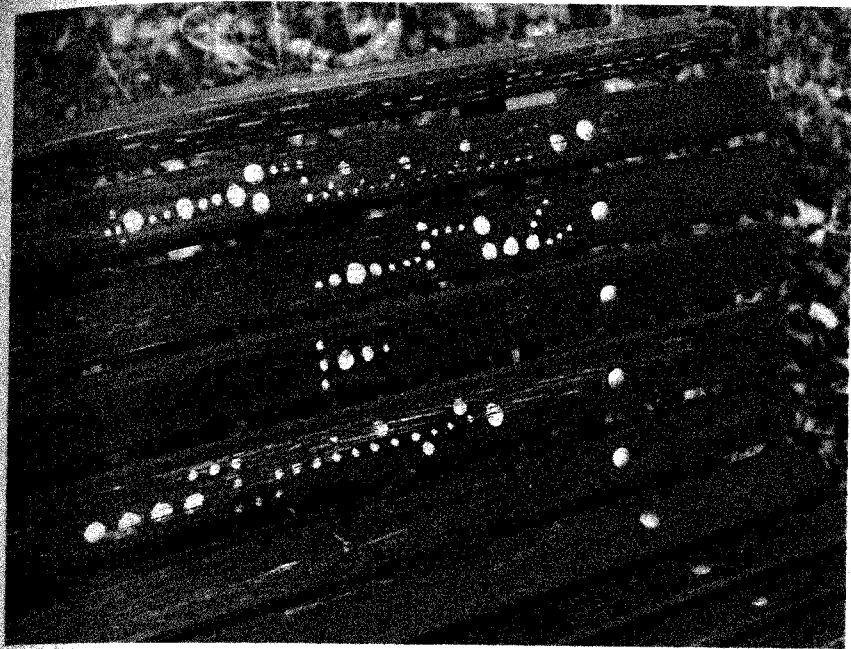
(2017)

337

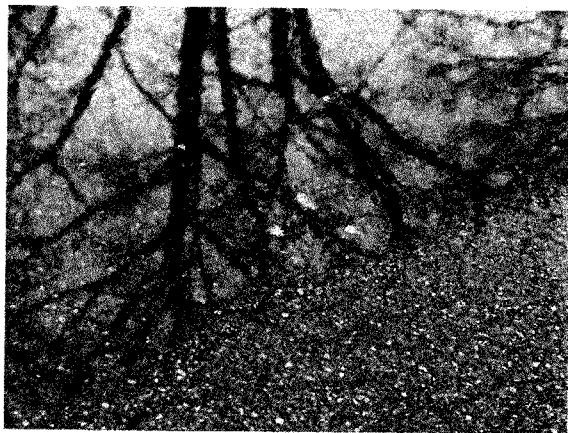
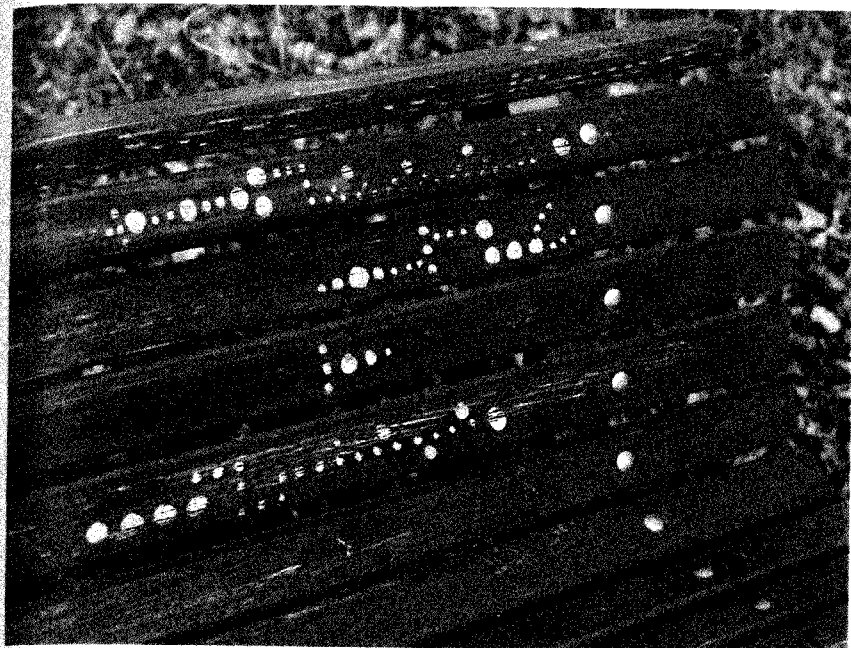
Magnus Thierfelder (född 1976 i Glumslöv) är utbildad på Malmö konsthögskola. Han är bosatt i Malmö. Hans arbete kretsar kring vardagliga iakttagelser som bland annat återspeglar motstånd och kreativitet och nyanserna där emellan vilket gestaltas genom skulpturer installationer, filmer och ljud i en 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

Magnus Thierfelder (born 1976 in Glumslöv) is educated at Malmö Art Academy. He lives in Malmö. His work is centred around everyday observations which amongst other things reflect dissent and creativity and the nuances in between, which are expressed as an intricate blend of sculptures, installations, film and sound. He has previously exhibited at Elastic Gallery, Malmö, Forever & Today, New York, USA, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, Spain, Moderna Museet, Stockholm, Sweden, Ar/Ge Kunst, Bolzano, Italy, Index, Stockholm, Sweden, Christina Wilson, Copenhagen, Denmark, The Breeder, Athens, Greece, Malmö Konstmuseum, Sweden, Göteborgs konsthall, Sweden. He is one of the founders of Signal in Malmö. magnusthierfelder.com

Malmö
kring
tånd och
enom
blandning
Malmö,
steiz,
Italien,
The
hsthall.
r.com



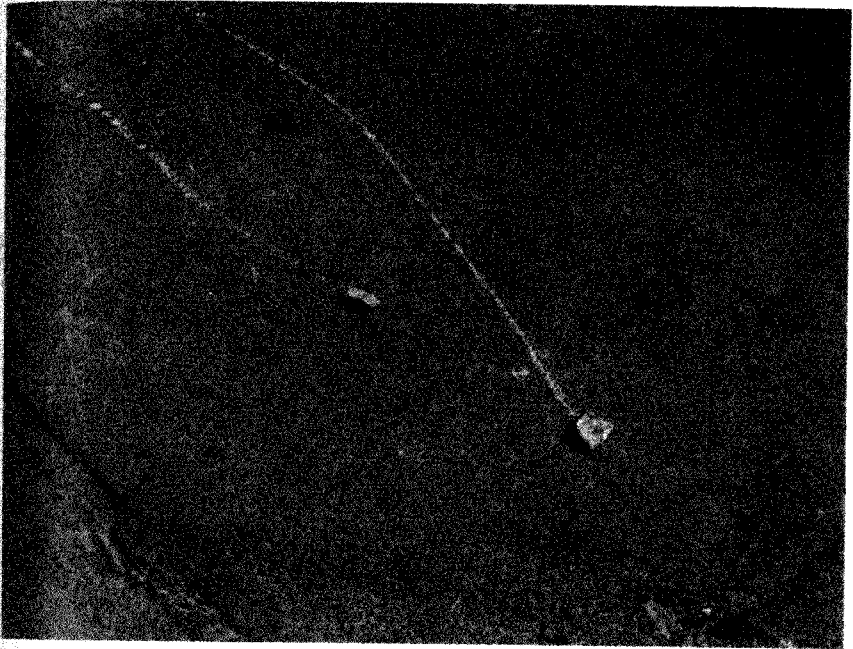
day
n
i
K,
rgs

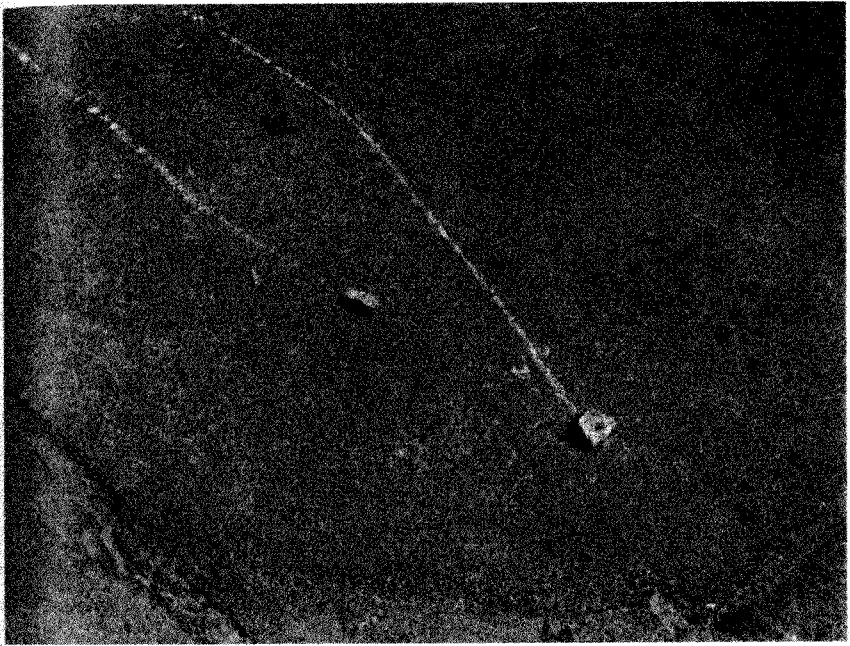


(2017)



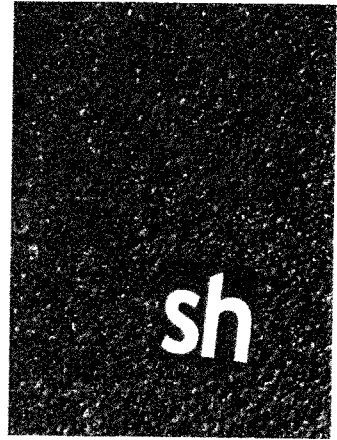


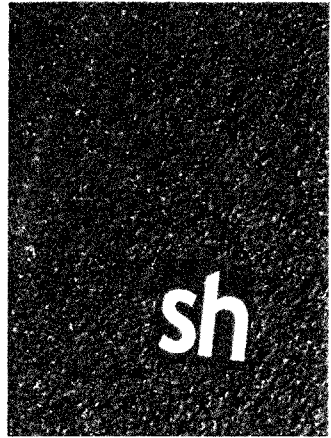












(2017)





siffror, siffra

ambulerande effekt

mönsterpassning

1917

avstånd

från

numbers, number

ambulating effect

pattern-adjustment

1917

distance

from

(2017)

353

dröнад

geotomi

förskjutande

hålslag

nutid

tillväxt

ärvd historia

droned

geotomy

expelling

hole punch

the present

growth

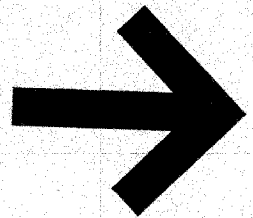
inherited history

(2017)

355

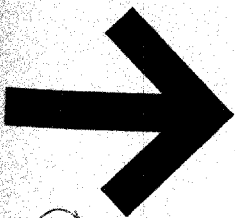
P

L



A

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



T

S



P

L



A

Johanna Gustafsson Fürst
White Pillars, laminate and
NCS S8010-G10Y

C

E

7

(2017)

357

Johanna Gustafsson Fürst (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

Johanna Gustafsson Fürst (born in 1973 in Stockholm) was educated at the Royal Institute of Art in Stockholm, Sweden. She lives in Stockholm. In a practice that originates from sculpture in a wider sense, Johanna interrogates the individual's interaction with political and social systems and the way in which these meetings become things, relationships, places and events. Johanna is represented by Gallery Belenius. Her latest and upcoming exhibitions include Consonni, Spain, Moderna Museet Malmö, Sweden and 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 surdegsbagerier 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

The work *White Pillars* was made especially for Möllevångstorget in Malmö in the south of Sweden. The piece was part of an exhibition, *Society Acts* at Moderna Museet in Malmö 2014.

Inside the museum, I exhibited three sculptures, *Europe*, *Public Green Bark* and *No!* but I also wanted to create a piece of work in a different sort of public space. A central tenet of my practice is that I use the amplification of the different relationships between the bodies (the audience), the objects and the spaces as my material. A kind of silent theatre in sculpture, often with an open story in connection with the relationship between the individual - society - groups and how these relationships materialize. I re-arrange the spatial aspects in order to bring them to the fore. Since 2008, I have been concerned with how and when something that *holds* transforms and becomes totalitarian, and how the privatization of the public space erodes this holding. When I use the expression *holding*, I refer to it in the wider sense; social security, schools and day care, how a road gets fixed when it is broken and how a street light illuminates a dark passage so that I can walk home safely, but also in human relationships, such as friendship and parenthood.

In the case of *Society Acts*, the starting point was that I wanted to connect the spaces; the museum and the square, and to show that they belong, or at least ought to belong together. The title of the exhibition, *Society Acts* called for that kind of activity. It asks questions of what society is, and how it acts. Society consists of us, but also its administration, which we are not directly in control over, but which is managed by representatives. It manifests as something good, which holds us and consists of us, but which always risks switching to an impossible, bewildering bureaucratic process and oppression. Between these polar opposites hovers society, at once ungraspable, ubiquitous and concrete. I wanted to create a piece of work that carried this complexity and fluidity and that embodied a process of action.

Andreas Nilsson, the exhibition's curator, together with Maja Rudowska, suggested that I should work with Möllevångstorget in central Malmö. Möllevången is an area which is the subject of gentrification. Smart coffee bars and sourdough bakeries appear and cause increased prices on properties and rents. Möllevångstorget is a centre for political activity, it is the place where people gather to march. The square is an open space with benches and trees along the edges. The large, un-programmed surface at its centre is a space for meetings, conflict and friction. At one side is a

Malmös 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 drogmisbruk.

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

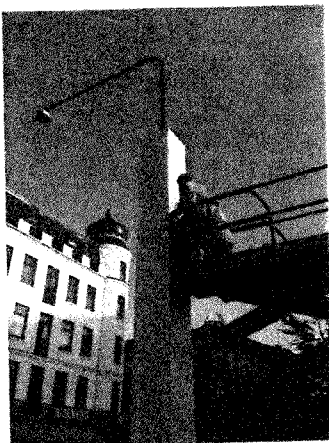


Efter anpassning till budget, tid och platsen så kom vi fram till tre stycken tolv meter höga pelare runt tre av lyktstolparna. Det var viktigt att de både stack ut som enskilda gestalter och tillfälligheter samtidigt som de var en mängd som kunde läsas ihop. Jag ville att de skulle ses som något som 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

sculpture, The Honour of Labour (1929) by Axel Ebbe in bronze and granite. It depicts figures holding up a granite block with a bronze relief of Malmö's skyline. In the daytime market traders sell vegetables and flowers. All around the square are high lamp-posts. In the middle of each post, an extra lamp has been installed, which has a blue light. Those of a conspiratorial disposition are certain the blue light is there to prevent IV drug use.

I decided at an early stage to work with pillars built around lampposts. To begin with, we discussed a single pillar and lamp-post, with signs and texts, close to the museum, and for a while we thought about surrounding the whole square with pillars. I travelled to Malmö for research in the early summer; the exhibition would open in September. For me, that is a short time to approach a new place. The approaching entails carrying out everyday tasks, spending time, chatting, asking people about what they're up to and what they consider the ambiance of the place to be.

Working on Vita Pelare / White Pillars.



An important part of the approaching process is to talk about what I plan to do and why, have a cup of coffee, go shopping. Simply being there is central.

Having considered the budget, time and the place itself, we agreed on three twelve meter tall pillars constructed around three of the lampposts. It was important that they would stick out as individual gestalts and coincidences, while simultaneously being a grouped together. I wanted them to be seen as something which has crept up, and multiplied themselves invisibly. They were constructed from white laminate with a perfect surface at the beginning of the exhibition, but which would subsequently rot, like short-sighted thinking and cheap solutions. White fake-holding which



Vita pelare, Möllevångstorget, Malmö. Foto Johan Österholm

h
lers
mp-
alled,
are

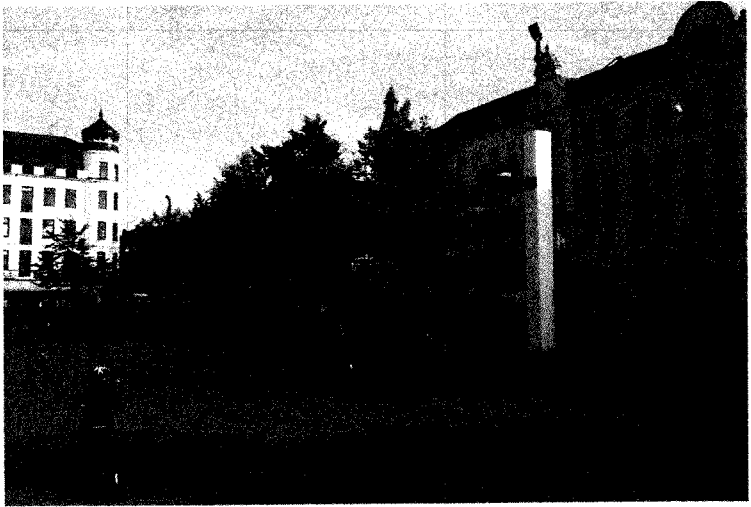
und
mp-
le we
avel-
would
new
pen-
nd

t what
ly

we
three
as
being
ch has
nstruc-
ing
ort-
ich



Vita pelare / White Pillars, Malmö. Photo Johan Österholm



Vita pelare, Möllevångstorget, Malmö



Vita pelare, Möllevångstorget, Malmö. Foto Lotten Pålsson



Vita pelare / White Pillars, Möllevångstorget, Malmö



Vita pelare / White Pillars, Möllevångstorget, Malmö
Photo 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

after just a few days would begin to crack and swell and get covered in posters and scribbles. White pillars are, in this context, symbols of power, weight, oppression, institution, but also for sustaining, maintenance, insistence and stability. The pillar is at once body and gestalt, building and structure. There was a picture on the wall in my family home, which made a great impression on me. It was a poster for the International Year for Women 1975, made by the artist Yvonne Claesson. It shows three pillars, painted slightly fuzzily, which slowly transform into women's bodies. One woman is a bit more visible, and in red paint it is written Let's Leave Now. She takes a step forward, out of the pillar and out of the picture.

Scene 1, Husby. Photo Lars Arned



Since 2008 when I began working in Husby, a residential area north of Stockholm, I have been thinking about public infrastructure such as park benches, fences, streets and lampposts. All the things which, almost invisibly, ensure that the urban spaces function. In Husby, this infrastructure is not looked after in the same way as in central parts of Stockholm. A broken bench can remain broken for a year before it is finally replaced. The condition of the infrastructure is a material indicator of politics and issues of justice. The politics of a space can be read in its park benches and lampposts. In this context I also noticed the green paint which covered most of the public infrastructures. It was the dark green (NCS S8010-G10Y). The green paint is fascinating, it makes the objects invisible and is a signifier for the communal at the same time. A shared, functioning society which designs itself to be invisible. A camouflaged hand that holds us, without us even noticing it. It doesn't market itself, we're meant to take it for granted. The ambiguity of something so central being invisible is

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.

Artigone 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

fascinating. I also see how its use has changed and how it disappears in recent years.

In one work, Scene 1 (2001), which I created for Husby square as part of a theatre performance Antigone, which took place at twelve different sites in Husby, I used the green paint as a signal that

Scene 1, Husby



White Pillars and Public Green Bar, Open studios, Iaspis 2012. Photo Jean Baptiste Beranger



the work should be utilized. The square was lacking a space for public notices, political discussions and public seating. I built a kind of hybrid which filled all these functions, a mixture of a lectern, notice board, bench and stage. It was about two hours before it was made an official base for local activists and a space for local advertising. I removed it when the exhibition was over, but was asked by residents to give it back. It remained there for another couple of years.

In 2012 I created a piece of work, White Pillars and Public Green Bar for Iaspis open house in Stockholm. A white pillar was erected around a lamppost outside. The pillar hid and enhanced the lamppost at the same time.

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

Inside the exhibition space at Iaspis I installed five metres of green fence I had borrowed from a playground. The fence protruded perpendicularly from the wall at knee height. Two actions, which privatized, directed, promoted and hid, simultaneously. I borrowed from the public and exhibited it as objects and by that made it visible. When the exhibition was over, the fence was returned. White laminate is a material we do not respect. It gets replaced. All over the city, on pavements outside doorways, lie countless kitchen units and shelves which have been turfed out. They fill BigBags portable containers, a familiar part of the cityscape since the rush to style the private sphere has intensified. White laminate as a sign of poor taste. It's impractical, can't stand damp and dirt shows up instantly, like sheets of white paper. For this reason, it has potential; nobody is afraid of white laminate.

In Malmö, the green colour is called 'Malmö Green' and in Stockholm 'Stockholm Green'. It was invented in the mid 90s in Stockholm whereas in Malmö it is quite new. The lampposts around Möllenvångstorget are hand painted in situ. I quote from the text about the green colour at Malmö City web:

"The selected dark green colour is a traditional urban colour, that for a long time has been used on canal railings and lampposts. In a simple and obvious way, the colour assists in profiling the city and to create a historic and timeless identity. [...] The purpose of giving Malmö a unified colour is to create a restful cityscape and simultaneously set a good example. [...] Malmö Green is one component of an urban environment program, developed to give Malmö a clear and enhanced identity. [...] For this reason, Malmö City Council welcomes and encourages the use of Malmö Green by private property owners in order to make the city appear more uniform. In order to avoid many different 'interpretations' of the green colour, it is important to use the right colour code: NCS8080G10Y-S." (Source: About Malmö Green at Malmö.se)

Here, the green colour has taken on a different meaning, it is not seen as invisible. It says that the green colour creates a restful urban environment and that it strengthens identity. Identity as a singular? It also says that the green colour sets a good example. Colour as example? Suddenly, the green colour has become something oppressive, and when private property owners also are encouraged to use it, a scenario is created whereby society blurs around the edges and slips into something one cannot get a grip of.

What if, instead, it had said that the green paint has been developed in order to be practical so that we don't have to repaint

verket. Vi talade med över hundra personer. Reaktionen 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 noga 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 manifestationer 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.

too often and that is thought to be a colour which is not particularly visible. For the communal keeps a low profile so that everyone can concentrate on other things.

During the construction process I borrowed a flat near Möllenvångstorget so that I, while constructing the pillars, would be able to pass by and spend time on the square every day. The pillars were built as ready made components in the workshop at the museum together with the team who built the exhibition.

The building process on site is important to me. I often create situations in which my work demands it. For three days, three of us were working with it, two up in the Skylift doing the construction, and one was on the square. That person made sure that people wouldn't get hurt if we dropped something, but mainly the job was to answer questions and to discuss the work. We spoke to over one hundred people. Their reactions can be split into three main categories. The first reflected a fierce suspicion that we would erect advertising spaces and was careful to point out that it was not wanted. Others suspected we were mounting surveillance cameras, and they knew with absolute certainty exactly where the cameras overlooking the square were placed. Some people were convinced we were putting up communal notice boards which they would soon be able to avail themselves of. The conversations centered on the square, public space, ownership, and politics. We spoke about the green colour and some expressed that they regarded it as ugly and totalitarian, and that they mourned a time when all benches and lampposts in Malmö were different. Many wanted to show how a few structures around a cycling track had been painted pink, and that it looked nice. Someone else was cross about the 'eager-to-please' nature of the pink paint. Differences are made visible through reactions to design.

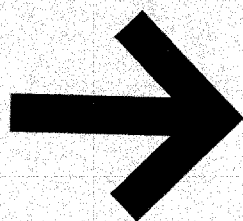
I want my site-specific works to be objects that grasp and create situations where the body, the space and the physical manifestation collaborate. That they can be a place for the constant preoccupation with the relationship between the self and the world, the individual and society and the will to examine both overlaps as well as the boundaries in between.

One part of the process was to find a solution for the dissemination of the work after we had finished building and left the scene. How could we communicate that the pillars were art and that they belonged to an exhibition at Moderna Museet? I dithered with signage and texts, but the declaration of the pillars as art became a limitation; if I put a sign on the pillars with a title

and referred to the exhibition, they would become advertising space for Moderna Museet. The notion of art explained their presence and removed the little drama of wondering and speculation which they inspired in the absence of a sign. I wanted to leave the square in peace and for the pillars to be a not-so-visible intervention. The pillars would be just as open as the square, where people's doing and being creates the square. The pillars became an extra crevice for interaction in the city, they became graffitied and were used for postering. Many people didn't notice them, but through the interaction and engagement they encouraged; a white, blank and open surface, they became a materialisation of the urban life around them -an experience which can neither be measured, nor controlled.

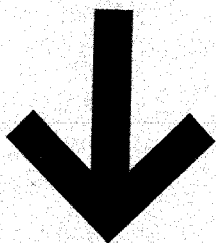
P

L



A

Skype med Hans Rosenström



T

S



P

L

→

A

Skype with Hans Rosenström

→

C

E

8

Hans Rosenström (född 1978 i Lojo) är utbildad på Bildkonstakademin i Helsingfors. Han är bosatt i London. Hans senaste gruppställningar 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

Hans Rosenström (born 1978 in Lohja) is educated at the Academy of Fine Arts in Helsinki. He lives in London. His latest group exhibitions include: The Vanishing Point of History, L'Été Photographique de Lectoure, France, Theater of the Mind, Cranbrook Art Museum, USA, Nouvelles Vagues: The Black Moon, Palais de Tokyo, Paris, Minneskonst, Bonniers Konsthall, Stockholm, Sweden. In 2015 Rosenström created the 10th anniversary exhibition for the Finnish Swedish foundation ProArtibus, and in the same year he was nominated for the Ars Fennica prize. 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 avskalat men noggrant och precist. Genom att omarbete 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 is a text based sound installation for a single viewer, which was first shown at the Kluuvi Gallery in Helsinki in 2009. The main focus was to create a work which would direct the viewers gaze inward. Mikado is really about the individual who listens to the work, which also means that everyone who experiences it will understand it through their own story.

The work isn't site-specific as such, but highly site-sensitive. By that I mean that the content isn't directly connected to the place, and that the work can be presented in different places, but every formal and audible decision has to be reconsidered every time the work is shown someplace new. It is about building credibility, and it is especially important whenever the work is shown outside the gallery space, in places with their own character and history. Simply being aware of the site's identity and figuring out the method which will work best for each place.

Is this the work you showed at Iaspis?¹

Exactly, that was in 2010 and a reworked version. Since then I have done fifteen different versions of Mikado in nine different languages. They are all the same work, but they sound and look different.

Mikado. What does it mean?

In Japanese it is a title bestowed upon an emperor, but that's probably not why... Mikado is also the name of a game, 'Pick-up-sticks', where the objective is to carefully pick apart an entity, piece by piece without the construction falling apart.

The text in the work is a scene from Ingmar Bergman's film Cries and Whispers from 1972. The reason for choosing Bergman was probably mostly because I liked this scene and the way he uses the language, carefully and succinctly. Through reworking the dialogue from the scene and turning it into an installation and an inner monologue which strips down the viewer, my goal was to create a situation in which the viewer meets themselves and has to make a stand. Who have I become over the years? Why do I behave the way I do?

I fell for the work when I saw it at Iaspis open studios and Sinziana Ravini was curating. It felt important to include Mikado in the book, since it, with its theatrical set design, stage and audience, presence and directness also includes the theatre as a place, with its strong presence and crisp boundaries.

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 hens 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.

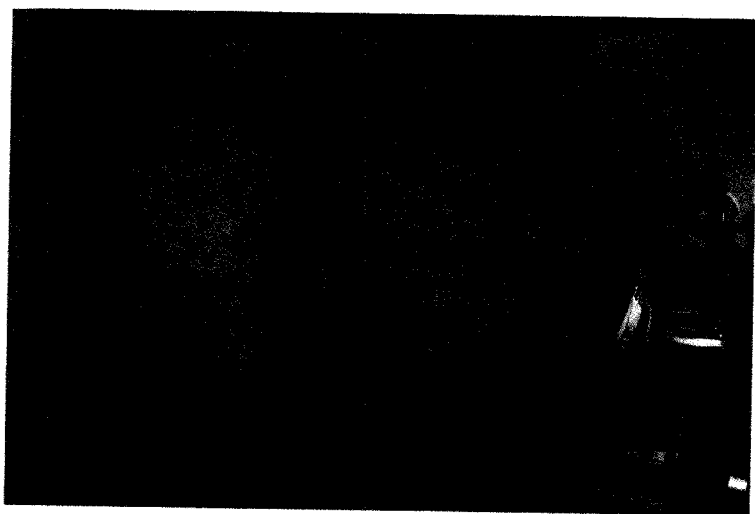
Helst spelar jag också in verket på lokalt språk, så att texten inte behöver översättas av betraktaren utan att orden helt enkelt flyter in. Inspelningsfasen är viktig, för att verket skall bli intimt och en privat upplevelse, måste det under inspelningen uppstå en relation mellan mig och skådespelaren. 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

Mikado has been received warmly in theatre circles which I assume is because even though it is theatrical in its presentation, it is actually playing on the presence of the viewer as a way to successfully breaking the fourth wall. There is no space between stage and viewer, but rather the whole thing occurs within the viewer themselves.

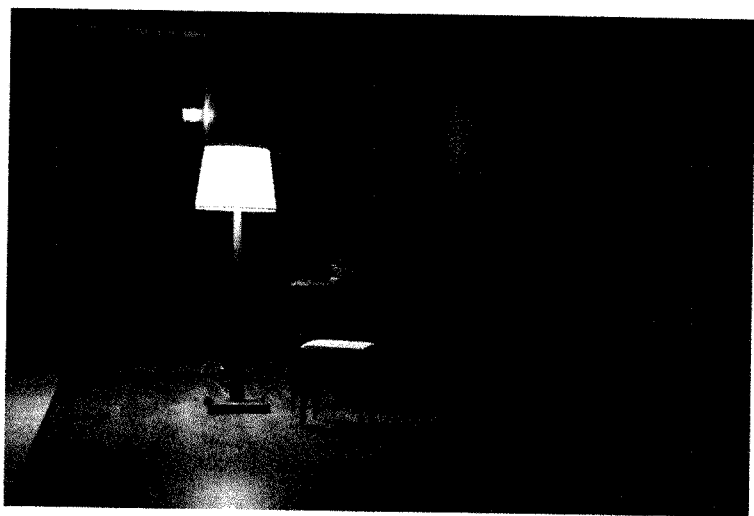
I think that the theatrical aspect also arises from the control I bestow upon the work, that it can only be experienced through a certain choreography. It is time based and has a linear structure with a beginning and an end. Perhaps I should say a few words about the work and the recording process for the purpose of clarification. Mikado is a sound installation which is heard through headphones in a room, one person at a time. I use a binaural² recording technique, which in my case means that I put small specially made microphones in my ears and record in the room in exactly the place where the work will be accessed through headphones. In this way I can capture the resonance of the room and position the sound of the actor very specifically in the room and in relation to the listener. The actor performs directly for me, and the recording process is greatly influenced by the relationship which arises between the two of us. The work toys with recognition, that we automatically register the room's atmosphere from the sound. This means that the viewer instantly recognizes the recording of, for instance, the actor moving about in the room, as one is reminded of the sounds of one's own steps one made when entering the room. A fascinating thing about sounds recorded this way is that they can be experienced in such a physical way that you can feel the weight of the person on the floor or their breath on your neck. However tangible it may sound it is still only the brain's interpretation of changes in air pressure.

To perfect the illusion, it is important to work well with the space at hand, so that which I bring to the installation blends in and becomes a natural part of the real space. The whole point for me is to create convincing invisible presence in order to uplift the physical and sensual presence of the viewer in this very moment, here and now.

I prefer to record the work in the local language so that the text doesn't have to be translated by the viewer, but so that the words can just soak in. The recording phase is important; in order for the work to become an intimate and private experience, a relationship has to develop between me and the actor during the recording. Most often we don't know each other, but have only just met,

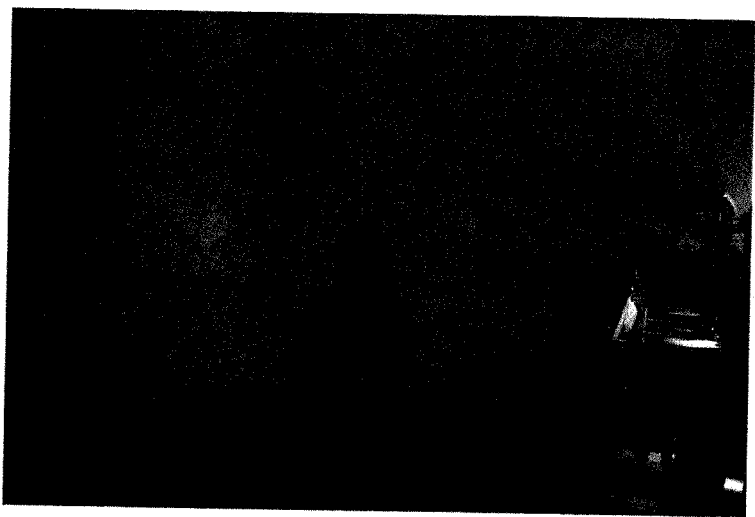


Du utan jag, ljudinstallation för enskild betraktare 4'38", Studion, Moderna Museet, Stockholm 2011.

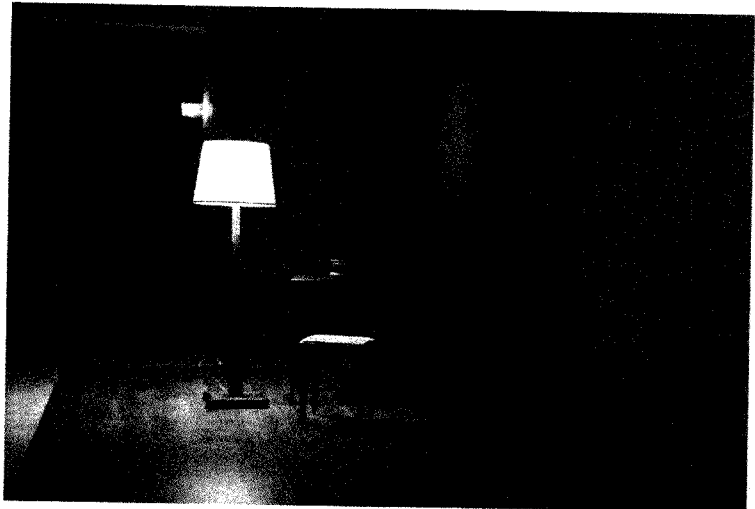


Mikado, ljudinstallation för enskild betraktare, 3'58", Glo galleriet, Helsingfors stads konstmuseum, 2009. Foto Juuso Westerlund

ssume
it
ween
he
control
gh a
cture
about
ca-
ead-
rding
made
lace
ay I
of the
tener.
is
he
ly
the
he
ds
ing
enced
on
may
n air
the
in
or me
he
,
e
e
er
a-
r-
t,



Du utan jag, (You Without I) Sound installation for a single viewer 4'38", The Studio, Moderna Museet, Stockholm, 2011



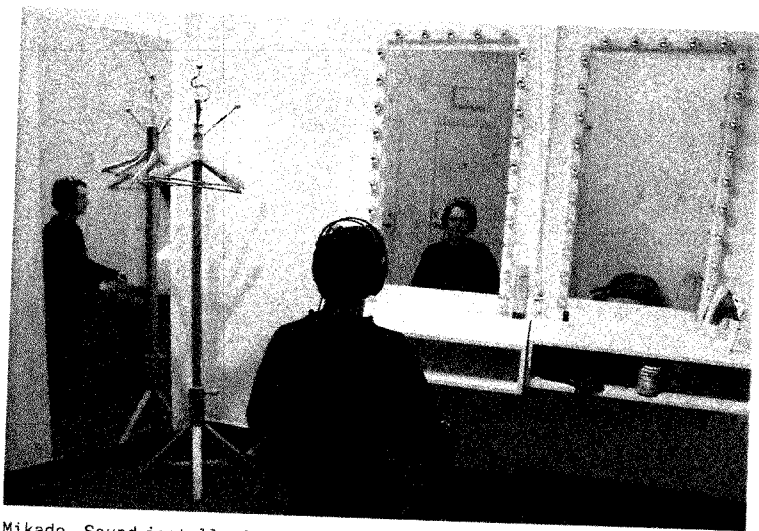
Mikado, Sound installation for a single viewer, 3'58", Kluuvin Galleria, Helsinki City Art Museum, 2009. Photo Juuso Weterlund



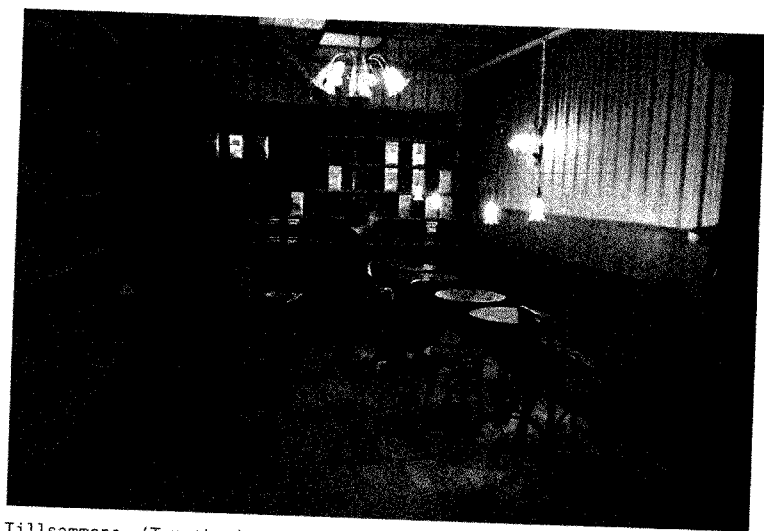
Mikado, ljudinstallation för enskild betraktare, 3'58", Iaspis, Stockholm, 2010.



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



Mikado, Sound installation for a single viewer, 3'58", Iaspis, Stockholm, 2010



Tillsammans, (Together), Site-specific sound installation for a single viewer 5'17" from the exhibition Street View, Mobile Art Production, Gothenburg, 2010

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

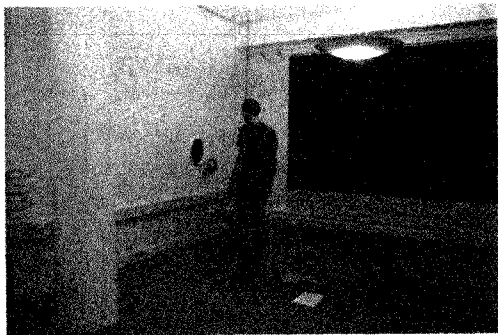
På vilket sätt skulle du säga att presentationen i Helsingfors skiljde sig från Iaspis?

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 3'4",
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.

and then it is important to get the actor to trust me and to understand what it is I am after. I usually begin by letting them listen to a previous work, which has been recorded in another room so that they get a better understanding of the piece. Then we just take it from there, and I try to be extra sensitive to this particular actor's voice and personality, their pace, and try to build the dramaturgy around this person in this space.

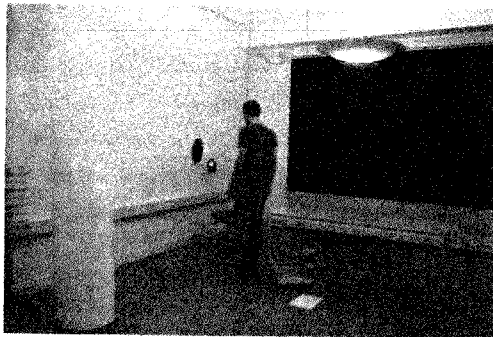
In what way would you say the presentation in Helsinki differed from the one at Iaspis?

In Helsinki, it was shown at Kluuvi Gallery which is owned by Helsinki City Museum of Art. In Stockholm, I showed the work in a dressing room next to the dance studio at Iaspis.

A noticeable difference is of course that the gallery is a neutral space which is purpose built to show art and convey an experience, whereas the dressing room is a place with a specific 'everyday' function, not trying to be anything other than what it is. Mikado works in both spaces. The difference is perhaps that in the gallery, I worked with the installation like scenography where I staged a situation and at Iaspis I used that which was already there and tried to adapt to the character of the dressing room.

Six months before Iaspis I participated in a MAP (Mobile Art Production) exhibition *Tänk på döden* (Think About Death) curated by Magdalena Malm. There I did a version of Mikado in an old office in Jakobsgatan in Stockholm. Even though the room had long since been

A Site-specific version of Mikado made for the exhibition *Tänk på Döden*, '3'44", (Think About Death), Mobile Art Production, Stockholm, 2009.



abandoned, I reinstated the office. The furniture which we hired from Sveriges Television (Sweden's Television) were so innocuous that it was hard to tell what was part of the installation and what belonged to the room itself. With hindsight I can see that it was

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.

a step forward for me, where the installation became a thing between staging and reality. At Iaspis there was no more staging, rather everything was created using that which was already there, thereby integrating the work totally with the room, thus becoming a part thereof.

The version of Mikado created for Tänk på döden brought about another development for me inasmuch as I worked on the text in relation to the space. This led to a new way of working whereby I would write the script specifically for the space, where the role of the script is to construct and enhance the experience. One question I came across with more narrative texts is that they so easily made the viewer no more than a listener, a receiver who ultimately remained outside the work. I was more interested in finding a way to engage the viewer and the moment as part of the work.

After the exhibition Tänk på döden, in the summer of 2009, Magdalena Malm invited me to another exhibition which she was organizing in Gothenburg. The show was called Street View and took place on the street and in alternative venues along Avenyn, the main boulevard, in April 2010.

During the autumn I travelled to Gothenburg to scout³ for a space to work with along Avenyn. I think scouting is very interesting and necessary, but it can also be tricky as you walk down a street where you don't quite know what is possible or how much you can request.

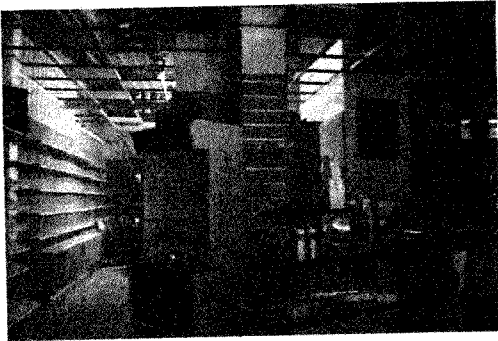
We didn't really have a budget to work around at this stage, rather the idea was to figure out what one wanted to do and if MAP felt it was a good starting point, they would begin to think about how it could be solved practically and financially.

I really appreciated working with Magdalena as she had a great deal of trust in and respect for the creative process, which is not always crystal clear or linear. She provided a lot of space for thinking and developing, and if one wanted to bounce ideas off someone, she would be there, but never pressurizing, just trusting the process and giving it time, which is so important.

In the beginning, it was my aim to work with the flow of pedestrians along Avenyn, its rhythm and the gazes of the passing people. I sketched thoughts around an audio walk for two participants, where the two people would begin at exactly the same time from the opposite ends of Avenyn. Perhaps even unaware of each other's existence, they would each follow a trace of sound, until for a fleeting moment, across the street, they would meet each other's gaze.

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, platspecifikt
Ljuddisposition 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.

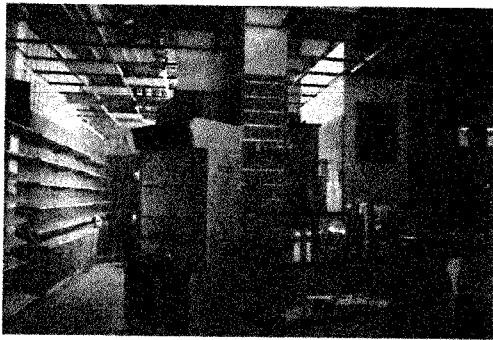
Istället föreställde jag mig hur rummet skulle vara efter att verksamheten upphört, när alla personliga detaljerna hade städats undan och kvar stod bara ett skal. Detta fungerade som ingången till mitt manuskript, lokalen som förlorat sitt syfte och befann sig i en limbo, där inredning ännu påminde om 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,

A bit like Janet Cardiff & George Bures Miller, of Documenta 13?

Yes, they are pioneers in audio walks and have made fantastic works which are of course very inspiring, so it is impossible to do something in that medium without relating to them.

My goal with a walk for two participants was that it would all lead up to the moment when one meets another's gaze. Simply using Avenyn's busy crowds as a contrast to creating a short, still moment, when one stops and suddenly sees someone else looking right back. It was something along those lines I was planning as I walked along and looked at different venues, like the library and other potential sites for a stationary work. Magdalena has a real talent for finding interesting places and she caught sight of a shop by Avenyn, a chocolatier and café which was about to shut down, just

Tillsammans, (Together), Site-specific sound installation for a single viewer 5'17" from the exhibition Street View, Mobile Art Production, Gothenburg, 2010.



prior to the exhibition was planned to open. And suddenly I had access to a fascinating and rather charged venue, which was more manageable and possible for me to fully control. So I decided to give up on the audio walk and focus instead to this new opportunity that felt more tempting.

During my site visit, the shop was still in operation, and even if I spent time in the shop, I elected not to connect with the staff, mostly as it felt a bit unnecessary to remind them of the imminent demise of their shop, but also perhaps because I wanted to avoid finding out the reason for their fate, enabling me to approach the site neutrally, from the outside. This is also why I don't have any pictures of the shop while it was still operational, but that all the documentation has been done at a later stage.

Instead, I envisaged what the space would look like after the business has ceased, when all the personal details had been swept away and all that remained was an empty shell. This served as the entry point for my manuscript, the venue which has lost its purpose

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 3'44",
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 mörkläggningspapperet 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

and found itself in a state of limbo, where the décor was reminiscent of the place's old identity, but the future was yet unclear. It was at once a place of broken dreams as well as new possibilities, and this very point made the space so tangible for me to work with. I wanted to use this embedded melancholy as the primary ambiance of the text. To, in some way, convey the feeling of a kind of uncertain existence, to the moment the viewer would find themselves in. Isolated from the safety of the street, alone with the invisible presence, the voice and the space. As much as I wanted the work to be about the experience of the present moment, I also wanted it to be

A Site-specific version of Mikado made for the exhibition Tank på Dodden, 3'44", (Think About Death), Mobile Art Production, Stockholm, 2009.



a crack in it. A kind of fault in reality which transports the viewer from what is known and safe to something else, another place.

The finished manuscript was recorded together with the actor Jakob Höglund in the same room. Me, sitting with the microphone in the same chair in which the viewer would sit and experience the recording. The work was to be called Tillsammans (Together).

During the exhibition it went like this: the audience were admitted into the shop one at a time. The first room, where the chocolate had been sold previously, was unlit and gloomy, and strategic lighting encouraged one to move further in to the shop, all the way to a backroom which had been used as a café, the furniture of which still remained. Headphones hung by a chair. The journey through the shop into the room at the rear set the mood and was an important part of the work. When the viewer put the headphones on, the recording automatically began to play and the lighting faded. And so it sounds as if someone is in the room, around the corner, behind the counter, putting cups in water and moving over to the covered window (you can't see the window where you sit at the table), pulls off the black-out paper covering the window, lets the light into the room (hidden spotlight is lit from the direction of the window), and the voice begins:

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. Studion 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.

Studion 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 Studion 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'.

'It is so bright outside. Perhaps that's why there are so many people out in the street. A play between bodies, taking space and acquiescing. Their gazes meeting at a distance, seeking connection and ignoring. Nice to be away from it all.'

He lets the paper back down again, (the spotlight goes out), the room rests in the half-light once more. The voice moves into the same room as you, getting closer step by step. The more intimate the situation becomes, it becomes increasingly clear that the invisible presence, the voice, is playing with the distance between his invisible body and you; through this illusion, the voice is making you very aware of your body on the chair, in the room.

I must point out that the texts I write for specific works are not meant to be read, or even listened to in contexts other than the very spaces they were written for. The work is not the text, not the recording, not the room nor the lighting. They are, one could say, the very situation which arises when the viewer experiences the totality.

The whole piece is about 5 minutes long. When the recording is over, the lighting is restored, and the viewer walks out onto Avenyn and blends among all the other people out and about.

Did you construct an 'identity' for the site at Moderna Museet?

Yes, you could say that. We built a new room and everything that happened in the room also stemmed from the character of the space. The studio was located in the lower floor of the museum, discretely by the toilets and the exit to the carpark. For this reason, the installation of a room reminiscent of a storage room seemed natural to me. The work, which was titled Du utan jag (You Without I), was created during the winter of 2011, and was a direct follow on from the leads from previous works we have spoken about. A sound work for a single viewer.

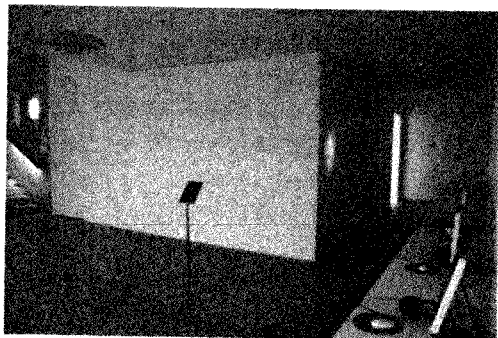
The Studio at Moderna Museet had a bit more experimental program and was managed at the time by Camilla Carlberg and Lena Malm. What worked well for me about the Studio was that it was outside the Museums galleries and therefore felt as a part of the 'real' world. The room was not under surveillance so it was possible to simply enter, enabling the creation of an installation which, if possible, would be experienced a bit unexpectedly, like you just happened to find yourself in it. In my eyes, this was optimal, it felt like a good way to work with the real world around us. In order to isolate

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:

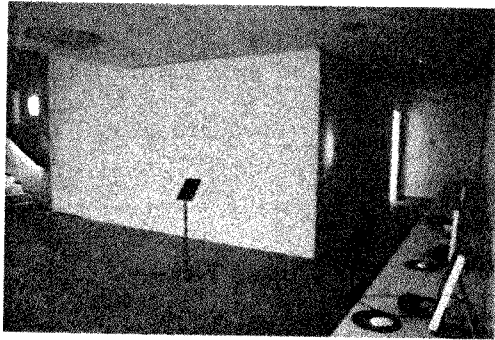
'För ett ögonblick smälter vi ihop. Ditt nervsystem transporterar mina ord in till din hjärna. Där lagras de in, i

the viewer, we built a room and a corridor leading to it. The corridor's lighting was regulated by motions sensors which principally functioned like traffic lights; when the lights were on in the corridor, you could enter. If the lights were off, it wouldn't be so tempting to enter, and you would probably notice a small illuminated instruction stating: 'If the corridor's lighting is off, please wait your turn. The installation is for one person at a time. Duration 4:38'

Du utan jag, (You Without I),
The Studio, Moderna Museet,
2011.



Du utan jag, (You Without I),
The Studio, Moderna Museet,
2011.



The room was built so that it from the outside would appear as a natural part of the real architecture of the museum, the corridor was made to look very authentic, albeit a tad smaller than a real corridor would be, in order to plant a seed of uncertainty in the viewer. Once one entered the room, it was obvious that one had come out behind a screen, that one had passed through a polished façade and entered an unidentified room, something somewhere between a storage room and a stage. A place which just as well referred to a preserving as an acting out.

The text I wrote for this work was really about how a voice which is born in a body travelled the room, invades the personal space and eventually slinks in to the viewer in one way or another.

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 rumslig 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.

For this reason, it was a conscious choice to make the route which the viewer would take through the corridor and into the room a similar route to the one a voice would travel as it winds its way through the ear canal and the cochlea, and from there is transported into the brain. Excerpts from the audio installation *Du utan jag*:

'For a short moment, we merge together. Your nervous system transports my words into your brain. Where they are stored, in the bottomless. Tenderly turned into all that which you have ever heard, but probably no longer think about. Until finally, it is but a faint, distant murmur. The lights come on, you take off the headphones, get up... and leave. After a while someone else comes in... and takes your place.'

Footnotes

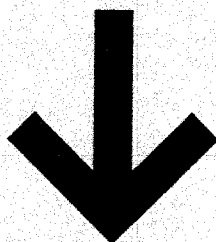
(1) Iaspis is Konstnärsnämndens international program for professional artists, designers, artisans and architects.

(2) Binaural refers to recording technique where dual microphones are used which imitate the way our ears function and so create a spatial audio experience.

(3) Scouting: When I go scouting I take with me a sketchpad, a pen, a camera, and sound recording equipment, or other materials which might come in handy. I walk a lot but follow no set routine, it is about trying to, in one way or another, experience the place in as many ways as possible. Mostly, places require different entry points, but the goal is to absorb as much as possible in order to process the material at a later date, and one can only hope that some of the impressions will have fallen by the wayside, and that only the most significant particles have embedded.

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

Lisa and Eva Arnqvist on:
A Room With a View, a field study of
Slakthusområdet (Stockholm's meat-
packing district) and an encounter
with a place in transition.

P

→

L

A

C

E

9

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.

Eva Arnqvist (born 1973 in Linköping) is educated at the Royal Institute of Art in Stockholm. She lives in Stockholm. Through different collaborations and individual projects, she investigates how contemporary perceptions and ideas of society are formed and function. Earlier exhibitions and projects: Grand Tour - A Travelogue (OEI Editor), Norrköping Art Museum, Grazer Kunstverein, Reykjavík Art Museum, Marabouparken and 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.

A Room With a View is a work in and about Slakthusområdet in Stockholm (Stockholm's meat-packing district) initiated and run by the artists Maria Andersson, Eva Arnqvist and Karin Lindh, along with the architect Adriana Seserin.

Slakthusområdet

Slakthusområdet is located in Johanneshov, just next to Globen arena. It was opened in 1912 and was built to enable large-scale practical and hygienic meat-packing, but was never quite the success the city had hoped for. In 1950 the area was opened up to other enterprises and today there are around 200 businesses operating out of the area, of which around 125 are in the food industry. The meatpacking has remained important and the area is still northern Europe's largest centre for meat packing, supplying Stockholm with 70% of its fresh and cured meat products.

Discussions about moving Slakthusområdet have circulated for a long time, but for years nothing has happened. The plans don't become concrete until 2010 when Stockholm City adopt Vision Söderstaden 2030. It is decided that the food industry will be relocated further out of town, and for the Slakthus- and the Globen areas to transform into new residential and entertainment districts with 'world class experiences and entertainment'. Today, planning is in full swing and in situ next to Globen is already the new Stockholm arena.

The Slakthus Studios

For some time, a few of us had dreamed of finding a venue where we can work together as well as enable and engage with public projects. In the spring of 2010, the artists Karin Lindh and Maria Andersson happen upon what we all felt was the perfect venue; a whole floor in a house designed by Ralph Erskine at Hallvägen 21 in Slakthusområdet.

It is in the late summer of 2010 when we, some twenty artists, move in and Slakthusateljéerna (the Slakthus Studios) are founded. The rooms are full of windows and from our communal kitchen and project room we overlook a large part of the Slakthus and Globen area. From here, we see a new landscape take shape. Houses are demolished, pits are dug in order to make room for the new Stockholm Arena, and at the same time, close by: trucks and lorries ceaselessly loading and unloading; men in white blood splattered uniforms; smoke billowing and the smell of sausages which finds its way through our windows.

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 Hallvägen 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 Seserin. 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

A Room with a View

For me, the move to Slakthusområdet entails an encounter with a part of the city I am not familiar with. Like many of my colleagues, I am soon captivated by the place. There are quite a few of us at the Studios who, in a variety of ways, have worked with questions

In this house, at Hallvägen 21, the Slakthus Studios are founded in the summer of 2010. We are able to work here until the late autumn of 2012 when Brostaden give us notice. We move on to new premises just outside Slakthusområdet's gates.



Our room with a view; that is, the Slakthus Studios communal project room.

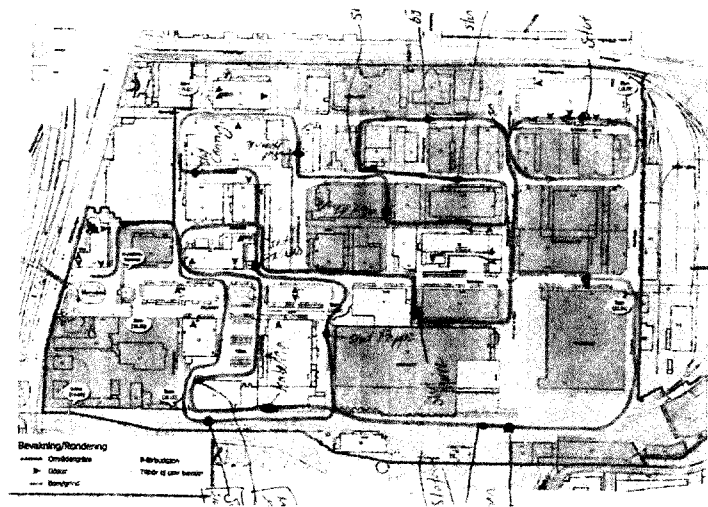


connected to city, architecture and public space, and our conversations drift, with increasing regularity, onto the subject of the place we find ourselves at, and that which is before our eyes.

What will yet another new arena mean for Slakthusområdet? What do the city's vision and plans for the area actually look like? How are they communicated? What is meant by world-class experiences and entertainment? What does it mean that we, a group of artists, have moved in? The urge to get to know the place we are in more closely grows stronger, and by autumn 2010, three of us have decided to collaborate and together develop a public work in connection with the transformation of the area. It is I, the artist Karin Lindh and the architect Adriana Sesarin. Maria Andersson has also been participating in the conversation, and soon, she too has become part of the project.



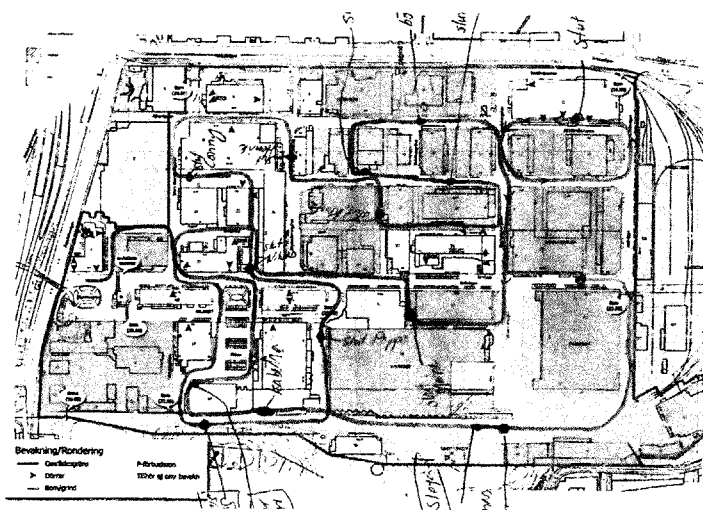
Vi har åkt ut på landet för att titta på och provåka tåget.



Karta över Slakthusområdet och ruten för tidsrapport.



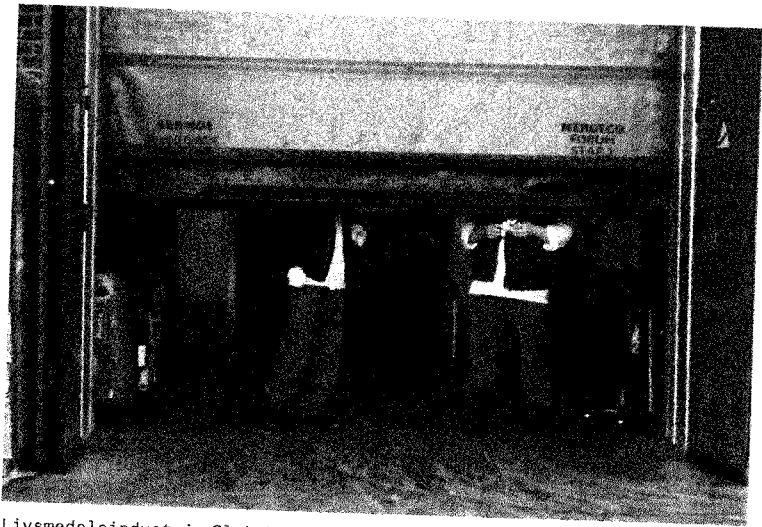
We went to the countryside to see and try the train.



Map of Slakthusområdet with the route for Timesheet.



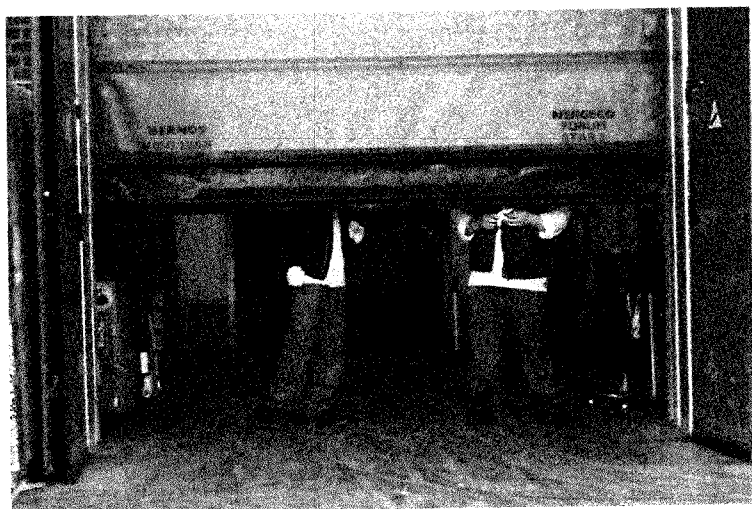
Turen börjar och slutar vid Slakthusområdets huvudentré.



Livsmedelsindustri, Slakthusområdet



The tour began and finished at the Slakthusområdet's main entrance.



Food industry, Slakthusområdet (Stockholm's meat-packing district).

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 formandet 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.

A Room with a View takes shape as a site specific work for the Slakthus and Globen areas with the view from our communal project room forming the starting point, which is also what comes to give the project its title. We want to explore a concrete chain of events, but also, not least, the ways in which we as artists/architects can influence, intervene and act in the development of the city and urban planning issues. We see the work as an experimental field study where we, through different artistic methods, collaborations and public events try to grab hold of the current, yet become aware of a much greater context. Right from the outset we are in agreement that this is a work that must be allowed to take its time and (which must be allowed to develop) and change along the way. At the same time, we are keen to aim for a clear beginning and ending in order to avoid it fizzling out. We search for a framework which can be both enabling and limiting, and so decide on the format of the book. A Room with a View is structured as an investigation and a story in ten chapters, where each chapter is structured around a theme related to the transformation of the area, to subsequently be presented as one or several public events somewhere in the Slakthus and Globen areas.

Chapter 6: Timesheet

Since the beginning of a Room with a View, we have explored a range of different questions and subjects related to the area. We have looked at the architecture, researched ideas about the post-industrial city, architectural renderings, the relevance of language in shaping a place as well as alternative visions. It has materialised in collaboration with a number of different players; companies and the local Chamber of Commerce for Slakthusområdet, artists, researchers, poets, choreographers, politicians, town planners, architects to name but a few. We have moved around the area and feel we are getting to know it quite well. At the same time, we can't shake the feeling of remaining at a distance. How much do we really know of the activities and the people who work here? The work around Slakthusområdet is predominantly carried out behind closed doors. We decide that our sixth chapter is going to focus on those of us who work in the area. What do we work with? What does a working day look like? When do we start and when do we finish? What do we eat for lunch? How are we effected by the transformation, and what do we think of it? We feel that people and work are subjects which are rarely talked about in relation to the transformation

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 guddad 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 projektrum.



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

of Slakthusområdet. Logistical solutions, economics, architecture and façades dominate discussions, but the people behind them rarely get mentioned. We see more and more companies move out of the area, and realise it is high time to gather all the stories which can be heard in the places behind the walls. Soon it will be too late and the stories mostly lost forever.

We decide that we want to interview people in the area about their daily lives, and so begins a process with many intense discussions. Firstly: How will we go about it? How many should we interview? What questions should we ask? When it comes to interviewing, we are all amateurs and juggle everything from sociological studies to

View from Slakthusateljéernas project room.



Maja Ekelöf's novel Rapport från en Skurhink (Report from the Mop Bucket). Next: How do we think the material ought to be presented, and shown to the public? Now we feel more confident and the idea of a guided tour soon takes shape. We decide it will happen by tourist train, one of those you see in funfair grounds. In this train, we see the perfect solution to our desire to harbour the clash between the here and now, and the city's vision for the Slakthus- and Globen area as Stockholm's new entertainments district.

There are still many questions hanging in the air when we decide to take the bull by the horns and begin interviewing. Somewhat hesitantly we go out, two by two, clutching tape recorders and questionnaires. We pound the streets, knock doors and catch people in passing. Our worrying about not finding enough people to participate turn out to be unfounded, despite us being artists without the backing of a particular institution. Only a few decline, and the interviews are often long (perhaps the warm reception has something to do with us being women in a male dominated workplace, but we can't tell). The goal is to capture the width of industries and enterprises operating out of the area, and for a couple of weeks we

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.

interview everyone, from vegetable choppers to gym instructors, sausage manufacturers and burger bar attendants. Altogether, we make 23 taped interviews, many more than we had planned in the beginning, ending up with a lot of material, far too much to fit into the guided train ride.

Our original idea for the tour was to collate and play selected parts of the taped interviews, but with the material in hand we realise it simply won't work. Many interviews are made in noisy environments, and the sound quality is variable. In addition, some interviewees have requested to remain anonymous. Instead, we decide to use one actor to give voice to all the interviewees. We begin transcribing the material and create a manuscript while searching for a suitable voice. Should it be a woman or a man? We listen to loads of voices online. We finally settle on the actor Magnus Eriksson, whom has been suggested to us, and the recordings take place in a recording studio in Slakthusområdet.

Getting hold of a tourist train turns out to be harder than we thought. We make calls up and down the country, until we finally find a company near Stockholm, which deals in most things related to the events industry. We go to the countryside to test it and strike a deal. The train is parked in a barn, and we go for a test drive across the yard. The train turns out to be in part a home build, and it doesn't quite look the way we had expected, but it is a train and it has a sound system, not perfect, but in working order, and the driver is also very pleasant.

The tour was 30 minutes long and began and finished at the Slakthusområdet's main entrance.



We make invitations, mail-outs and posters, and on the 23rd of September, 2012, a brisk and bright Sunday, our guided tour of Slakthusområdet begins. The tour is 30 minutes long, and free of charge. Altogether we have arranged four tours, all of which, to our delight, are fully booked*. The tour starts at Slakthusområdet's main entrance, and zig-zags through Slakthusområdet along main

På turerna sitter jag hopträngd med chauffören framme i det lilla locket 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

roads, back streets and alleyways, all according to a carefully planned route (which we have established by cycling around the area at the speed of the train with the audio track in our headphones).

From the train's sound system stories of people's everyday lives can be heard. Sadly, I am never able to experience the tour live. My colleagues and I are, as so often when arranging an event, too busy with various tasks. My job is to keep an eye on the route so that sound and place are synchronised, as the engine lacks a sound system. During the tours I sit crammed in with the driver in the little engine, clutching a map, with the recording playing on my phone, counting minutes and seconds, and instructing the driver to speed up or slow down accordingly, ensuring the trip runs according to plan.

* As with all our public events, we can never be sure how many people will actually turn up. This time we have limited number of places and in order to not have to turn anyone away, we have arranged a pre-booking system.

In dialogue — a conversation between
Eva Arnqvist and Lisa Torell

Lisa Torell: You have worked as independents. What has it meant to not have a principal?

Eva Arnqvist: I think it has made all the difference, really.

Was this something you discussed before you got started?

Yes, absolutely. Both in the setting up of Slakthusateljéerna and in this work, independence has been a strong driving force. To us, it has been important to be able to control the conditions for our work and how it was made public. This sprung, in part, out of a critique of how we felt many councils and institutions work with artists concerning urban spaces and town planning. Often, the timeframes are narrow, and the artist is either expected to solve a problem or comment on a situation, and the result isn't always, in our opinion, that successful. We asked ourselves: How can we work differently? How can we create space for a process which doesn't have to be result driven, or tied to a point in time at which it must be made public? The amount of time a piece of work is supposed to take has been an important question for us.

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.

How did you think concerning economy and financing?

We began working completely without funding, and as we had our own space, we had a certain amount of freedom. But we had big ideas, and in order to pursue them, time and engagement wouldn't suffice; we'd need money too. So as we got started, we also started to look for funding. The first chapter was pretty much self-funded, and with a great deal of help from our colleagues at 'Slaktis'. It is important to mention that throughout this process we have had incredible support from everyone in the association with everything from lugging equipment at public events, making sandwiches or manning the bar, to participating in the program, which has made it so much easier and more fun to pull off a work of this magnitude.

In terms of purely economic support, we have received funding from the Swedish Arts Grant Committee and Stockholm City Council's board for art and culture. Altogether quite a large sum, as far as we are concerned, which has made it possible for the work to develop and grow in such a way as we had hoped.

Have you felt obliged to define your work in any way according to the funding you have received?

No, we haven't. We have applied for money where we have seen that it has been possible for us to realise our ideas in the ways we ourselves wish.

Is financial support without micromanagement or narrow time frames a prerequisite for the development of bigger projects?

It is really important. To me, the willingness of politicians to trust the competence of artists is Alpha and Omega. Too much micromanagement can lead not only to culture drained of its content, but also its function as a space in which it is possible to think and act outside the confines of the status quo. In order to be such a space, culture does not only depend on its freedom, but also on an investment in engagement and also money. When it comes to time and money, there are today very few places, apart from Swedish Arts Grant Committee which enables financing of longer, artistically explorative works, which sit outside the established institutions frameworks or artistic research. I think it is incredibly important that there are funds for this kind of exploratory work, in order to endure a breadth of so called research-oriented works. To access

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

funding without conditions being placed on when a chapter needs to be finished, or what needs to be in it has been a deciding factor in how our work has developed and taken shape. Each chapter has been a long and slow process, and we have never had to decide beforehand exactly how long; but have been able to wait with publishing until we have all felt ripe. Just as much as *A Room with a View* is an exploration of the area, it is also an exploration of how we take on a subject artistically, like politics for multi-sports arenas, for example.

How have the timeframes seemed for the artists which you have invited, and how have those collaborations worked?

It has varied a lot. It has been anything from several months to a few weeks, depending on what it is that we have wanted to do. In some instances we have invited artists to present existing works, but mostly it has been about creating site-specific new pieces on a particular theme for one of our chapters.

It has always been important to us to treat those we invite in the way that we ourselves would like to be treated as artists, that is with trust and respect. Those we have invited are all people whose practice and professional competence we have a great deal of trust in and we have never felt a need or desire to get in the way of their choices and processes. We have, however, always strived to maintain an open dialogue, and to be clear about our thinking, the context and any economic prerequisites. Despite us working with small economic resources, it has always been a given that we pay for production costs and pay all of those who contribute.

It is difficult to answer more specifically as the processes look so different for each chapter. Many of the artists we have invited we know from before, and this will obviously have effected collaboration and conversation. Generally speaking, we have strived to engender a free and open-minded environment. It has been an explorative work, and a collective learning process together with all those involved.

Did you ever consider bringing in a curator?

No. In a way, it has been the essence of the whole work; taking control of all of its parts; from the way we invite collaborators, or engage with the public, to how we formulate our invitations or work with graphic design. In many of these roles we have been amateurs

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

and it has been time consuming. An experienced curator could no doubt have done the job considerably quicker, but the question is what that would have meant for our work. To us, it has been important to find our own tone and voice and our way of doing things and this runs through our process in the creation of a chapter and works through the whole work at all of its stages. In particular, I find the way communication happens is problematic for art, and at least in part I believe it has something to do with the professionalization of the curator's role. Often, exhibition texts and explanations of artists' work, are formulated in a similar way, using similar language. I regularly feel that it does the work an injustice, as well as being apparently exclusive to large groups. Overall, I feel that there is a preoccupation today with doing it 'right', instead of reflecting on how the things we do actually work. To me, that last bit is most interesting, and it is that which we have wanted to explore in A Room with a View.

Perhaps it can be said of the project that it was born out of a sort of consequence, quite a few curator trainings established themselves in Sweden and a kind of power-play arose (between artists and curators) where it was suddenly more important to have been invited, rather than to have started something yourself, or invited someone. Over the last few years, artists have developed many initiatives, perhaps this can be seen as a fullness or a levelling off, where artists once more seek opportunities to take responsibility also for the outcome - audience and results.

Yes, in part. To provide the framework entails a privilege of formulation, an interpretative prerogative. Today, the common practice is that an artist is invited in to / placed in someone else's idea, framework or context (the curator's, the institutions's and so on). It isn't the artist who comes up with the overarching starting point or frame. There's nothing inherently wrong with this per se, but for me, or all of us, I should probably say, it had been interesting to be the ones who drive the discussion, formulate the questions and frameworks, who set the tone.

Much of the time, a work is created in one place, only to be presented or contextualised in another. To us, Slakthusområdet has not only been the context for our work and the place in which it has been presented, but also an extension and part of the shaping, or the shaping as an extension of the area, where certain aspects are highlighted. We have maintained a reflective stance. In this

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.

context, the project room at Slakthusateljéerna has felt unique. For us, the space has been a catalyst for thinking and new ways of working. Collaboration was not something we had discussed until we came to Slakthusområdet, but it was here, in this very room, that the idea first arose.

Hm, I don't want to detract from what you are saying, but I actually think the idea was there even before you found the venue, that the seed was already planted, but that it perhaps took root, once it became a real possibility. The site-related practice is so much about being present in the here and now, in society, in the places you find yourself, and to make something of the thoughts which arise. There and then.

Yes, of course that is true. The work or the collaboration had probably never come about if we had not already, in various ways, been concerned with the kinds of questions which the transformation of Slakthusområdet encompass. In this respect, the idea for the work did not come as a bolt from a clear blue sky. We also had experience of working independently, organising ourselves, and as it happened, we also shared an interest in *how* it is possible to work exploratively and critically with town planning issues in art. But to collaborate did not feature as a conscious thought when we moved there.

But it has been important that there was a group of you.

Absolutely. It would have been both uninteresting and impossible to carry out this work alone. The fact that we have different backgrounds, experiences, opinions and competencies is what has made the work with A Room with a View so exciting and evolving for me. Working together makes such a difference in terms of what it is possible to think and do. It has meant that we have been more courageous, and that we have been able to find strength and reassurance with each other.

What were the greatest challenges with the work on A Room with a View?

They have been many and diverse, everything from finding practical solutions such as for instance 'How do we get the cardboard costumes depicting Globen, Hovet and the Stockholm Arena to stay put on the dancers', to questions about employer's liabilities and budgeting.

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 närmat 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.

For me, the greatest challenge and concern, has perhaps been the collaboration itself. To collaborate for a longer period of time, rarely passes without conflict. One source of friction is often time and money. We have had great ambitions, and at the same time a limited budget, and for the most part, the work has depended on us working without remuneration. The idea that everyone devotes an equal amount of time might work as a theoretical model, but rarely in practice. To begin with, we didn't really think about it much, but the longer the project progressed, the more important it has become. Through keeping an open dialogue we have been able to find solutions and ways forward when it has felt like heavy going.

Prior to each public event, we have worried about how many people might come. Not so much for ourselves, but for the sake of all the people whom we have engaged in the making of each chapter. Overall, it feels like a great responsibility when you invite others to work for you. Of course you always want the participants to feel welcome and as if they are part of a relevant context. Perhaps we have worried a little bit extra as we in many ways have been amateurs in the role of organisers. To work independently with such a large project means you have to shoulder a number of new, if temporary, roles. The role of the amateur is fantastic, and in many ways very liberating, but to be an amateur in a range of parallel areas, and to also be ambitious enough to want to perform each aspect of the project with seamless precision is a big challenge. However, this has probably led us to approach all situations with extra humility and care.

Another challenge has been to handle expectations of the work: What is your work about? Where do you want it to lead? Perhaps questions which have arisen as a result of having a wide audience, with everything from people working in various cultural fields, town planners and architects, to those working in the area and the local residents. The tricky thing about the work seems to be that the exploring in itself cannot really be the end game, but that there is an expectation that there has to be a concrete outcome at the end. Which of course there is, in the shape of the different chapters and the stories, situations and discussions, which open up through them. But we are not coming up with an alternative plan, and this has never been our intention.

How would you categorise the project?

To me, an important part of art's value and function is that it

Kolofon

Plats till Plats - 9 konstnärers reflektion kring platsrelaterat arbete. Boken har tillkommit med stöd från Stiftelsen Längmanska Kulturfonden, Konstnärsnämnden, Konstfrämjandet och Universitet 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 978-82-690199-0-2

© 2016 Lisa Torell

isn't always easy to categorise, but that is sits between or outside already established conceptions and categories. Categorisation usually happens from outside, it is rare for an artist to think of themselves as working in a particular field or category. For us, A Room with a View is an exploratory work, which spans many genres. Perhaps this reluctance to label ourselves, has been another important part of the work, that we have allowed ourselves to be a bit straggly and questioning. Having a quick and simple answer to the question of what you are working with can sometimes feel crucial if you want to get attention in the art world, but for us this has never been the goal, but rather to try to open new ways of thinking around place, city, method and function, and to gather and meet many different groups at the same time.

Colophon

Place to place - 9 artists reflection about site-specificity and place-related processes. This book has been made possible by support from Folkrörelsernas Konstfrämjande and Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing (UiT).

Editor: Lisa Torell

To translate is to destroy, change something. It is also a beautiful tool to be able to share. Links for buying or downloading this book, or the Swedish original: Plats till plats - 9 konstnärers reflektion kring platsrelaterat arbete, published in 2016, is find at: lisatorell.com.

Translation: Åsa-Linnea Strand

Design: Research and Development, researchanddevelopment.se

Print management: Wonderful Books, Rik van Leeuwen

Photo: The artists if no other name is mentioned

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

© Texts: The authors

© Photo: The photographers

ISBN 978-91-982834-4-0

© Lisa Torell 2017

2015

2015



Flute & Mipro, 2015, med Marina Cyrino



Flute & Mipro, 2015, med Marina Cyrino

Flute & Mipro, 2015, with Marina Cyrino



Flute & Mipro, 2015, with Marina Cyrino





Figur 017, minimummått för lågt gångflöde, 2015



Figur 017, minimummått för lågt gångflöde, 2015

Figure 017, Minimum Dimensions
For a Low Walk Flow, 2015



Figure 017, Minimum Dimensions
For a Low Walk Flow, 2015





...ing a self
...ive naive
...it she said
...it did that
...promoted
...appro
...know
...aged you
...art will
...wanna be
...per but
...ethink
...do-
...ty work
...male,
...bags of
...er touring
...aying you
...rything,
...ined
...other
...tion,
...small
...starring,
...r working
...or notice
...work,
...about it,
...ey find it
...ell them
...of
...r you
...arming,
...concern
...it use
...it is
...bility

Sebastian
Lisa
Kategorier na sagan
Oaktä på något sätt. Vem är vem
till exempel.
Och
Sebastian
Lisa
The categories such
False is some way. Who's Who
for example.
And
Sebastian
De ville inget hellre än att det skulle vara
något annat
Allt var baklänges
Stunden som skulle bli fri
Var hämnad
Ljuden var kafflika väsarde
Visst det var rytm
Man spelade från 8 till kanske 9
på morgonen
Moreover
They weren't nothing more than it could be
something else
Everything was backwards
The moment that would be free
Was inhibited
Sounds were unlike houses
Sure it was rhythm
He was playing from 8 to maybe 9
In the morning

SEBASTIAN

En
Kor
Con
Con
Det kind
Kärslan
Som ett så
Gr
I följ
The feeling
Like a piece
Rin
Inne ens en bild i
Kategorier gör ni
Föreställa
håller
Men kategorier
Kategorierna
Categories do
The no
is long
But the categories
Vad var det i
Oaktä 1-3 min ki
Sand, in

APPLE

kov
sex
cuse
cex
es direkt
var knölig
anpapper
set
Directly
was kinda
of newspaper
aph
ästriska skulle bli
igt med kärslan
tingo on
länge
na tar andan ut
I see would
nothing with feeling
rim of
nothing
I see breathing
Jo hade sagt
utkonligt spray
upplack

Översättandet kan aldrig bli
Det samma som uttrycket
Mellan
The translation can never be
The same as the exchange
between
Areas on
det aldrig var här det
hände
Although
it was never here that it
happened
Helt som det är
kommer det
Som gör att föreställningen faller
Kontst
Eller föreställningen om det
Att kategorier känns ihop med upplevelsen
Kärslan av att vara insträngt
Är lika publikt
Som artistiskt
Matriell
Eller urban
Naturall
Den är i alla fall äkta
All of a sudden
It appears
That which makes the notion collapse
Art
Or the notion of it
That the category is spaced together with the
experience
The feeling of being covered
In or public

Sebastian Apple, 2015

Sebastian Apple, 2015



Sebastian Apple, 2015



Sebastian Apple, 2015





Pleasure Culture, 2015

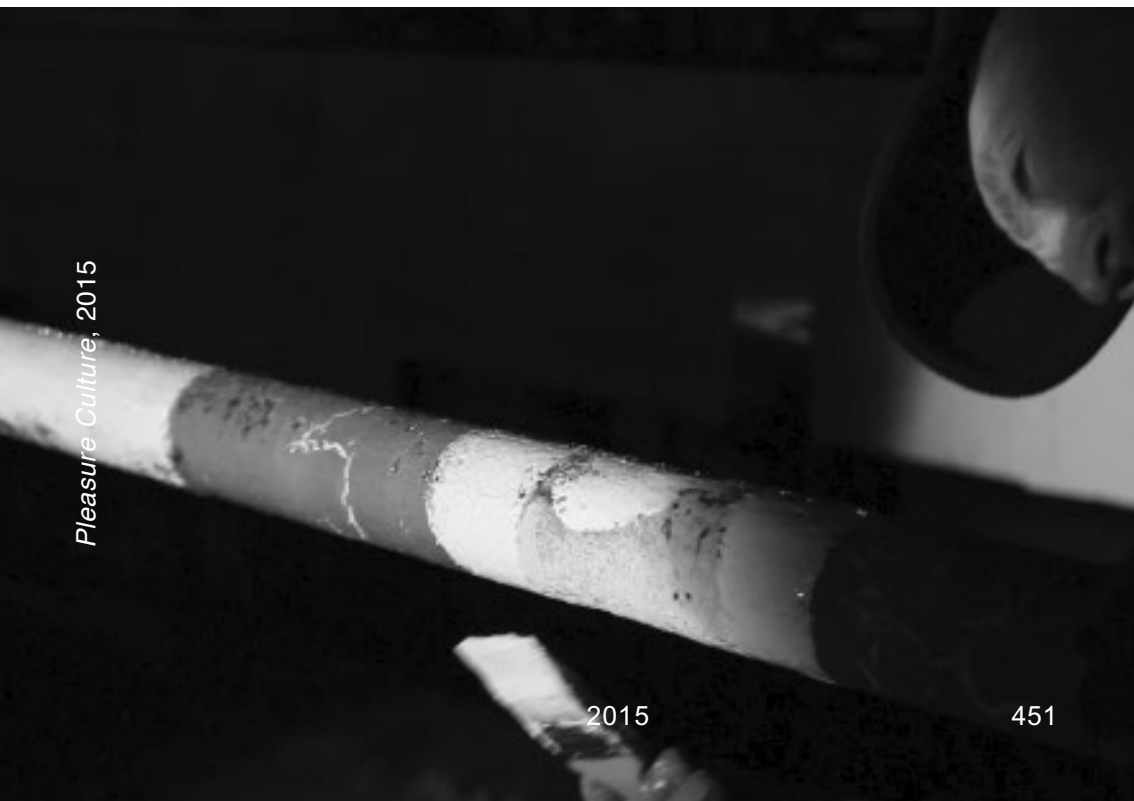


Pleasure Culture, 2015

Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015





Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



Pleasure Culture, 2015



1

B

A
C

LISA TORELL

Kultura przyjemności
Instalacja dźwiękowa, performance,
projekcja wideo, 2015

Autorstwo architektoniczne łączące ze sobą koncept punktu na mapie (Wojciech Piotrowski) – kulturowo demokrację i niedzielną noc – ze sztuką angażującą. Pracując wspólnie z architektami w tym celu, Lisa Torell, dzielnica i lokalna społeczność tworzących w tym celu, tworzący muzykę i kultury wokalno-akustycznej są częścią. Każda instalacja jest w jakiś sposób społeczna – waga deformacji. Przejawia się to w formie, która jest nie tylko wyjątkowo atrakcyjna.

Lisa Torell zaprezentowała projekt na festiwalu „Dzielnice i punkty” w Warszawie. W ramach wystawy, Lisa Torell wraz z zespołami artystycznymi tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę. Dzięki temu, Lisa Torell i jej zespół tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę. Dzięki temu, Lisa Torell i jej zespół tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę.

W ramach wystawy, Lisa Torell wraz z zespołami artystycznymi tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę. Dzięki temu, Lisa Torell i jej zespół tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę. Dzięki temu, Lisa Torell i jej zespół tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę.

LISA TORELL (ur. 1971)

Wzrostła w Warszawie i mieszka w Warszawie. W 2004 roku, Lisa Torell rozpoczęła współpracę z architektami i artystami. W ramach tej współpracy, Lisa Torell i jej zespół tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę. Dzięki temu, Lisa Torell i jej zespół tworzą instalacje, które w sposób wyjątkowy łączą sztukę i architekturę.



Lisa Torell

Konstnären Lisa Torell går just nu det norska konstnärliga forskarprogrammet. I denna text presenterar hon sin syn på akademiska formatkonventioners begränsningar och konstens möjligheter till språk. Hon skildrar först ett slutseminarium i konstnärlig forskning vid Stockholms konstnärliga högskola, diskuterar sedan vad hon ser som avgörande frågor för utvecklingen av den konstnärliga forskningen och avslutar genom sitt eget konstnärliga forskarprojekt med sina tankar om vad hon kallar "närmandet" ¹.

"I invite you to move through/with these two works, as a process of articulating/manifesting them as live documentation documents. / Malin Arnell, 2015"

SLUTSEMINARIET

12 oktober 2015 medverkade jag på *Final Seminar Malin Arnell*, konstnären Malin Arnells slutseminarium på Stockholms konstnärliga högskola (DOCH).² Mellan elva och halv fem ägde Malin Arnell rummet med en välgregerad dramaturgi där varje del³ bidrog till en större helhet. Trots en egen introduktion av projektet från Arnell och en öppen avslutande diskussion var det uppenbart att det format som den konstnärliga forskningen anammade under namnet *slutseminarium* medför begränsningar som hämmar utbytet mellan respondent och opponent, förutsatt att slutseminariets syfte är att hjälpa kandidaten att färdigställa sitt konstnärliga avhandlingsprojekt med utgångspunkt i projektets egna premisser.

Slutseminariet inleddes med att Malin Arnell gick naken ut i skogen och hämtade ett träd som hon bar till DOCH och släpade korridoren fram till blackboxen där seminariet ägde rum. I en träluktande, utspridd sceninteriör med mikrofoner och stativ balanserade hon sedan trädet tungt på ena axeln medan hon introducerade vad hon fokuserat på under åren: kropp, samhälle och jämlikhet. Hon avslutade med att placera ett stort foto på kroppen likt en kort-kort socialrealistisk klänning. Kort berättade hon att fotot föreställde henne själv räddad av annan institution för 20 år sedan, väldigt tunn och

med sond genom näsan, nära döden. Efter det klädde Arnell på sig och gick till en ny mikrofon bakom publiken och beskrev vad som komma skulle. Flyktningvägen och Syrien gjorde sig närvarande. En buss väntade utanför och alla som hade osat, lämnade fingeravtryck och signerade ett kontrakt, fick följa med på en nittio minuter lång busstur. Kontraktet tror jag var ett slags immigrationskontrakt på italienska, fullt av skyldigheter och inga rättigheter. Allt var mycket oklart och det var uppenbart syftet. Nyfikenheten sträckte sig dock över min hjärna, signatur och fingeravtryck. Turen hette *A bus ride on a tale*, gardenerna var fördragna, och två berättarröster löste av varandra, bussradions och bussens guide, Sooz Romero, som talade om flykt och land i relation till transsexualitet, kön och rättigheter. Vi fick höra om flyktingsituationer där frågor om kön, könsidentitet och äktenskap kan avgöra om en får stanna eller inte stanna, om behovet av att *alltid* värna dessa frågor, inte bara när tillfälle ges eller när mänskliga rättigheter försvarar ens rätt att göra det. Romero sa att bussen var på väg till en utopisk plats utanför Stockholm, till en plats där alla ses som jämlikar. Men när bussen stannade, var vi tillbaka på DOCH.

I slutseminariets fjärde del presenterade Arnell *Setting the Scene* (2014). Ett verk uppfört i samarbete med Vanessa Anspaugh och Magdalena Górska, med textfragment av Karen Barad⁴. Det bestod av en lång performance, en slags aktion där *kollektivitet* reflekterades, både fysiskt och mentalt. Verket belyste frågan vad som egentligen är ett material. Åskådarpänkar i svart och rött flyttades runt och åskådarna som var i vägen, hjälpte till eller fick flytta sig, synliggjordes som scen, kroppar, massa, och makt. Videoprojektioner från en liknande kollektiv aktion i New York varvades med läsningar. Ljudmattan som bredde ut sig surrade av stad och mänskliga röster. Möbler och publik fick ständigt nya funktioner och deltog i en konstant omformulering. Frågan om hur vi deltog osäkrades. Plötsligt var vi inte bara seminariedeltagare i vanlig mening, men hur mycket vi blev styrda av situationen och själva formade den förblev oklart. Rummet var mörkt, ljussättningen spottad röd, blå eller vit. Jag tänkte på nöd och nödvändighet, polis eller ambulans, individ eller institution. Stora ballonger delades ut, blåstes upp och omhändertogs tillsammans i en timma.

Dagen avslutades med *Dissertation as a Live Event* 2015 session mellan opponenten Anette Arlander

The Approach, Irony and Method

The artist Lisa Torell is currently a research fellow at the Norwegian Art Research programme. In this text, she presents her view on the limitations of academic formatting conventions and linguistic opportunities in art. First, she describes a final seminar in artistic research at Uniarts in Stockholm, then discusses what she perceives to be crucial questions concerning the development of artistic research and concludes, through her own artistic research project, sharing her thoughts about what she refers to as *the approach*¹.

1 The Approach has been made possible through the Norwegian Artistic Research Programme, UIT and the project The Potential of the Gap, which consists of the author's own artistic practice and exhibitions, the obligatory constituents of the program, in addition to an ongoing dialogue with other artists concerning their approaches, processes and practice.

2 Artistic theses have come to be submitted incrementally, referenced according to the percentage of the thesis which has been completed. One seminar occurs at the point of 25% being completed, a second seminar at the 50% mark and a third at 75%. The final seminar, which occurs prior to the actual disputation is commonly referred to as the "100% seminar".

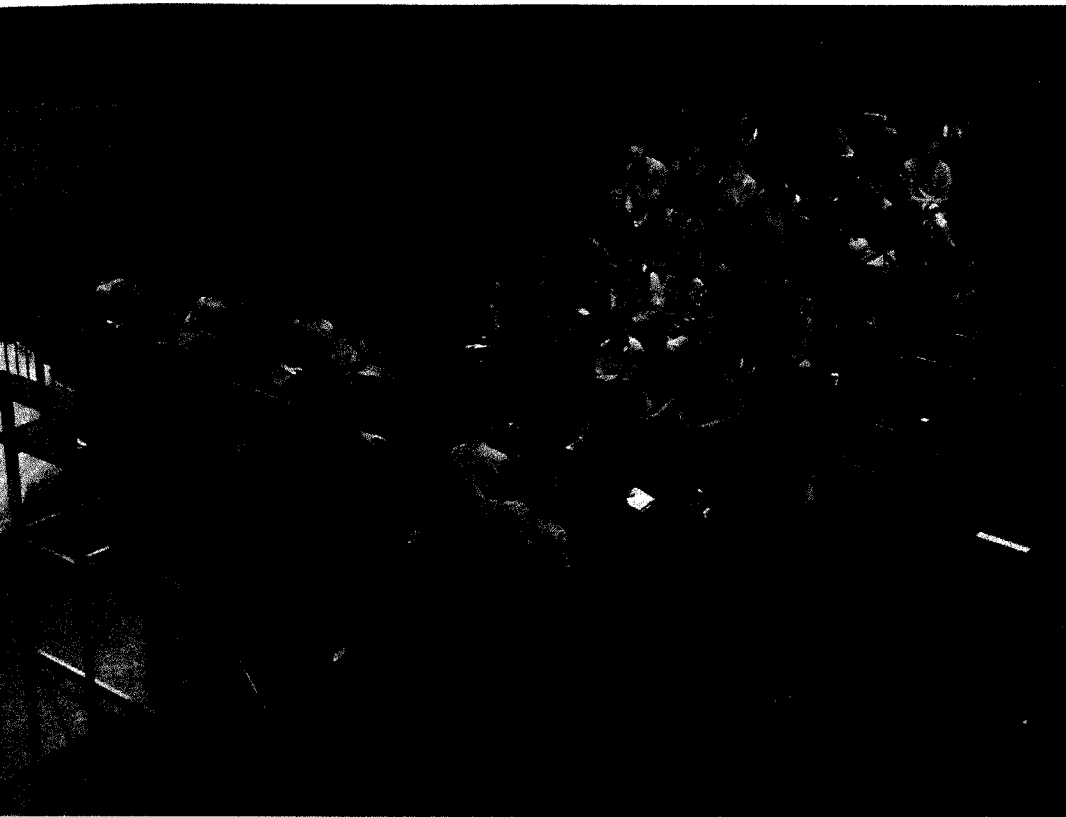
3 The seminar consisted of six parts: This Introduction / Then a Presentation of (art) work(sport)work(sex)work by the Yes! Association / Föreningen Ja! / After that, there will be lunch / Then a Presentation of Setting the Scene / After that Coffee / Discussion led by opponent / respondent Annette Arlander.

I invite you to move through/with these two works, as a process of articulating/manifesting them as live documentation documents. Malin Arnell, 2015

The Final Seminar

On the 12th of October, 2015, I took part in *Final Seminar Malin Arnell*, the artist Malin Arnell's final seminar at Stockholm University of the Arts (DOCH)². Between eleven and half four, Malin Arnell owned the space, with well-directed dramaturgy in which every part³ contributed to a greater whole. Despite an introduction to the project by Arnell and an open concluding discussion, it was clear that the conventional format adopted in art research in the shape of *final seminars* brings limitations which inhibit the exchange between respondent and opponent, presuming that the purpose of the *final seminar* is to enable the candidate to complete their dissertation with the project's own premise as its starting point.

The final seminar began with Malin Arnell walking naked into the woods to fetch a felled tree, which she carried in to DOCH and dragged through the corridor all the way to the black box where the seminar was taking place. In a wood scented, scattered stage interior, with microphones and stands, she proceeded to balance the tree heavily on one shoulder while introducing that which she had been focusing on over the years: body, society and equality. To finish, she placed a large photograph on her body, like a



This is an invitation

During this seminar, two different choreographic practices will be shared as we engage two specific works: one has been developed together with Åsa Elzén within YES! Association/Föreningen JA!; in the other, artistic creation/authority becomes dislocated as my/the/our body pursues embodied affinities, and a state of becoming-with. Both practices engage the conditions of work/labour and participation from a posthumanist and material-semiotic understanding of knowledge and knowledge production practices.

I invite you to move through/with these two works, as a process of articulating/manifesting them as live documentation documents.

You are invited to become part.

You are invited to recognize collective aspects of knowledge production as political forces.

You are invited to escape binary logics.

You are invited to take responsibility for the force of becoming.

You are invited to re-conceptualize boundaries and properties.

You are invited to mobilize trust as much as insecurity; support as much as dependence.

You are invited to raise awareness of daily violence.

You are invited to acknowledge simultaneous singularity and multiplicity.

You are invited to recognize how societal power relations materialize in and through bodies.

You are invited to activate something that has already happened, which by these actions continues to happen.

You are invited to trust impermanence.

I have been invited.

You are invited.

social-realistic mini-dress. Briefly, she explained that the photo depicted herself, saved by another institution, 20 years previously, very thin and with a tube through her nose, close to death. After that, Arnell got dressed and moved to a new microphone behind the audience and explained what was to come. The recent wave of refugees and Syria were invoked. A coach was waiting outside and everyone who had RSVP'd were asked to leave their finger prints, sign a contract, and were taken on a ninety minute long tour. I believe the contract was some kind of immigration contract in Italian, full of obligations but no rights. Everything was very vague, and that was the purpose. Curiosity got the better of my brain, signature and finger-prints. The tour was called *A Bus Ride on a Tale*, the curtains were drawn and two narrators' voices, those of the bus' radio and the on-board guide, Sooz Romero, took turns to talk about flight and land, in relation to trans sexuality, gender and rights. We were told about refugee situations where questions of gender, gender identity and marriage can determine whether or not an individual is granted leave to remain, of the need to *always* safe-guard these questions, not only when an opportunity arises, or when it is enshrined in our human rights to do so. Romero concluded by saying that the coach was heading for a utopian destination outside the city, a place where all are regarded as equal. But when the coach finally stopped, we found ourselves back at DOCH.

In the fourth part of the final seminar, Arnell presented *Setting the Scene* (2014). It is a piece created in collaboration with Vanessa Anspaugh and Magdalena Górska, incorporating fragments of text by Karen Barad⁴. It consisted of a long performance, a kind of action where *the collective* was reflected, both physically and mentally. The piece considered the question of what really constitutes material. Spectator's benches in black and red were moved around, and the spectators who were in the way either helped out or were made to move, made visible as stage, bodies, mass, and power. Video projections from a similar collective action in New York mixed with readings. A carpet of sound which spread and buzzed with sounds of the city and human voices. Furniture and public were continually given new functions and participated in a

4 Karen Barad is a theoretical physicist who has developed a feminist form of post-humanist queer theory. See for instance *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press, 2007.

och Malin Arnell samt handledarna Hanna Hallgren och Anna Koch. Scenografin bestod av två läktare sammanfösta mitt emot varandra, utan scengolv emellan. Stämningen var koncentrerad och närvarokänslan stark. Vi var kanske 60 personer som satt mitt emot varandra på de båda läktarna. Frågorna som ställdes hade alla relevans: *Vad är mest essentiellt idag att utveckla i den konstnärliga forskningen? Vad hoppades Arnell genom sitt arbete kunna bidra till? Vad är skillnaden mellan när hon gör det hon gör som forskare respektive konstnär? Hur kan ett arbete vara både reflektion och material?* Men det blev fel. Istället för att gå in på djupet på det presenterade forskningsprojektet, manifesterade sig en akademisk maktordning med tydliga idéer om vad kritik är och hur reflektion ska se ut. Plötsligen fanns ett rätt och ett fel sätt för konstnärlig forskning och metod. Där satt vi, en kompetent tvärkulturell publik med en doktorand, professor och handledare inskrivda i ett samtal som istället för att handla om det framlagda materialet, inklusive frågan om det personliga som politiskt, bussturen, ballongerna och performance som akademisk form, framförallt kom att handla om giltigt akademisk struktur och formalia. Arnells arbete förnekades på grund av dess form. Två utgångspunkter krockade, och situationen som uppstod kan liknas vid det våldsamma "kan du inte tala riktig svenska så lyssnar jag inte".

Hur skiljer vi på innehåll och form i konstnärlig forskning? Bör de överhuvudtaget separeras? Just eftersom Arnell arbetade med slutseminariets form som en del av sitt forskningsprojekt blev det tydligt att den konstnärliga forskningen inte enats kring en gemensam form. Kanske ska det inte heller vara ett mål att upprätta ett fast format för just den konstnärliga forskningen, men premisserna borde utvecklas utifrån vårt fält, snarare än att okritiskt anamma andra vetenskapliga discipliners konventioner. Vad är annars meningen med ordet *konstnärlig*, i ordsammansättningen konstnärlig forskning, om inte formaten och ritualerna för att stödja och granska dess projekt tar hänsyn till det faktum att konsten, i snart hundra år har haft som ett av sina huvudsakliga objekt och material de materiella, institutionella och diskursiva förutsättningarna för hur något kan bli synligt?

Vad som hände på DOCH denna dag var att en enskild doktorand snarare än att få initierad kritik av det egna avhandlingsarbetet – Arnells konstnärliga projekt som vi mött det var inte i fokus – fick stå till svars för hela den konstnärliga forskningens utformning och konventionella krav. Forskning är ett politiskt motiverat påfund, och borde vara hela fältets ansvar. Vi konstnärer måste börja ställa motkrav – ramarna påverkar våra förutsättningar att verka inom hela det konstnärliga fältet och är med och styr vilken roll konst ska spela i samhället. Därför måste vi bidra till arbetet med hur vi utformar

den konstnärliga forskningen, hur den görs till något viktigt för oss, för universiteten och för samhället i stort, och inte för dem som menar att konstnärlig forskning måste bedömas på samma sätt som all annan vetenskaplig forskning.

Hur ska vi kunna förklara eller stärka vårt fält om vi hela tiden måste anta en annan ordning, någon annans skola, någon annans språk för att få tillgång till de resurser och de institutionella ramverk som vi bör dela?

SPRÅK

I utformandet av denna text bygger jag inte in dialogen, visualiserad med referat och citat, i texten. Det är ett grepp för visa att materialet, det vill säga själva texten kan vara i dialog och understryka föregående författarens poänger och innehåll utan att anta den refererande form som exempelvis humaniora citerar och argumenterar med. Jag vill göra ett inlägg i diskussionen, och göra fältet till mitt genom att försöka bidra med ett något annat språk.

Redovisande text har en särskild ekonomi. I *The Rhetoric of Research* beskriver Michael AR Biggs, en ofta citerad forskare i diskussionen kring konstnärlig forskning, vad han kallar textkonstruktion och påföljd.⁵ Han talar om hur formen för en text kan bli synonymt med det innehåll det vill företräda, om lingvistik, textens uppförande i förhållande till uppfattning och perception; att det *kanske* är själva uppbyggnaden av texten som kan komma att avgöra vad som värderas som *forskning* eller *konst*. Det här går att utveckla hur långt som helst – det finns inte bara ett sätt att kommunicera på trots att det kan verka så många gånger i diskussionen om konstnärlig forskning. På tytan dominerar det skrivna ordet, den akademiska meningsuppbyggnaden, men den konstnärliga forskningen är akademiskt ung och inom fältet omfattar det vi kan kalla språk något mycket mer än det skrivna ordet. Potentialen är stor och omfattar poesi, rörelse, rytm, tyngd, strukturer, färg, form, repetitioner och en lek med olika slags språk och medvetenhet om vad dessa olika kombinationer kan komma att leda till beroende på sammanhang, sändare och mottagare. Språket är varken transparent eller neutralt, det är därför det är så utmanande att arbeta med.

Konstnären frigör aldrig perceptionens förhållande till presentationens material, medium och kontext. Konstnären arbetar med sammanhanget och platsen för presentationen, vilka föreställningar och förväntningar det innebär, och att detta har betydelse för hur man utformar arbetet, vilket material och vilket språk man väljer. Det är därför jag både frustreras och förvånas inför det motstånd som synliggörs i

constant reconfiguring. We became uncertain as to how we were participating. Suddenly we weren't just participants in a seminar in the usual context, but how much we were steered by the situation and shaped it ourselves remained unclear. The room was dark, the lighting spotted red, blue or white. My thoughts were on hardship and necessity, police or ambulance, individual or institution. Large balloons were shared out, blown up and collectively cared for during the course of an hour.

The day was concluded by *Dissertation as a Live Event*, a discussion between the opponent Anette Arlander and Malin Arnell, and the facilitators Hanna Hallgren and Anna Koch. The scenography consisted of two opposing rows of staged seating, with no stage flooring in between. The atmosphere was alert and the sense of presence pronounced. There were perhaps 60 people seated opposite one another on the seats. The questions which were raised were all relevant: *Which is the most essential development to emerge in art research today? What is Arnell hoping to contribute through her work? What is the difference when she does what she does as a researcher as opposed to an artist? How can a piece be both reflection and material?* But it went wrong. Instead of interrogating the presented research project in depth, an academic hierarchy manifested, bringing with it clear ideas of what critique *is* and what reflection *ought to look like*. Suddenly, there was a *right* and a *wrong* way to approach art research and method. There we were, a competent, cross-cultural audience, with a PhD student, a professor and facilitators entangled in a conversation which, instead of processing the presented material, including the question about personal as political, the coach trip, the balloons, and performance as an academic form, primarily came to be about valid academic structure and formality. Arnell's work was denied on account of its form. Two opposing starting points collided, and the situation which arose can be likened to the abrasive "If you cannot express yourself in plain Swedish, then I am not prepared to listen!"

How do we separate content and form in artistic research? Should they even be separated? Because Arnell used the form of the final seminar as part of her research project,

diskussionerna kring konstnärlig forskning och förmedling. För på vilket sätt är det meningen att vi ska kommunicera och tvärvetenskapligt bidra med den kunskap och de verktyg för kommunikation och förmedling som vi byggt upp genom konsten, när vi inte får ställa några motkrav kring formerna? Det finns inte en giltig form för en slags kommunikation i konsten, formerna är hela tiden i process. Trots det ska en kunskap som likt en biprodukt uppkommit ur praktiken konst, plötsligt överges och översätts till någon annan disciplins metod, ett annat språk. Synd! Konstnärlig forskning skulle kunna bli ett akademiskt fält där just detta skulle kunna ges möjlighet att fördjupas.

I essän *Research in Art & Design* kallar Christopher Frayling den konstnärliga forskningen för en forskning där slutprodukten är ett konstnärligt verk där tanken är sammanvävt med artefakten och där målet inte framförallt innebär att kommunicera kunskap endast genom ett slags verbalt språk, utan genom kombinationer av imaginära och symboliska språk.⁶ En specifik kognitiv tradition i konst som kan bidra till utveckling genom just möjligheten att samtidigt stå utanför ett material och reflektera inom det. Forskningen kan samtidigt vara *om*, *för* och *genom*. Det handlar om att utveckla kunnandet inom fältet, att ta tillvara på det för att kunna dela.

Vi kan alltså konstatera att det någonstans redan finns stöd inom diskussionen om konstnärlig forskning att dra konsekvenser av hur konsten faktiskt ser ut i utformningen av seminarieformer och bedömningsritualer för konstnärliga avhandlingsprojekt. Jag delar dock James Elkins oro i *Fourteen reasons to mistrust Artistic PhDs*, en oro för tendenser inom den konstnärliga utbildningen som inkluderar alla nivåer (BA, MFA och forskningsnivå)⁷. Men vi har inte samma problem. Hans oro handlar om alltifrån svårigheter kring att utforma program, problemet med att definiera behörighetskriterier på såväl studenter, doktorander och handledare. Han behandlar också en förmodad oförmåga kring hur konstnärer generellt och historiskt har artikulerat eller artikulerat reflektion, analys och kontext i sitt arbete. Problemet är att hans exempel inte kan exemplifieras som exempel eftersom de är exempel på något annat. Bland annat nämns ett antal olika texter och manifestationer som konstnärer gjort där han påtalar att om detta material hade publicerats i den akademiska världen hade de antagligen blivit hårt kritiserade för dess brist på argument och bevis etc.⁸ Han kritiserar alltså något för något det aldrig har syftat till. Indirekt skulle man kunna tolka det som att han anser att värden är absoluta och inte relativa. Det är som att kritiser

konstvetare för dess brist i reflektion kring konstnärlig metod. Det är klart att det blir svårt att hitta kompetens när man letar på fel ställe.

Elkins perspektiv är kanske inte så konstigt. Konstvetarens uppdrag har inte varit att göra konst utan att analysera och förmedla ett färdigt verk eller generer ur ett filosofiskt, historiskt och socialt perspektiv. På 1900-talet blev denna yrkesgrupp, sprungen ur teorin om konst och inte ur praktiken konst, en egen disciplin. Konst är därför inte detsamma för konstnären som för den som studerar konst vetenskapligt. Men konkurrens har uppstått, en konkurrens i idioti, eftersom disciplinerna inte är jämförbara även om det finns och skulle kunna finnas ett mycket större utbyte dem emellan. I samma stund som både konstnärer och konstvetare förväntas forska blir de i en mening jämställda. Men tack vare att konstvetenskapen funnits längre som forskningsbaserad akademisk disciplin så har den ett hierarkiskt överläge. Hierarkin mellan konst och konstvetenskap ökade i och med införandet av konstnärliga PhD:s och Bolognaprocessen. Om konstnärliga utbildningar tidigare har varit baserade på praktisk kunskap bland konstnärer, hur det är att göra konst, så utmanas nu denna tradition av föreställningen att också utbildning i konst ska vara forskningsbaserad. Kanske hade konkurrensen varit så påtaglig om det inte hade funnits politik, ekonomi och status i detta. Detta gör James Elkins exempel än mer oroande eftersom de i sig självt är ett bevis på att det råder stora brister i just självreflektion, analys och kompetens *om* fältet konstnärlig forskning, liksom vad det kan tänkas bidra med. Paradoxalt nog stärker Elkins min tro på potentialen konstnärlig forskning som oavsett perspektiv och ingångar söker alternativ till både bilden av kunskapsproduktion liksom kunskapen i sig. Det är inga nya tankar, inte ens bland konstvetare, utan finns fnt beskrivet av bland annat Sarat Maharaj i *Know-how and No-How: stopgaps on "method" in visual art as knowledge production*⁹, där han problematiserar både bilden av kunskap, bilden av arbete, status och ekonomi. Dessutom gör han det genom att referera direkt till samtida konstnärers arbeten, han isolerar alltså inte konstnärlig metodik, ej heller verk, utan använder dem som ett verktyg för att beskriva något annat.

Jag avslutar med några saker som jag saknat i den diskussion kring konstnärlig forskning jag här gått igenom. Istället för att servera tyckanden och idéer om vad som kan tänkas ingå i en konstnärlig forskning kommer jag dela mitt eget material. Det rör sig om tankar som jag betraktar som en kombination av konstnärliga baskunskaper kring hur ett material reflekteras och samtidigt byggs upp – genom ett eget projekt. Jag vill även också försöka att ytterligare dela med mig av hur jag uppfattar de svårigheter som den konstnärliga

it became evident that artistic research as a practice has not yet agreed a common expression. Perhaps it should not be a goal to establish a standardised norm in the field of art research, but rather to allow the premise to develop and emerge from within the field, as opposed to adopting the conventions of other scholarly disciplines. What then is the meaning of *art* in the compound *artistic* research, if the formats and rituals given to the scrutiny and interrogation of its projects take into consideration that art, for the last hundred years has had as one of its principal objects and material, the material, institutional and discursive conditions for the ways in which something becomes visible?

What happened at DOCH that day was that a single PhD student, rather than receiving a critique of her own research—Arnell's work as *we had approached it* was not in focus—was held to account for the entire construct of artistic research and the demands of convention. Research is a politically motivated idea, and as such, ought to be the responsibility of the field as a whole. Artists need to start making counter demands—thus we influence the conditions that allow us to operate across the artistic field, and co-determine to role of art in society. This is why we must contribute to the work on shaping artistic research, and define how it becomes something important to us, to the universities and to society as a whole, and not to those who think that artistic research needs to be assessed along the same lines as all other scholarly research.

How can we explain or strengthen our field if we are forced to continuously assume an imposed structure, someone else's school of thought, another's language in order to access the resources and the institutional frameworks we ought to be sharing?

Language

In the shaping of this text, I will not build the dialogue, visualised through references and quotes, into the fabric of the text. It is a device to show that the material, that is, the text itself, can be in a state of dialogue and can emphasise previous authors' points and content without assuming the referenced conventions that, the humanities for instance, rely on for quotation and argumentation. I want to contribute

forskningen kantas av. Brukligt språk eller ej, det är ett ansvar jag har gentemot den tjänst jag verkar inom och den praktik jag företräder att ta frågan om kommunikation på lika stort allvar var än jag befinner mig. Varsågod!

NÄRMANDET

Att närma sig något, vad gör man egentligen då? Vad är det som sker? Det skulle kunna sägas vara början till någon form av förståelse, en förståelse, som antingen kan ske genom ett aktivt möte, ett fysiskt observerande på avstånd, genom hörsågen från mun till mun eller genom läsning till, teoretiskt eller skönlitterärt. Det kan vara så enkelt att man går steg för steg fram till och vips så är man där. Nära. Fysiskt. Men psykiskt, mentalt och intellektuellt, är man verkligen där, närvarande i den förflyttning som precis gjorts? Nej, det är inte säkert. För det kräver någonting av dig, mod. Du måste vara beredd på att något inte är som du trodde det skulle vara, du måste vara beredd på något annat, på något nytt, på en förskjutning. På det sättet är det mycket lättare att inte närma sig. Något. Utan att bara ställa sig till förfogande till det som redan är.

Jag heter Lisa Torell och är konstnär och jag är en av stipendiaterna på Konstakademien i Tromsø, där jag inom det nationella programmet för konstnärlig forskning arbetar med det som är. Och där undrar jag varför det eller detta uppfattas såsom det är. Det handlar om att titta på hur kunskap bildas, titta på systemen för hur vår logik fungerar, vilka samband som görs. Vilken roll plats, språk och identitet spelar. Hur olika saker betyder olika saker beroende på vem det är som talar, var och till vem, även om den som talar egentligen är densamma, hela tiden. Det är samma med konst, beroende på var den visas får den olika värde. Olika genomslag. Platsen är med och formar dess identitet och värde skulle man kunna säga, oberoende av språk. 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.

Det är ett privilegium att kunna undersöka och arbeta med det här som konstnär för det betyder att jag inte behöver pröva det jag producerar mot *det som är*, mot den kunskap som finns. Det kan verka lättvindigt och det är det också, jag kan göra precis vad jag vill. Konst är att hitta på: "Att nu vill jag att vi tittar på det här, på det här sättet. Och så gör vi det." Däremot måste jag pröva det mot en publik. Det är först då jag kan kalla det konst. Ingen konst utan möte. Mötet sker där och då, men också kollegialt, i jämförandet, reflekterandet och i förhållandet samtidskonstkontext med konsthistoria, nationellt och internationellt. Och bör jag kunna argumentera för och försvara.

Kunskapen tävlar mot kunskapen. Kunskapen har ofta överläge i dessa lägen trots att det sällan handlar om *okunskap*, det - det inte finns någon kunskap om. Snarare en brist på - kunskap. Teori vinner därför ofta över praktik. Men det är inget att fästa sig vid, det handlar om en legitimitet och om värden som är i förändring och process. Däremot är det viktigt att tolkningsföreträderna motarbetas och det är därför det också är så svårt, det konstnärliga arbetet som framförallt handlar om att pröva något mot det jag *inte* har lärt mig mot det jag har lärt mig. Mot det som någon annan har formulerat. Mot empiri. Varvat, om och om igen: Alltså det som *inte är*, mot *det som är*, mot det som *inte finns*, men *kanske kommer att finnas* och som kanske kommer att bli kunskap. Det är där jag är. I närmandet. Där jag arbetar. I praktik och teori som en enhet, en *handlad tanke*.

PRAKTIK OCH TEORI

Det finns få begrepp som är så sammanbundna med varandra men som ändå i ord förklaras som så åtskilda, många gånger faktiskt som motsatser. Och ju högre upp i systemen och än mer humanistiskt och tvärvetenskapligt man kommer desto värre blir det. Det är som en klasskamp i bokstäver. Där det inte heller verkar vara förståelsen och kunskapen som står i centrum, inte heller utvecklingen av dessa utan faktiskt själva indelningen – uppdelningen. Kategorierna för talan genom den förväntan som denna in- och uppdelning föranleder, missleder till. Repeterade om och om igen i denna form är det något de faktiskt har kommit att bli betraktade som: Skilda – åtskilda, i *praktik* och *teori*. Logiken kan verka självklar men jag tror vare sig den är prövad eller sann. Ändå förväntas det att jag som konstnärlig forskare ska förhålla mig till den som om den vore någon form av sanning, trots att den varken har med min utbildning, erfarenhet eller forskning att göra.

(ur: Charles Bernstein "De svåra dikterna anfaller eller Högt spel i tropikerna: dikter, essäer, samtal")

Att föreställa sig att en innebörd kan vara densamma trots att orden ändras, är som att föreställa sig att man fortfarande skulle vara sig själv i en ny kropp.¹⁰

Det har aldrig varit en fråga om att i konsten dela upp dessa begrepp, eftersom de hör samman. Och även om det låter märkligt så är det inte bara i konsten som praktik och teori alltid eller till stora delar är i förening¹¹, men konstutbildningar skiljer ändå på något sätt ut sig: Ett av konsthögskolans uppdrag är att inför samhället i stort försvara *sambandet* mellan metod, tanke och material. Där konst ses som en form av kommunikation – om än

to the discussion, take ownership of the field by offering a somewhat different language.

Reference material has a specific economy. In *The Rhetoric of Research* Michael AR Biggs, a regularly quoted scholar in the field of artistic research describes what he calls text construction and its consequence⁹. He speaks of how the shape of a text can become synonymous with the content it seeks to convey. He speaks of linguistics, the appearance of text within the context of understanding and perception, that it is *perhaps* the very construction of a text that signifies whether it will come to be seen as for instance *research* or *art*. This can be extrapolated upon *ad infinitum*. There isn't just one way of expressing ideas, despite appearances to that effect, in the discussions concerning artistic research. Superficially, the written word dominates, the academic sentence structure, but the research is academically young, and within the field, the implication is that we can refer to language as something far greater than the written word. Its potential is great and encompasses poetry, movement, rhythm, weight, structure, colour, shape, repetition and a play with different kinds of language where an awareness of where different combinations of these might lead, depending on context, sender and receiver. The language is neither transparent, nor neutral and this is why it is so challenging to work with.

The artist never liberates the relationships of perception to the presentation's material, medium and context. The artist works with the context and the place of the presentation, the attendant perceptions and expectations, and the fact that these factors influence how the work is structured, which material and which language are chosen. Which is why I find myself both frustrated and surprised in response to the resistance made visible in the discussions surrounding artistic research and conveyance. For how are we meant to communicate and contribute in a cross-disciplinary way with the knowledge and the tools for communication and transmission we have accumulated through the arts when we are not permitted to lay down counter-conditions with regards to structure? There is not a formal convention for communication in art, it is always a work in progress. Despite this, the knowledge which, like

5 Michael A R Biggs
"The Rhetoric of
Research" in: Durling
D. & Shackleton J.
(Eds.) *Common Ground*
Proceedings of the
Design Research Society
International Conference
at Brunel University, (p.
112), 111–118. Stoke-on-
Trent, UK: Staffordshire
University Press, 2002.
Online version, original
pagination in square
brackets.

i ett erkännande av att budskap förs fram genom mångt fler lager än vad som vanligtvis vidkänns i det vi kallar *språk*. Utbildningen i sig kan ses som en slags samhällelig uppmaning till att utveckla ett sådant tänkande eftersom den faktiskt existerar. Den konstnärliga forskningen har ett liknande uppdrag, men ska dessutom erbjuda tanke, metod och material; ett *system* genom vilken den konstnärliga kompetensen ska kunna tillvaratas akademiskt. Det är det här som gör mig fundersam. Det är här som ett brott i systemet synliggörs. Jag är inte klar riktigt över vad det innebär ännu men jag vet att jag är något stort på spåren.

Vi alla vet att för att kunna bli bra på det ena eller det andra, måste vi göra det *ena eller det andra*. Görandet skulle kunna liknas vid *någon form av över-sättningsprocess mellan hjärna och kropp*. Det är en *aktiv handling, ett samarbete, en handlad tanke*. Det är inte det ena eller det andra. Hur mycket många än vill separera praktik från teori så räcker det inte att observera skrivandet, att läsa om det för att bli bra på det – utan du måste faktiskt också praktisera det, *skriva* det är likadant med tanken, du måste försvara den i någon form av handlad tanke, hur ska jag annars kunna veta att det är tänker du gör även om det ser ut så?

Konstnärens metod kan liknas vid matematikerns, vi har övat oss lika mycket på system som på avvikelser. Det gör att vi tar båda på allvar när de uppstår – när än de uppstår. En av konstnärernas värdefullaste egenskap eller kompetens består i att vara närvarande i nuet, att hela tiden läsa av – vi jobbar ju med bilden av – att analysera och på så sätt skapa nya bilder och förståelser. Avvikelserna, brotten, ses inte som tecken på ett *misslyckat system*, utan som något positivt; tack vare dem kan ett system faktiskt utskiljas, trots att det är helt transparent. Det är inte heller givet att avvikelserna från början tillhörde systemet. Det kanske var att systemet som vi trodde var solitt *inte var det*, att det inte fungerade som system, men att det inte var avvikelserna som var uppkomsten till problemet – utan systemet i sig. Så håller vi på och dribblar fram och tillbaka tills någon form av förståelse uppstår och vi kan gå vidare: Var det systemet eller var det avvikelser, kanske det finns fler system och fler avvikelser? Avvikelserna kanske är ett eget system?

Frågan *Vad det är tänkt att den konstnärliga forskningen ska bidra till?* har hittills aldrig ställts, man kan fråga sig varför.

Vårt praktiserande och vår fascination för avvikelser leder ibland till missförstånd och uppfattas som en *krävan efter originalitet* och ett *eget språk*. Det i sig är ett bevis för att uttolkarna av konst befinner sig

alltför långtifrån praxisen konst. Föreställningen om konst blir så att säga vad *man tror att konst är* och det är långt ifrån vad konst syftar till, varför konstutbildningarna framförallt inte har varit uppbyggda av konsttolkare utan av expertis – brukare, praktiker, konstnärer. Detta ska inte blandas ihop med att konst kan uppfattas hur som helst, för det kan den och gör den, men dess syfte är inte att *vara konst* utan att bidra till något som gör att en tanke hoppar. Ibland kan det innebära att *se ut som konst gjorde en viss tid* och ibland kan det vara *att inte se ut som konst gjorde en viss tid*. Det är alltså relationerna i konsten och kombinationen av dessa; på målningen, i installationen, i den relationella strukturen i förhållande till ramen, rummet, mötet, publiken, samhället. Det är detta som vi arbetar med. Till exempel när: Rött, orange, gult, grönt, blått och lila *uppfattas* som queer och när det *uppfattas* som en regnbåge.

Avvikelsen är ett sätt att pusha ett system framåt, som ett brott, en o-rytm eller ett hopp, ett hjälpmedel för att flytta tanke. Och när (ögat-)kroppen följer med hjärnan i ett sådant hopp, då hoppar man faktiskt både med hjärnan och kroppen. (Ögat-kroppen, handlad tanke) kan då följa skeendet och en början till förståelse bildas, följ exempel nedan:

Korrekt konst, korrekt konst, korrekt konst, korrekt konst, Arnellsk konst, korrekt konst, korrekt konst.

Avvikelsen gjorde Arnells¹² konst – Arnellsk, men om det bara hade varit Arnellsk konst runt omkring hade den varit vanlig, nu blev den istället en avvikelse i sammanhanget fullt av korrekt konst. Men detta säger inget om Korrekt konst eller heller ej något om Arnellsk konst eventuella kvalitet eller potential utan det talar endast om vad konsten som sådan uppfattas som i det specifika sammanhanget. Och om ambitionerna. Konst är alltså ett verktyg för att få uppfattningen att förflytta sig, att vara i rörelse. Det är ett antagande om relationer, temporära tillstånd. Filosofen Jaques Rancière belyser detta när han talar om konst: Att det är själva särskiljandet av ett rum för presentation genom vilka konstnärliga ting identifieras som sådana. Det är viktigt att göra sig medveten om *vad det är* som skapar denna möjlighet, att ställa sig utanför – innanför. Trots att Rancière¹³ så tydligt klargör att det är på grund av *relationerna mellan* (plats, språk och identitet¹⁴) som en uppfattning om något bildas, så redogörs det sällan för dem. Det är synd eftersom det är ett sätt att nå fler för att just utveckla frågan om *vad som leder till vad*, i uppfattning och förväntan på. Det är också därför och där konst kan göra skillnad.

2015 *Et system genom vilken den konstnärliga kompetensen ska kunna tillvaratas akademiskt*, jag citerar mig själv

a by-product, has emerged out of the practice of art, must suddenly be abandoned and translated into the method of some other discipline, another language. What a pity! Artistic research could be an academic field in its own right where this is interrogated more deeply.

In the essay *Research in Art & Design*, Christopher Frayling refers to art research as an area of research where the end product is a work of art, where the thought enmeshed with the artefact and where the goal isn't first and foremost concerned with conveying knowledge solely through some kind of verbal language, but through a combination of languages, imaginary and symbolic⁶. He refers to this as a specific cognitive tradition in art, which can contribute to development through its very ability to at once stand outside a piece as to reflect from within it. The research can simultaneously be *about*, *for* and *through*. It is primarily concerned with developing the knowledge within the field, to preserve it in order to share it.

So, we find that there is support in discussions concerning artistic research to draw conclusions about how art appears in the development of seminar structures and assessment procedures relating to art dissertation projects. I share the concerns of James Elkins in *Fourteen Reasons to Mistrust Artistic PhDs*, a worry about tendencies within art education, at all levels (BA, MFA and research fellowships)⁷. But we do not share the same concerns. He is worried about everything from the challenges inherent in the development of training, the problems with defining criteria for eligibility for undergraduates, PhD students and mentors. His concerns also address a suspected incapacity with regard to how artists generally and historically have articulated or are articulating reflection, analysis and context in their work. The problem is that his examples do not stand up to scrutiny as examples in their own right as they are examples of something else. Amongst other things he mentions a number of texts and manifestations produced or created by artists, where he suggests that if this material had been published in the world of academia, it would most likely have been heavily criticised for its lack of structured argument and evidence, etc⁸. He is evidently criticising something on grounds it never aspired to. Indirectly, one

6 Christopher Frayling "Research in Art and Design" Royal College of Research Papers, Volume 1, issue 1 1993/4 (1–9).

7 James Elkins *Fourteen Reasons to Mistrust PhD (279–320)* *Research in Arets, the oscillation of the Methods*, José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Edição do Centro de Letras da Universidade de Lisboa. (2015).

8 James Elkins *Fourteen Reasons to Mistrust PhD (281; 279–320)* *Research in Arets, the oscillation of the Methods*, José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Edição do Centro de Letras da Universidade de Lisboa (2015).

nu, vad menade jag egentligen med detta när jag skrev det? Är det verkligen ett system? Det kanske snarare är *akademiskt erkännande*, en legitimitet vi söker och då kan man fråga sig varför vill vi ha det, vad har det *akademiska* för betydelse?

(ur: Bologna, ett skådespel)

Situationen: Bollen är anklagad för dess brist på hörn. Frågorna: Varför rullar en rund form bättre än fyrkantigt?

Hur att göra fyrkantigt form rund?

Varför uppfattas det som att en rund boll rullar bättre än en fyrkantigt form, när det är uppenbart att fyrkantiga bollar i system vinner.

Frågorna ställs aldrig.

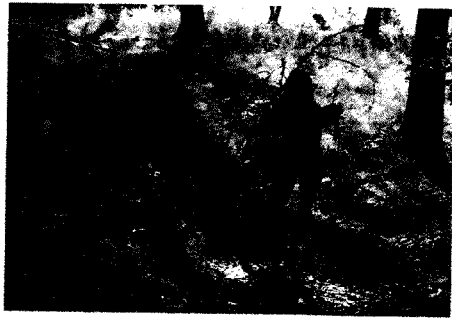
Varför nöjer vi konstnärer oss inte längre med att konst redan är erkänt som ett sätt att förstå världen genom. Likt vetenskap, religion och språk och som en del av en stor begreppsapparat eller flera?

Det är här som något gör sig gällande: Är konsten en erkänd användbar form för att förstå världen på idag? Är det en reflektionskraft? Att den har haft ett erkännande, en intellektuell kraft och status tidigare det vet jag, inte minst genom det flitiga refererandet till enskilda konstnärskap, verk och hela genrer, i filosofiskt och tvärkulturellt material. Men idag? Är den det? Nej, istället har konsten successivt tystats, nästan blivit utskriven ur historien av sina egna uttolkare. Men nu har konsten återigen stärkt sin unika position, att vara utanför – innanför. Konstnärligt forskande har blivit akademiskt. Och som alltid i forskning, för att närma sig måste man hålla avstånd till sitt objekt, för annars kan det bli för nära, för personligt och rentav känsligt. Trots konsthögskolornas flerhundraåriga

historia i konstnärlig metod och förmedling, byggs forskningsprogrammen för att inte mista *nivå* upp och bedöms av delvis andra spridda "vetare". Överförmyndare som först doktorerade och sedan blev professorer, rätt ska med rätt byggas upp, och ofta låter det så här:

Är det eget material – ja men då måste du skriva det! Fotnot och objektivitet. Internationell nivå betyder på engelska! PowerPoint, kreativitet. Och glöm inte att det är konst, att det måste vara kul och originellt.

Föraktet för konstens eventuella kunskap är lika subtilt centralt som ironin är uppenbar, tillägget eller indelningen som skulle skilja ut *riktig kunskap* från kunskap i konst, och liksom akademiskt förgöra den senare – blev den som möjliggör den. Forskningen blev inte forskning utan *Konstnärlig forskning*, PhD inte PhD utan *praktisk PhD*. Om kunskap är kunskap så är den kunskap oavsett. Däremot sällan mättad. Avvikelsen i detta är riktig kunskap för den säger mer om ett system för kunskap än vad den faktiskt säger om kunskap.



Main Arnell, Dissertation as a Live Event, en del av Final Seminar, DOCH, oktober 2015. Fotograf: Dabhora Vega

1 Närmandet möjliggörs genom Norwegian Artistic Research Program. Uit och projektet Glappets Potential som omfattar egen konstnärlig praktik och utställningar, programmets obligatoriska delar samt att vara i dialog med andra konstnärer kring deras närmanden, processer och praktiker.

2 De konstnärliga doktorsavhandlingarna har kommit att läggas fram i olika steg, benämnda med utgångspunkt i hur många procent av avhandlingarna som avklarats. Ett seminarium sker efter 25%, ett andra seminarium sker efter 50%, ett tredje efter 75%. Slutseminariet före själva disputationen brukar betecknas som 100% seminarium.

3 Seminariet hade 6 delar: This Introduction/ Then a Presentation of (art) work(sport)/work(sex)work by YES! Association/Föreningen JA! / After that there will be lunch / Then a Presentation of Setting the scene / After that Coffee / Discussion lead by opponent/respondent Annette Arlander.

4 Karen Barad är teoretisk fysiker som utvecklat en feministisk form av posthumanistisk queerteori. Se exempelvis *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press, 2007.

5 Michael A R Biggs "The Rhetoric of Research" in: Durling D. & Shackleton J.(Eds.) *Common Ground Proceedings of the Design Research Society*

International Conference at Brunel University, (p112) 111-118. Stoke-on Trent, UK: Staffordshire University Press, 2002. Online version. Original pagination in square brackets.

6 Christopher Fraying "Research in Art and Design" Royal College of Research Papers, Volume 1, number 1 1993/4 (1-9).

7 James Elkins *Fourteen reasons to Mistrust PhD* (279-320) *Research in Arts*, the oscillation of the Methods, José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Edição do Centro de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2015).

8 *Ibid.* 201; 279-320.

9 Sarat Maharaj, in "Know-how and No-How: stopgaps on 'method' in visual art as knowledge production" (1-11) *ART & RESEARCH*,

a journal of ideas, contexts and methods. Volume 2, no. 2, 2009. Se <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>

10 Charles Bernstein "De svåra dikterna anfaller eller Högt spel i tropikerna: dikter, essäer, samtal", s.228, OEI editör: 2008.

11 Sigurd Haga, "Ny giv för praktiskt kunnskap" i Forskerforum, tidskrift för forskerförbundet s.34-35, nr 5 2015.

12 Main Arnell, PhD kandidat på Stockholm Konstnärliga Högskola

13 Jacques Rancière "The future of the image"(2007)

14 Plats, språk och identitet: mitt tillägg, relationerna mellan dessa se "Glappets Potential", Lisa Torell, Norwegian Artistic Research Program.

might interpret him as saying that values are absolute, not relative. It is like criticising a model of a building (1:50) for its incapacity to contain people, or like criticising an art historian for lacking in reflection of artistic method. Of course it is difficult to find evidence of competence when one is looking in the wrong place.

Elkins' perspective is perhaps not so surprising. Art historians have never worked as artists, rather their task has been to analyse and convey a finished piece or genre from a philosophical, historical and social perspective. In the 1900s it became a discrete discipline. They are a professional group with roots in theoretical, not practical art. Art is therefore not the same for the artist as for the *art historians*. But competition has arisen, a competition in idiocy; as the disciplines are not comparable, even if there is and could be room for a much greater exchange between them. The very moment artists and art historians are expected to conduct research, in a sense, they become equals. But thanks to its longevity as a research based academic discipline, art history is at a hierarchical advantage. The hierarchy between art and art history increased at the time of the introduction of art PhDs and the Bologna process. If art education previously had been based on practical knowledge among artists, what it is like to make art, this tradition is now challenged by the perception that art education also needs to be research based. It is possible that the competition had not become so pronounced had it not been for politics, economy and status inherent in and attached to the subject. This makes James Elkins' examples yet more worrying as they in themselves are evidence that there are great deficits in self-reflection, analysis and competency about the field, as well as about what it can contribute. Paradoxically, the examples do however strengthen my belief in the potential of artistic research, which, regardless of perspective and entry points seeks alternatives both to the idea of knowledge production as well as knowledge in and of itself. These are not new ideas, not even among art historians, but are succinctly articulated by among others Sarat Maharaj, in Know-how and No-How: stopgaps on "method" in visual art as knowledge production⁹, where he problematises both the notion of knowledge, the notions of work, status and economy. He accomplishes this while

9 Sarat Maharaj, in Know-how and No-How; stopgaps on "method" in visual art as knowledge production (1–11) ART & RESEARCH, a journal of ideas, contexts and methods. Volume 2, issue 2, 2009. See <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>.

KOLOFON

Nr 3: 2015 #301

ÄGARE OCH UTGIVARE

Stiftelsen Paletten

CHEFREDAKTÖRER

Sinziana Ravini & Fredrik Svensk

ORDFÖRANDE & ANSVARIG UTGIVARE

Anna van der Vliet

REDAKTION

Johannes Björk
Gabo Camnitzer
Andreas Christakis
Anton Göransson
Patrik Haggren
Maja Hammarén
Anna van der Vliet

REDAKTIONSRÅD

Henrik Andersson
Kajsa Dahlberg
Andreas Gedin
Sven-Olov Wallenstein

FORM

Andreas Christakis

ILLUSTRATION

Maja Hammarén (sid. 10,11,13,14,15)

OMSLAG

Paula Urbano, *Flyktingen av den søgliga skepnaden*
Niels Dardel, *Siciliamaren*, 1937

KONTAKT

Paletten, Heurlins plats 1
413 01 Göteborg
hej@paletten.net
www.paletten.net
www.facebook.com/groups/palettenartjournal/
Plusgiro 461 86-3

PRENUMERATION

4 nr per år 290 kr
Företag och institutioner 400 kr
Stödprenumeration 600 kr
eller valfritt belopp.
För prenumerationsändring:
ekonomitjänste@natverkstan.net
Tel 031-743 99 05
Teckna din prenumeration på
www.paletten.net

RÄTTELSE

I nummer 300 av Paletten så trycktes fel version av bidraget
FRANK - MARIE HOEG - MELIS KLARA LIDÉN.

Dessa galler för Ingrid Flams essä PÅ SKRIVBORDET.
Originalfotografierna nedan togs av Mikael Olsson. Paletten
ber läsare och upphovspersoner om ursäkt för dessa misstag.
Rätt versioner kommer att vara tillgänglig via paletten.net



TRYCK

Trydells, Laholm
© Respektive skribent, fotograf & konstnär.
Paletten förbehåller sig rätten att publicera material på nätet.
Konstverk reproduceras enligt avtal med BUS.

Paletten ges ut med stöd från Statens kulturråd

ISSN 0031-0352

directly referencing works of contemporary artists, thus not isolating artistic methodology nor works, but employs them as tools to illustrate something else.

I conclude by offering a few things that I have missed in the conversation about artistic research that I have illustrated here. Instead of serving up opinions and ideas about what might constitute artistic research, I submit my own material. There are thoughts that I consider a combination of basic knowledge in art concerning how a work is reflected and simultaneously constructed—through a project of my own. In addition I am trying to share my perceptions of the challenges that this academically young field has to contend with. Conventional language use or not, it is a responsibility I bear in relation to the role I presently occupy and the practice I represent, to take seriously the question of communication, wherever I find myself. Enjoy!

The Approach

When you approach something, what is it that you do? What is happening? It could be said to be the beginning of some kind of an understanding, an understanding, which either can occur through an active meeting, physically observing something at a distance, via hearsay, mouth to mouth, or through reading, theoretical or literary. It can be as simple as approaching one step at a time, and then suddenly, you're there. Close. Physically. But are you really there, psychologically, mentally and intellectually? Present to the shift, that has just occurred?

No, not necessarily. Because something is required of you; courage. You must be prepared for things turning out to be not the way you expected, you must be prepared for something different, something new, a shift. In this way, it is much easier not to approach. Anything. To only make oneself available to that *which already is*.

My name is Lisa Torell and I am an artist and one of the research fellows at the Tromsø Academy of Contemporary Art where I, within the context of the national program for artistic research, work with that which *is*. And here, I look at why this or that is perceived *as it is*. It is about looking at how knowledge is created, looking at the structures

around which our logic work, and the connections that are made. The part played by *place*, *language* and *identity*. How different things have different meanings depending on who is speaking, where and to whom, even if the one who is speaking really is the same, all along. It is the same with art; depending on where it is exhibited, it is assigned different worth. Different impact. The place plays a part in shaping its identity and worth, you could say, independently of language. Where spoken language is the means of communication, that is, verbally and with words and in writing but also pictorially and in appearance, the clothes one wears, how a room is furnished, in which style and so on. Language is form, rhetoric and aesthetics.

It is a privilege to be able to work with this as an artist as it means I do not have to prove my findings against *that which is*, against the present knowledge. It may seem flippant, and it is; I can do precisely what I want. Art is to make things up: "Now I want us to look at this, in this way. And then that's what we do." I do however have to put it to the public test. Only then can I call it art. No art without a meeting. The meeting occurs there and then, but also collegially, in comparison and reflection and in the relationship between contemporary art context and art history, nationally and internationally. And of course I ought to be able to argue for and defend. Ignorance is competing against knowledge. Knowledge usually has the upper hand in these situations, despite the fact that it rarely is about ignorance that which there is no knowledge about. Rather a lack of knowledge. Theory therefore often wins over process. But it's nothing to get hung up on; is about legitimacy and about values in the process of change. It is however important to oppose interpretative prerogative and that is why it is so difficult, the artistic process that primarily hinges on testing something against that which I have not yet learnt. Against that which I have learnt. Against that which someone else has formulated. Against empirical evidence. Layered, again and again: that is, that which *is not*, against *that which is*, against that which does not exist, but against that which might be and which might become knowledge. That is where I am. In the approach. Where I work. Practice and theory as one; *an acted out thought*.

Practice and theory

Few concepts are as closely interlinked, yet are often considered to be so different, at times even as opposites. And the higher up the structures and the more humanistic and cross-disciplinary one's outlook, the worse it gets. It is like a class struggle of letters. Where neither understanding nor knowledge seem to be at the centre, nor the development of these, but rather the segregation—division—grouping itself. The expectation, however misleading, engendered by this grouping, this division is the mouthpiece through which the categories speak. Repeated again and again in this form, this is how they have come to be perceived: Apart—separated, in *practice* and *theory*.

The logic might seem obvious but I doubt it is neither tested nor true. Yet I am expected to, as an artist researcher to relate to it as some kind of truth, despite it having nothing to do with my training, experience or research.

To imagine that a meaning might be the same despite a change of words is something like imagining that I'd still be me in a new body.¹⁰ (p.17, *Close listening/ Charles Bernstein*)

In art, it has never been a question of separating these concepts as they belong together. And even where it sounds peculiar, it isn't just in art where practice and theory always or in a large part are interconnected¹¹, although art schools still manage to set themselves apart: one of the missions of the art schools is to defend the *connection* between method, thought and material. Where art is seen as a form of communication, whether in recognition of the fact that messages are carried forth in many more layers than we normally like to acknowledge when we think of language. The education in itself can be construed to be a sort of societal prompt to develop such thinking, as it does actually exist. Artistic research has a similar task, which also encourages sharing thought, method and material in a system through which the artistic competency can be put to use academically. It is this that makes me wonder. This is where the fault-lines of the system are revealed. As yet, I am a little unclear about where it is heading, but I know I am on to something big.

10 Charles Bernstein
"Attack of the Difficult
Poems: Essays and
Inventions", p.228, OEI
editor, 2008.

11 Sigurd Haga, "Ny
giv för praktisk kunskap"
(A New Hand for
Practical Knowledge) in
Forskerforum, magazine
for the Forskerforbundet
(Research Association),
p.34–35, issue 5, 2015.

We all know that in order to become good at one thing or another, we have to actually do *one thing or another*. The doing could be likened to some kind of translation process between brain and body. It is a deliberate act; a collaboration, an *acted-out thought*. It is not one thing or the other. However much many want to separate practice from theory it isn't enough to just observe writing, or read about something to become good at it; you really do have to practice it, to write; it is the same with thought, you must defend it through some kind of acted out thought, otherwise how am I supposed to know if you are actually thinking, or if it just appears that way?

The artist's method can be likened to that of the mathematician, we have become just as well versed in patterns as in anomalies. This means that we do take them seriously when they occur, whenever they occur, both the anomalies and the patterns. One of the artists' most valuable attributes or competencies is the ability to be present in the moment, to continuously read, we do work with the imagery of—to analyse and so create new imagery—understandings. The anomalies, the fault lines, are not viewed as signs of a *failed pattern*, rather as something very positive, thanks to these a system can actually be discerned, despite its transparency. Neither is it a given that the anomalies originated from within the pattern. Perhaps the system we thought solid *wasn't*, that it didn't work as a system, and the anomalies themselves did not give rise to the problem, but the system itself. And so we play back and forth until some kind of understanding arises and we are able to move on: Was it the system or was it the anomalies, are there perhaps other patterns and other anomalies? Perhaps the anomalies form system of their own?

The question: What is artistic research supposed to contribute to? has not been asked before; one might ask why.

Our practice and fascination with anomalies sometimes leads to misunderstandings and can be perceived as a striving for originality and an individual language. That in itself is evidence that the interpreters of art are too far removed from the practice of art. The perception of art

becomes, so to speak, *that which is believed to be art*, and that is far from what is meant by art, why art colleges have not primarily been populated by art historians—interpreters of art, but rather by expertise—users, practitioners, artists. This shouldn't be confused with the fact that art can be interpreted in any which way, because it can and it does, but that its purpose is not to *be art* but to contribute to something which causes a thought to leap. Sometimes this can mean *to look like art did at a certain time* and at times it can be *to not look like it did at such or such a time*. So it is the relationships in art and the combinations of these, of the painting, in the installation, in the relational structure's position within its frame, the space, the meeting, the audience, society. This is what we work with. For example when: Red, orange, yellow, green, blue and violet *are perceived* as queer, and when they *are perceived* as a rainbow.

The anomaly is a way of pushing a pattern forward, like a fault line, a missed beat or blip, an aid to shifting thought. And when the (eye-)body follows the brain in such a leap, then one jumps with both brain and body. (The eye-body, acted-out-thought) can then follow the chain of events and give rise to the beginnings of understanding, see the example below:

Proper art, proper art, proper art, Arnellian art, proper art, proper art proper art, proper art

The anomaly made Arnell's¹² art Arnellian, but had it been surrounded by only Arnellian art, it had been the norm, but in this instance it became an anomaly in the context of proper art. But this tells us nothing about the quality or potential of either proper art or Arnellian art, rather it only informs us of how the art is perceived in the specific context and of its ambitions. As such, art is a tool for creating a shift in perception, movement. It is a supposition about relationships, temporary states. The philosopher Jaques Rancière¹³ shows this effortlessly when he speaks about art: That it is through the creation of a space for presentation that objets d'art are identified as such. It is important to make oneself aware of what it is that created this possibility, to put oneself outside—inside. Despite Rancière's

12 Malin Arnell, performance artist, PhD candidate at Stockholm Konstnärliga Högskola (Stockholm University of the Arts).

13 Jacques Rancière "The Future of the Image" (2007).

clear demonstration that it is because of the *relationships between* (place, language, identity¹⁴) that a perception of a thing is made, these things are seldom accounted for. This is a pity as it is a way of reaching a wider audience for the purpose of developing the enquiry into *what leads to what*, in perception and expectation of. That is also why and where art can make a difference.

A system through which artistic competence is put to academic use, I am citing myself here, what did I really mean when I wrote just that? Is it really a system? Perhaps it is more of an *academic recognition*, a legitimacy that we seek, in which case we might ask ourselves why we want this, of what importance is *the academic*?

(From: Bologna, a play)

The Situation:

The ball is criticised for its lack of corners—

The Questions:

Why does a sphere roll better than a cube?

How to make a cube rotund?

Why the perception that round balls roll better than a square shape, when it is evident that square balls in systems win? These questions are never asked.

Why are we as artists no longer satisfied with the idea that art already is a recognised way through which to understand the world? Just like science, religion and language, and as one part of a greater apparatus of perception, or many?

And this is where we consider: Is art a recognised, useful tool for understanding the world today? Is it a reflective force? That it has previously enjoyed historical recognition, intellectual force and status, I know, and see evidenced in frequent referencing to individual artists, works and genre, in philosophical and cross-cultural material. But today—is it?

No, instead it has gradually been toned down, almost written out of history by its own experts. But now it has once again strengthened its unique position, to be outside—inside. Artistic research has become academic.

14 Place, Language and Identity: my supplementation, the relationship between these, see "Potential of the Gap", Lisa Torell, Norwegian Artistic Research Program.

And as always in research, in order to get closer you have to keep at a distance, otherwise it can get too intimate, too personal, even delicate. Despite the art colleges' many hundred year history of artistic method and conveyance, in order not to cede its lofty ground, the research programmes are expanded and judged by academics from various fields. Guardians who first got their PhDs and then became professors; right should, by rights, follow right, and often, it sounds something like this:

Is it your own material—well, then you have to write that! Footnotes and objectivity. International standard means in English! PowerPoint, creativity. And don't forget that it is art, it's got to be fun and original.

The contempt for possible knowledge is as subtle and central as the irony is obvious, the footnote or the introduction that was meant to separate *real knowledge* from knowledge in art, and sort of academically exterminate the latter—was the very thing that enabled it. The research ceased to be research and became *artistic research*, a PhD not a PhD, but a *practical PhD*. If knowledge is knowledge, then that is what it is regardless. Although rarely sated. The anomaly in this is real knowledge because that says more about a system of knowledge than what it actually says about knowledge.

Verk (producerade genom programmet)

Installation av, 2018, öppningsperformance där jag publikt installerar och öppnar utställningen Potential of the Gap på Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø. Assistans: Eric Andersson, Johanna Gustafsson Fürst. (20 min) 12/1 2018.

Fortaet, et mesterverk, 2017, performativ etnografisk stadsvandring (60 min kl. 05.00, 07.00, 09.00), producerad för Ka No? Byromsfestivalen i Tromsø, arrangerad av Tromsø kommun, KORO och Jan Liesegang /raumlabor. Assistans: Viktor Pedersen. Övriga konstnärer: Joar Nango, Sigbjørn Skåden, Kristina Junttila och Kristin Tårnes. 29/9–31/9 2017.

Take Care of the Garbage, 2017, performance (10 min, 01.13–01.23) för reSite/ Research Biennale, del av Research Pavilion's Camino Events series, Venedig. Assistans: Ingvild Holm, Edvine Larsen och Geir Strøm. Organiserat av Ellen Røed och Serge von Arx. Medverkande: Edvine Larsen, Ingvild Holm, Lisa Torell, Cecilie Semec, Brynjar Bandlien och Bjørnar Habbestad. 19/6–25/6 2017.

Tydliga avtryck i mumlande samhälle, 2017, performance och utställning. Det börjar med Human Population, en performativ etnografisk stadsvandring (60 min) från stadsbiblioteket i Norrköping till Verkstad konsthall. Materialet från stadsvandringen installeras samtidigt som utställningen öppnar. Övriga verk: Videokompilationen: *Trottoarkanten fasas ner*, material från *Human Population* (2016) samt *Human Population* (2016) som en In Situ video souvenir. Assistans: Damla Kilickiran. Verkstad konsthall, Norrköping 1/4–23/4, 2017.

Trottorkanten fasas ner, 2017, videoscreening på ett fönster på stadsbiblioteket i Norrköping och på Verkstad konsthall (17.00–08.00), 16/2–9/3 2017.

Human Population, 2016, en performativ etnografisk stadsvandring (38 min, 19.00–20.38), producerad i samband med Exchange Notes PT2/Verkstad konsthall, Susanne Ewerlöf med gästcurator Mikola Ridnyi. Assistans Frida Sandström. Medverkande konstnärer: Annika Bergkvist Kupiainen, Oleksiy Radynski, Elin Magnusson, Lisa Torell, Mykola Ridnyi, David Chichkan, Lada

Index

Artwork (produced within the programme)

- Installation of*, 2018, opening performance where I publicly install and open the exhibition Potential of the Gap at Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø. Assistance: Eric Andersson, Johanna Gustafsson Fürst. (20 min) 12/1.
- The Pavement, a Masterpiece*, 2017, performing ethnographic city walk (60 min at 05.00, 07.00, 09.00), produced for Ka No? Byroms Festival in Tromsø, arranged by Tromsø municipality, KORO and Jan Liesegang/raumlabor. Assistance: Viktor Pedersen. Participating artists: Joar Nango, Sigbjørn Skåden, Lisa Torell, Kristina Junttila and Kristin Tårnes. 29/9–31/9 2017.
- Take Care of the Garbage*, 2017, a performance (10 min, 01.13–01.23) for reSite/ Research Biennale, part of the Research Pavilion's Camino Events series, Venice. Assistance: Ingvild Holm, Edvine Larsen and Geir Strøm. Organised by Ellen Røed and Serge von Arx. Participants: Edvine Larsen, Ingvild Holm, Lisa Torell, Cecilie Semec, Brynjar Bandlien and Bjørnar Habbestad. 19/6–25/6 2017.
- Clear Imprints of a Mumling Society*, 2017, performance and exhibition. It started with Human Population, a performative ethnographic city walk (60 min) from the city library in Norrköping to Verkstad Konsthall. The material from the city walk was installed whilst the exhibition-opening started. Other works in the exhibition: *The Curb is Phased Down* (a video compilation), *Human Population* (2016) material and *Human Population* (2016) as an In Situ video souvenir. Assistance: Damla Kilickiran. Verkstad Konsthall, Norrköping 1/4–23/4, 2017.
- The Curb is Phased Down*, 2017, video-screening at a window at the City Library in Norrköping and at Verkstad Konsthall. (17.00–08.00), 16/2–9/3, 2017.
- Human Population*, 2016, a performative Ethnographic City Tour (38 min, 19.00–20.38), produced in conjunction with Exchange Notes PT2 / Workshop Art Hall, Susanne Ewerlöf with Guest Curator Mikola Ridnyi. Assistance: Frida Sandström. Participating artists: Annika Bergkvist Kupiainen, Oleksiy Radynski, Elin Magnusson, Lisa Torell, Mykola Ridnyi, David Chichkan, Lada Nakonechna, Yevgenia Belorusets, David Larsson, Liv Strand and Oleksandr Burlaka. 2/12 2016.

Nakonechna, Yevgenia Belorusetz, David Larsson, Liv Strand and Oleksandr Burlaka. 2/12 2016.

Figure 2224, 2016, performance på galleri Depo i Istanbul. Producerades för IdentityLab Session av Susanne Ewerlöf, Naz Cuguoğlu och Liv Strand. Ett research- och utbytes projekt för svenska och turkiska konstnärer. Det initierades av maumau art residency i Istanbul, Turkiet och Verkstad konsthall i Norrköping, Sverige genom Tandem Exchange Program. Assistent: Damla Kilickiran. Medverkande: Fikret Atay, Nancy Atakan, Hera Büyüктаşçıyan, Elmas Deniz, Işıl Eğrikavuk, Katarina Pirak Sikku, Liv Strand, Can Sungu, Lisa Torell, Ferhat Özgür 20/5–21/5 2016.

Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld, 2016, med Johanna Gustafsson Fürst. Verket bestod av tre veckors interventioner på åtta platser runt Riksväg 25, mellan Växjö och Skruv i Småland. Materialet sammanställdes på en fyra timmar film och visades dygnet runt på två LCD skärmar, en på Växjö konsthall och den andra i fönstret på en tom banklokal i Skruv under Start, öppning, början och fortsättning, konst... Residence-in-Nature/ Åsa Jungnelius i samarbete med Växjö kommun. Medverkande: Johanna Gustafsson Fürst & Lisa Torell, Hilda Hellström, Klara Hobza, Åsa Jungnelius, Fredrik Paulsen, Jerzy Seymore, Ross Taylor, Jonas Williamsson and Markus Vallien. Arbetsperiod: 17/8 2015–28/5 2016. Publikt 28/5–23/9 2016. Seminarium 25–26/8 2016.

Pleasure Culture, 2015, Performance-delen (3582), 17h, visades på Smugglers, curator Anna Smolak, Narracje festival #7, Nowy Port, Gdansk. Medverkande konstnärer: Katka Blajchert, Aleksandra Ciapka, Witosław Czerwonka, Monika Drożyńska, Andris Eglītis, Klara Hobza, Jon Irigoyen, Łukasz Jastrubczak, Olga Jitlina, Alejandro Ramirez, Flo Kasearu, Daniel Knorr, Olga Kowalska, Xawery Wolski, Adrian 'Lipskee' Lipiński, Michał Iwlof, Odnawianko, Zosia Martin, Maja Zaleska, Michał Szymończyk, Patrycja Orzechowska, Pomme de Terre, Hans Rosenström, Lisa Torell, Anu Vahtra, Małgorzata Wesołowska, Gabriela Warzycka-Tutak, Anna Wesołowska–Owczarska.

Sebastian Apple, 2015, performativ läsning och text producerad för Egle Kulbokaite och Carl Palm – Good Times & Nocturnal News #3 tidning och installation för Copenhagen Art Festival's exhibition TRUST, Overgaden

- Figure 2224*, 2016, performance at gallery Depo i Istanbul. Produced for IdentityLab Session av Susanne Ewerlöf, Naz Cuguoğlu och Liv Strand. A research- and exchange project for Swedish and Turkish artists. It is initiated by maumau art residency in Istanbul, Turkey and Verkstad konsthall in Norrköping, Sweden in the context of Tandem Exchange Program. Assistance: Damla Kilickiran. Medverkande: Fikret Atay, Nancy Atakan, Hera Büyüktaşçıyan, Elmas Deniz, Işıl Eğrikavuk, Katarina Pirak Sikku, Liv Strand, Can Sungu, Lisa Torell, Ferhat Özgür. 20/5–21/5 2016.
- Highway 25, Shared Society Means a Common Debt*, 2016, with Johanna Gustafsson Fürst. The work consisted of three-weeks of place-related interventions at eight locations around Highway 25, between Växjö and Skruv in Småland. The material was compiled into a four hour film that was displayed 24h a day in the summer of 2016 on two LCD screens, one at Växjö konsthall and the other in the window on an empty bank office in Skruv, at Start, opening, beginning and continuation, art... Residence-in-Nature/ Åsa Jungnelius in collaboration with Växjö municipality. Participants: Johanna Gustafsson Fürst & Lisa Torell, Hilda Hellström, Klara Hobza, Åsa Jungnelius, Fredrik Paulsen, Jerzy Seymore, Ross Taylor, Jonas Williamsson and Markus Vallien. Working-period 17/8 2015–28/5 2016. Exhibition 28/5–23/9 2016. Symposium 25–26/8 2016.
- Pleasure Culture*, 2015, performance-part (3582), 17h, was showed at Smugglers, curator Anna Smolak, Narracje festival #7, Nowy Port, Gdansk. Medverkande konstnärer: Katka Blajchert, Aleksandra Ciapka, Witosław Czerwonka, Monika Drożyńska, Andris Eglītis, Klara Hobza, Jon Irigoyen, Łukasz Jastrubczak, Olga Jitlina, Alejandro Ramirez, Flo Kasearu, Daniel Knorr, Olga Kowalska, Xawery Wolski, Adrian 'Lipskee' Lipiński, Michał Iwłof, Odnawianko, Zosia Martin, Maja Zaleska, Michał Szymończyk, Patrycja Orzechowska, Pomme de Terre, Hans Rosenström, Lisa Torell, Anu Vahtra, Małgorzata Wesółowska, Gabriela Warzycka-Tutak, Anna Wesółowska–Owczarska.
- Sebastian Apple*, 2015, performative reading and text produced to Egle Kulbokaite and Carl Palm—Good Times & Nocturnal News #3 magazine and installation for Copenhagen Art Festival's exhibition TRUST, Overgaden institut for samtidskunst. Assistance: Sebastian

institut för samtidskonst. Assistans: Sebastian Rozenberg.
Medverkande: Ashby Collinson, Sebastian Rozenberg,
Lisa Torell, Sanna Marander, Niklas Tafra. 29/8 2015.
Flute & Mipro, 2015, Performance med Mirana Ciprano, at
SAAR's avslutning.
Figur 017, minimimått för lågt gångflöde, 2015, platsspecifik
trotsarskulptur producerad för Bonniers konsthalls
utställning Stadsvandringar/City Walks curator Camilla
Larsson. Medverkande konstnärer: Sophie Calle,
Hala Elkoussy, Carlos Garaicoa, Jesper Just, William
Kentridge, Lisa Torell. 15/2–5/4 2015.
Att närma sig, 2015, installation för utställningen
Impressionism & Aktivism, Husby fasader och däremellan
av Johanna Gustafsson Fürst på Husby Gårds konsthall.
Övriga konstnärer: Liv Strand, Eva Arnqvist, Filippa Arrias
19/2–3/3 2015.

In situ-souvenirer (video, skulpturer)

Figur 017, minimimått för lågt gångflöde, 2018,
440cm × 150 cm, Potential of the Gap, NNKM, Tromsø,
12/1–13/2 2018.
Figure 3582, Pleasure Culture, 2017 (video 38 min),
Potential of the Gap, NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.
Human Population, 2017 (video 36 min), Potential of the
Gap, NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.
Sweeping, Figure 2224, 2017 (video 15min), Potential of the
Gap NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.
Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam skuld
(video), 2017.

Publicerade texter

"Om Riksväg 25, delat samhälle innebär en gemensam
skuld, hur tänkte vi och med vad?" (*Inte det molnet*,
Johanna Gustafsson Fürst. Mount Analogue, 2018).
"Figure 2224" (*Between Places*, 2016).
"Närmandet, ironi och metod" (Paletten #301/2015).

Antologi

*Plats till plats, 9 konstnärers reflektion kring platsrelaterat
arbete*. Redaktör: Lisa Torell. Konstnärer: Kajsa Dahlberg,
Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus
Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström,
Eva Arnqvist (Folkrörelsernas Konstfrämjande, 2016).

Rozenberg. Participants: Ashby Collinson, Sebastian Rozenberg, Lisa Torell, Sanna Marander, Niklas Tafra. 29/8 2015.

Flute & Mipro, 2015, performance with Mirana Ciprano, at SAAR's avslutning.

Figure 017, Minimum Dimensions For a Low Walk Flow, 2015, site-specific pavement sculpture produced for the exhibition City Walks at Bonniers konsthall, curator Camilla Larsson. Participating artists: Sophie Calle, Hala Elkoussy, Carlos Garaicoa, Jesper Just, William Kentridge, Lisa Torell. 15/2–5/4 2015.

To Approach, 2015, installation for the exhibition Impressionism & Activism, Husby fasades and In-between by Johanna Gustafsson Fürst at Husby Gårds konsthall. Participating artists: Liv Strand, Eva Arnqvist, Filippa Arrias 19/2–3/3 2015.

In Situ Souvenirs (video, sculptures)

Figure 017, *Minimum Dimensions For a Low Walk Flow*, 2018, 480×159 cm, Potential of the Gap, NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.

Figure 3582, *Pleasure Culture*, 2017, video 38 min, Potential of the Gap, NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.

Human Population, 2017, video 36 min, Potential of the Gap, NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.

Sweeping, *Figure 2224*, 2017, video 15 min, Potential of the Gap, NNKM, Tromsø, 12/1–13/2 2018.

Highway 25, *Shared Society Means a Common Debt* (video).

Published texts

"On Highway 25, Shared Society Means a Common Debt, How Were We Thinking and With What" (*Not That Cloud*, Johanna Gustafsson Fürst. Mount Analogue, 2018).

"Figure 2224" (*Between Places*, 2016).

"The Approach, Irony and Method" (Paletten #301/2015).

Anthology

Place to Place, 9 artists reflection about site-specificity and place-related processes, *Environment, Location, Spot, Space, Room*. Ed. Lisa Torell. Artists: Kajsa Dahlberg, Henrik Andersson, Annika Eriksson, Martin Tebus, Magnus Thierfelder, Johanna Gustafsson Fürst, Hans Rosenström, Eva Arnqvist (Folkrörelsernas Konstfrämjande, 2017).

Kolofon / Imprint

Glappets potential är ett projekt som utvecklats inom ramen för konstnärlig forskning och Program för Kunstnerisk Utvecklingsarbete (PKU) vid UiT Norges arktiske universitet, Kunstakademiet 2014–2018.

Potential of the Gap is a project which has been developed within the frame for artistic research and the Norwegian Artistic Research Program (NARP) at UiT, Tromsø Academy of Contemporary Art and Creative Writing 2014–2018.

Text

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

Korrektur / Proofreading

Anna Nyström, Åsa-Linnea Strand, Linda McAllister

Fotografi / Photography

Lisa Torell, Selman Akil, Liv Strand, Johanna Gustafsson Fürst, Henrik Plenge, Jakobsen, Damla Kilickiran, Per Kristiansen, Henrik Plenge Jakobsen, Viktor Pedersen, Eric Andersson, Nicolas Horne, Naz Cuguoğlu, Susanne Ewerlöf, Eva Arnqvist, Farida Sandström, SAAR, Michał Szymończyk, Bogna Kociumbas, Sanna Marander, Carl Palm, Annika Kupiainen, Ingvild Holm, Vincent Roumagnac, Humle Rosenkvist, Beater Persdotter Løken, Gro Stokke, Geir Strøm, Terje Östlind

Repro

Erik Betshammar

Grafisk design / Graphic Design

Jonas Williamsson

Tryck / Print

Nørhaven Paperback, Danmark 2018



With the right wrongs, as I have edited it several times, tried to make it clear, and as a text it has become clear, but as content and feeling, all has been lost. The thought no longer leapt, it got too easy, too fixed. The most important is that something remains in motion. Gaps do not primarily speak through descriptions, but rather through their presence. The same is true of art/ artistic research. (Note from 14/3 2015).

In its original form, the note has, through its existence, functioned as the starting point for a text about artistic research (practice and theory) and the development of the concept *acted out thought* through the article "The Approach, Irony and Method", published in Paletten #301/2015.

Pen, paper, dissertation,
conclusion, meat,

It is interesting that the arms/the hands, are central to this division, in between them is the whole of the body, and above, if you let them fall upper body and head,

it is what you do with them that determines, sort of if it is in words, with ears or

There we have another
kind of order.
Disorder.

