

Lulu-journalen

Nr.5

”Tidjord”

Jan 2019



Vishal Kumar Dar, *Dirghamas* (2018), en offentlig ljusinstallation i Luleå hamn

*Aldrig visste man
vilka villkor som skapats
i vintermörkret**

Under den mörka tiden på året, november–februari, är soltimmarna sex om dagen i Sveriges nordligaste region, Norrbotten. I samklang med perioden under vilken Luleåbiennalen 2018 infaller, tar vi fasta på mörkret i landskapet som en premiss att tänka utifrån och att arbeta med. Titeln på biennalen, *Tidjord*, är benämningen för den periodiska rörelsen av jordskorpan som uppstår på grund av månen och solens gravitation, en rörelse parallell med tidvattnets. Ljus och mörker avlöser varandra rytmiskt i enlighet med den omgivande geografin.

Norrbottens geografiska position, med sin närhet till Finland och Ryssland, har historiskt sett gjort området till en aktiv militär zon. En laddad och strategisk gränstrakt där bl a en hel stad, med fem fort, växt fram för att försvara landet

från inkräktare. Landskapet är rikt på vatten, malm och skog. Utvinningen av dessa resurser har lämnat djupa sår. Tystade forsar, gapande gropar, en stad som kollapsar i jorden. Är mörkret en del av dessa berättelser?

Mörkret som begrepp är huvudsakligen laddat med negativa associationer, sammankopplat destruktivitet och fördärv. Biennalen väcker frågor om vad en mörk tid kan sägas innebära: att det sociala och politiska våldet liksom tiden är en periodisk rörelse? Eller att mörkret är en för alltid närvarande premiss att navigera i? I så fall – går dess ok att förhandla och samtidigt förstås som en potential för tänkande, drömmande och projektion? En position där sinnena skärps, ett rum där tid och plats kan upplösas och nya konturer uppenbara sig.

Med avstamp i de norrbottniska landskapen och med stark inspiration från dess samtida poesisen, skapas en serie mörka utställningsrum i

städerna Luleå, Boden, Jokkmokk, Kiruna och Korpilombolo. I verk om försvunna vattenfall, den påhittade vildmarken och väntan på ett krig som aldrig kommer dras paralleller till besläktade historier i andra bergs- trakter, vid andra flodbanker och hav. Men här finns också verk som frångår en faktisk geografi, som kopplas upp mot drömmen och lättar från marken. Landskapet förstås som en plats där kontroll utövas och övergrepp begås, men också som en plats från vilken vi kan lära oss något om oss själva. Finns motståndet i landskapet och i dess rytmer?

8 konstnärer har producerat nya konstverk för för Luleåbiennalen 2018: *Tidjord*, i detta nummer av Lulu-journalen samlar vi samtal med dem, om bakgrunden till deras verk.

*Emily Fahlén, Asrin Haidari &
Thomas Hämén, konstnärliga ledare
Luleåbiennalen 2018*

*Ur Linnea Axelssons diktepos Aednan (2018)



I Henrik Anderssons verk *Snö, mörker och kyla* studeras den norrbottniska regionen Udtja genom ett fyrkanaligt diabildspel. I ett fotografiskt montagearbete överlappar skogens mossor, lavar och flora, historiska bilder från antropologiska undersökningar och manifestationer av den militära verksamhet som har ägt rum på platsen sedan kalla krigets början. Genom kamerans lins söker Henrik Andersson sig igenom uppvandrade stigar och arkiv i jakt på ideologiska transformationer av landskapet. 1958 bildade försvaret en Robotförsöksplats – RFN på platsen, till ytan lika stor som hela Blekinges landskap. RFN fungerade som huvudtestanläggning i Sverige, bl a med ambitionen att upprätta ett svenskt kärnvapen. I takt med infrastrukturens utbyggnad blev arbetstillfällena fler och samhället Vidsel växte fram tillsammans med en flygplats som byggdes. Människorna i samebyarna i Udtja fick flygas ut då militärerna skulle öva. 2004 lade statens utredare fram sin rapport om hur internationell militär test- och övningsverksamhet på svenskt territorium skulle kunna utvecklas i framtiden.

Ditt verk i biennalens utställning, Snö, mörker, kyla, kretsar kring platsen Udtja i Norrbotten, hur uppkom ditt intressen för det här området?

2014 arbetade jag med ett platsspecifikt arbete för Marabouparken i Sundbyberg. Jag gjorde en konstnärlig läsning av Försvarets forskningsanstalts lokaler i Ursvik där jag sammanställde olika berättelser om en konstsamling, en fredsdemonstration och kärnvapenforskningen som hade ägt rum där. I min research förekom Udtja i Norrbotten där en del av kärnvapenforskningen hade ägt rum. Eftersom jag under lång tid intresserat mig för landskap, optik och narrativ föreföll Udtja intressant att försöka läsa av som en yta där det omedvetna skulle kunna framträda om jag fick tillfälle att resa dit.

Kan du berätta om din process och hur det har varit att arbeta med det här projektet?

Jag hade som startpunkt för arbetet en reseskildring av fotografen Carl Fries i STF årsbok från 1924 och tänkte att de stigar som han gick då skulle kunna tjäna som riktningar för arbetet. Udtja som sådant är helt inhägnat och avspärrat



Henrik Andersson, Snö, mörker, kyla, på Luleå Konsthall

för allmänheten men jag fick tillfälle att följa med ett av de sällsynta besök som Åttte museums vänförening arrangerade vilket skulle visa sig var en mycket speciell upplevelse. Vi åkte i bil från Jokkmokk och tog av på en grusväg in i Udtja. Vi lämnade bebyggelse bakom oss och färdades förbi myrar, sjöar in i storskogen. Efter en lång stund stannade vi plötsligt vid en videoövervakad grind och stängsel, diskussioner följde om huruvida vi hade lämnat våra personnummer till militären, därefter kunde vi resa vidare på grusvägarna. Vår guide berättade om Udtjas samiska historia. Återigen fick vi plötsligt stanna och köra in till vägkanten. Vi mötte ca 30 husvagnsekipage som vi var tvungna att släppa förbi. Vår guide kunde berättade att det var personalen som arbetar med militärens verksamhet som hade firat midsommar i Udtja. Väl framme i Udtja by möttes vi av folket där och en gudstjänst förrättades, därefter intogs en väl tilltagen måltid. Resan blev för mig en väldigt suggestiv upplevelse, dels för att den visade konfliktytor mellan industrialisering, militarisering och människorna i Udtja som är så tydliga, men också att fältet, hur banalt det än må låta, fick mig att tänka på Zonen i Tarkovskys film Stalker. Innanför grindarna råder permanent undantagstillstånd och precis som i Zonen verkar fysikens lagar vara upplösta.

Hur har du tänkt på den svenska neutraliteten i detta arbete?

En person i mitt resesällskap kunde berätta att svenska försvaret inte övar på området utan att det är utländsk vapenindustri och militär som köper tjänster av fortifikationsverket. Det ska tydligen vara för dyrt för svenska försvaret. Det mervärde som extraheras ur landskapets kommer alltså inte det lokala till del utan hamnar någon annanstans. Som exempel på neutralitetens



Bild ur Henrik Anderssons Snö, mörker, kyla

komplex kan nämnas att det är känt att bomber av den typ som har släppts över Gaza i Palestina har testats i Udtja, jag tror att detta kommer ha stor inverkan på hur vi i framtiden förstår landskap och identitet från ett kulturgeografiskt perspektiv.

I ditt verk ser man hur du har gått in i arkiven och använt dess material i kombination av eget producerat material, hur tänker du på relationen till arkivet i din konstnärliga process och hur kommer det sig att verket tagit formen av ett diabildspel?

Jag tänker att människans psyke är strukturerat som ett arkiv, allt finns där men kan inte plockas fram samtidigt. Brottstycken kan ställas bredvid varandra och bilda ett montage som kan föreslå ett narrativ. Att undersöka hur ett arkiv är strukturerat, sammanställt och ordnat blir också en resa genom någons fantasier. Eftersom jag har arbetat med fotografiska arkiv så tar jag med mig dessa bilder när jag sedan gör mitt fältarbete och försöker att återskapa den ambivalens jag får för mig finns där.

Eftersom jag har arbetat med fotografier i olika teknik, format och från olika tider behövde jag en sammanhållen form för att montaget skulle fungera. Några av bilderna jag hade hittat var diabilder och jag bestämde mig där för att göra

ett diabildspel. Det finns något lockande i att vi som betraktare faktiskt ser det fotografiska originalet, alltså den bit av filmen som befann sig i kameran vid ett givet tillfälle i historien. Bildprojektion har också en efemär karaktär genom att den bara finns en kort tid för att omgående ersättas av en annan bild. Genom detta flöde kan en specifik relation mellan bilderna uppstå hos betraktaren.

→ Ingela Ihrman

I en dagboksanteckning tillägnad tankar om tarmen skriver Ingela Ihrman om floran i havet och floran i magen och om hur tarmtången (Ulva intestinalis) för henne fungerar som länk mellan dem – en slipprig väg tillbaka ner i vattnet till de alger som har förmågan att binda solens energi så andra livsformer kan tillgodogöra sig den. Det handlar om att vara ett landskap och vara i landskap; om bukfett och råolja – jordens och kroppens lagrade energi. Verket är början på en längre konstnärlig undersökning som utgår från magen – en öm punkt, och Luleåbiennalen utgör med **Inre vind** dess andra avsats. I likhet med Ihrmans tidigare verk kanaliseras den svårgreppbara naturen genom den egna kroppen.

Kan du berätta om ditt verk Inre vind som visas på Galleri Syster, vad föregick projektet och hur fortsätter det?

Verket *Inre vind* riktar ljuset mot en grönalg som kallas tarmtång (Ulva intestinalis). Jag behöver den för att upprätta en länk mellan floran i tarmen och floran i havet. Just nu arbetar jag med fokus på magen – en öm punkt där energiflöden och känslor sammanstrålar. För mig är magen ett centralt men utforskat landskap som jag vill låta växa och ta form.

I augusti 2018 jobbade jag som volontär på Kusters trädgårdar – ett hem, en restaurang, ett bageri och en trädgård som ligger på en ö i Bohuslän. Kusters trädgårdar tillämpar perma-kultur, ett begrepp som myntades på 70-talet som ett svar på växande ekologiska problem i världen och som kort sagt syftar till att skapa ekologiskt, socialt och ekonomiskt hållbara (permanenta) kulturer.

Vill du beskriva själva "akten" att ge tarmen/tången en position så som du gör när du lyfter in den i konstens rum?

Jag tänker att alla konstrum fungerar som ingångar till den värld som jag skapar genom min konst. Konstrummen behövs för att andra än jag själv ska kunna komma in dit. Det vore ensamt och meningslöst utan dem. I gallerirummet på Galleri Syster är min tarmtång dels en del i Luleåbiennalens berättelse om hav, ljus och seende, dels ett utsnitt ur den arbetsprocess med magen i fokus som jag är mitt uppe i just nu.

Hur relaterar Inre vind till ett landskapsbegrepp skulle du säga?

Jag har tidigare fäst mig vid en tanke om hur det är att ha ett inre hav inne i kroppen. Från berättarrösten i ett avsnitt av Vetenskapens värld från 90-talet fick jag veta att vätskan i äggblåsorna



Ingela Ihrman, *Inre Vind*, på Galleri Syster i Luleå

som omsluter mogna äggceller hos alla landle-
vande däggdjur har samma salthalt som vattnet
i det ur-hav där livet en gång uppstod, för flera
miljarder år sedan. Så än idag bär vi bär alla
med oss detta livets vatten i våra kroppar. Om
tarmtången är en tarm är kroppens inre vind de
bubblor av gas som bildas genom fotosyntesen
och som får algen att flyta vid vattenytan. Det
faktum att tarmtången på engelska kallas för
mermaids necklace gör luftbubblorna på rad till
ett pärlband av fisar.

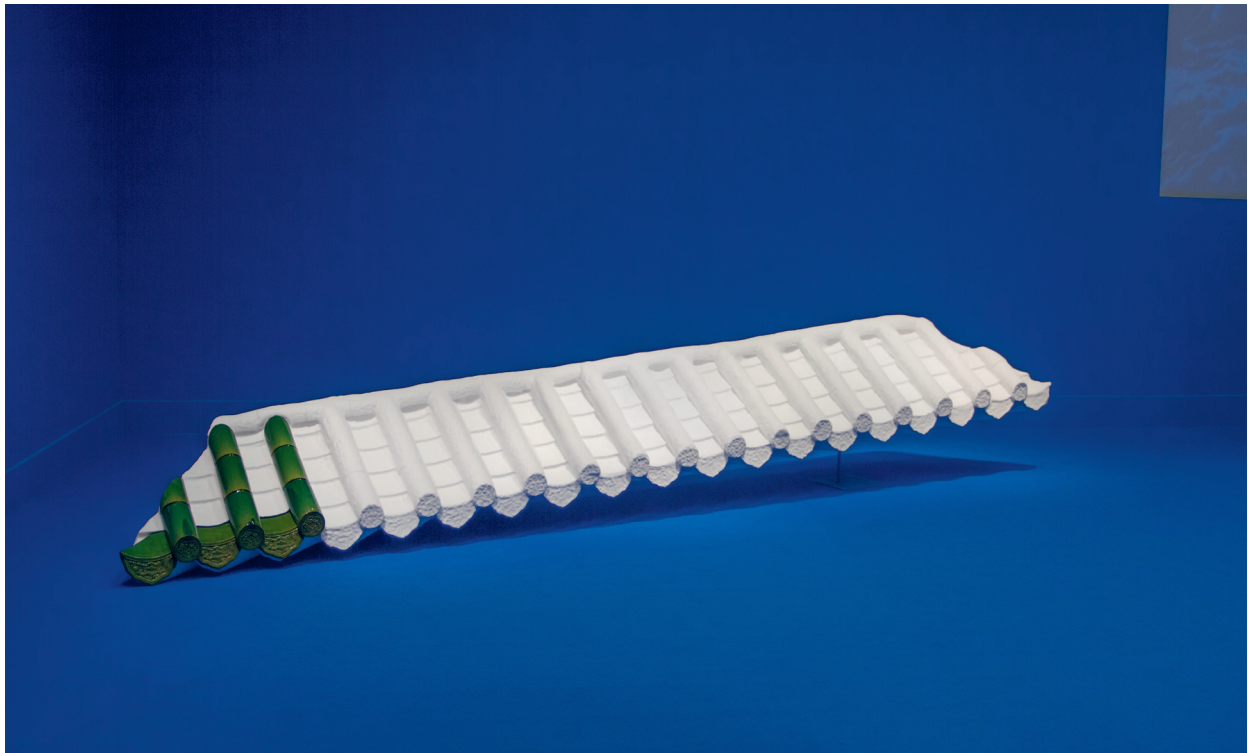
*Förutom Inre vind i Luleå, deltog du också i
biennalens gästspel på Nattfestivalen i Kor-
pilombolo. Där uppförde du verket Nattens
Drottning, hur var det att göra genomföra
performancet på denna plats?*

Nattens drottning är ett performance som iscen-
sätter en speciell kaktus nattliga blomning. I
gamla krukväxtböcker kan en läsa att det fram
till 50-talet var vanligt att en stolt ägare till en
Nattens drottning med knopp på väg att slå ut
bjöd hem sina vänner och grannar på nattligt
kaffevak för att tillsammans uppleva blomningen.

Det var speciellt för mig att göra performancet
på Nattfestivalen i Korpilombolo. Tidigare när
jag visat verket i olika konstrum så har det blivit
en clash mellan miljön och min risiga jättekak-
tus av pressenningskorvar, tandpinnetaggar och
lufrötter av golvtäckningspapp. I Korpilombolos
medborgarhus källare smälte vi in nästan allt
för bra. Systrarna Nylund bjöd på kaffe och höll
ett litet tal som byggde upp förväntningarna
inför det som snart skulle ske. Det hade varit
mörkt ute sedan kl 14. Vid 22.30 ålade jag in i
blomknoppen, lindade av gladpacken som höll
foderbladen slutna, reste knoppen över huvudet
och slog ut de benvita kronbladen med hjälp av
en konstruktion byggd på ett bak-och-framvänt
paraply. Korpilomboloborna gav i från sig ljud av
hänförelse och förtjusning. Jag sprutade ett moln
av vaniljparfym i luften. Sedan visnade jag ner
och kröp ut.



Detalj, Ingela Ihrman, Inre Vind



Lap-See Lam, Beyond Between & Gwaí, på Luleå Konsthall

I Lap-See Lams verk *Beyond Between* och *Gwaí* plockas idén om det autentiska isär. Lusten att konsumera det "främmande", som mat, som konsumtionsvara, som bild, vänds och blir en spegel av oss själva. Likt antika skulpturer och artefakter på museer som ibland rekonstrueras och återfår de delar som saknas, har Lam här satt samman insamlade objekt från en snart svunnen svensk kinakrogsmiljö.

Under produktionsprocessen har du varit i dialog med lokal historia kring Kinakrogarna i Luleå. Vill du berätta lite om det och om samtalen med restaurang Waldorf?

Min ingång till projektet var att spåra Luleås första kinakrog: Restaurang China. 1977 såldes Vasabaren på Storgatan 61 och blev till stadens första kinakrog, belägen på övervåningen av en kemtvätt. 1985 initierade Luleå Centrum en stor ombyggnation av stadskärnan som drevs till förmån för Länsförsäkringars storbygge i staden. I samband med detta revs de ursprungliga trähusen där restaurangen låg och man erbjöds ett nytt kontrakt på bottenplan i ett nybyggt hus. Idag huserar Österns Pärla på samma plats med andra ägare.

Med hjälp av Arkivcentrum Norrbotten, Stadsarkivet i Luleå och bibliotekens tidningsarkiv

kunde jag ta fram en del bebyggelseinventarier, bilder och artiklar om restaurangen. Jag la ut en annons i Norrbottens-Kuriren, pratade med pressfotografer och efterlyste spår av restaurangen i olika forum på sociala medier. Jag hade inte en färdig idé om vad jag sökte efter eller vad som skulle bli själva verket - utan förhöll mig till den forna restaurangen snarare som en vinkel in till en stad vars historia jag inte var så bekant med. Mina möten med Philip Kuo, delägare på Luleås kinakrog Restaurang Waldorf var givande. Samtalet som egentligen skulle handla om Restaurang China, öppnade upp till ett annat typ av samtal bortom de faktiska platserna. Efter det, kom arbetet att handla mer om att försöka skapa en representation av det som inte syns på ytan av en kinakrog: att visa det som inte visas, orden som inte kan översättas och glappen som uppstår mellan generationer.

Vill du berätta om de två skulpturala komponenterna i din installation, taket och stolen, samt deras titlar?

Titeln *Beyond Between* kom till intuitivt. För mig väcker de orden tillsammans en känsla av övergång. Verket handlar om översättning, rörelsen från ett stadie till ett annat, och det som kan gå förlorat på vägen. Det kan handla om när ett språk översätts till ett annat, när en generation

blir till en annan, när ett minne överförs, och när ett material återges i ett annat material. Med titeln ville jag förstärka känslan av rörelse och att befinna sig i ett skifte.

Verket är en rekonstruktion av en interiör från en restaurang som inte längre finns, och består utav två delar. Dels de faktiska delarna från innertaket och dels en förlängning i vit plast, en sorts takprotes i pagoda-stil. Protesen är utfräst och togs fram med hjälp av de 3D-skanningar av restaurangen som gjordes innan den stängde.

Samma personer som startade Luleås första kinakrog Restaurang China, drev under 70-talet tre restauranger i Stockholm och två i Uppsala, varav en av dem var Ming Garden. Inredningarna på restaurangerna följde samma koncept: importerade föremål och interiörer från Kina, som anpassades till lokalerna med hjälp av Nordiska Kompaniets inredningsfirma. Det återskapade gröna taket från Ming Garden, fanns alltså i en röd version på Restaurang China i Luleå. Kopplingen mellan en av Stockholms första kinakrogar: Ming Garden och Luleås första kinakrog: Restaurang China, blev därmed en liten gren av en större kartbild av kinesisk diaspora i Sverige. Ett liknande grönt innertak finns också på Restaurang Waldorf idag.

Gwái betyder spöke på kantonesiska och är titeln på den svävande stolen intill *Beyond Between*. Stolen är inlånad från Waldorf och placerad med 'blicken' riktad mot restaurangen. Ett överdrivet långt stolsöverdrag är uppsytt för att släpa mot golvet.

Vad betyder mörkret och spöket i det här verket och tidigare verk av dig, varför är det en intressant gestalt för dig att tänka med?

Det spöklika har funnits i mina verk sedan jag började dokumentera kinakrogar som var på väg



att stänga igen. Övergivna rum, minnen, språk i översättning och kulturell förskjutning kan kopplas till idén om hemsökande. Spöket uppstod först i mina 3D-skannade restaurangmiljöer i form av digitala fragment och glitchar och växte sedan fram som karaktär successivt. I *Mother's Tongue*, ett verk av mig och Wingyee Wu, är kinakrogen ett framtida spöke och berättelsens huvudperson. Till den här installationen på Luleå Konsthall träder gestalten fram ur mörkret i form av två minnesobjekt: en takprotes och en spökstol.

Berätta om hur du valt att presentera verken i rummet och dess referenser till arkeologiskt utställande.

Jag har tittat på hur artefakter ställs ut på museum och hur de ofta presenteras med material som spekulativa stöttepelare. Fragment som återuppbyggs med t.ex. gips, där det görs tydligt vad som är gammalt och vad som är påbyggt. På den typen av museum finns en utpräglad idé om historisk autenticitet, vilket blir intressant i relation till kinakrogens narrativ. Det är en plats som berättar om den kinesiska diasporans utbredning genom näringslivet, hur den speglar en exotiserad bild av kineser men samtidigt uttrycker en egen kulturell tillhörighet. En fiktiv skådeplats men på samma gång en fullt verklig plats för mångas liv i ett nytt hemland. På så vis är kinakrogen viktig för att förstå skapandet av idéer om etnicitet, där man kanske kan se interiörerna som etnografiska objekt.

Vid första anblick ser taket ut att vara gjort i gips, men den är 3D-utfräst i cellplast. Materialets kontrast, keramiken mot plasten, väcker en känsla av separation och återförening på samma gång. Verken presenteras som om de vore i rörelse där takprotesen tilltar och spökstolen svävar.



Rödberget utgör tillsammans med Pagla-, Mjösjö-, Degerbergs- och Gammelängsfortet stommen i Bodens fästning. Här har konstnären och musikern Karl Sjölund skapat en platsspecifik installation om väntan på ett krig som aldrig kommer. Boden är en stad som till alla delar vuxit fram som en effekt av gångna seklers militärstrategiska beräkningar: skulle ett ryskt anfall mot Sverige äga rum, vore det nödgrat att ta vägen genom Boden (för att undvika att antingen hamna i Bottenviken, eller i den oländiga fjällterrängen), men något anfall ägde aldrig rum och den militärteknologiska utvecklingen sprang om de spekulationer på vilka Bodens fästning vilar. I Sjölund's verk undersöks krigets tragiska logik och fantasmatiska dimensioner och genom svensk militärhistoria, dokumentärt material, video, ljud och funna objekt framställs ett slags föremålens teater. I de olika rummen ljuder ett musikstycke, ett collage av konkreta och på orgel komponerade ljud. Verket är ett försök att återge något av det i kriget som inte ger sig åt sinnena – de abstrakta och psykoakustiska fenomenen och de för krigskomplexen nödvändiga fantasierna: kapprustningens logik, tinnitusen efter ett bombnedslag, bilden av en fiende.

Berätta om verket En känsla av krig och hur idén till det växt fram

För biennalen har jag producerat en installation. Verket heter "En känsla av krig". Det som har visats på Rödbergsfortet är ett slags utväxt av ett annat arbete, som kommer att bli ett Hörspel, eller någon form av radioteater. Jag inledde arbetet på Hörspelet för två år och ett halvt år sedan, och för två år sedan var jag i Boden för första gången med avsikten att samla material till det. Textmaterialet som ligger till grund för installationen i biennalen kommer så småningom att ges ut som ljudbok. Och en av tankarna bakom det är grundat i att jag jobbat som bibliotekarie och sett den lavinartade ljudboksutgivningen som ägt rum. De allra flesta röster som hörs om det är ofta väldigt kritiska, och det är jag också, mycket av den utgivningen som blir lidande av detta går inte att på något sätt överföras till ett talat medium. Däremot, eftersom jag kommer från musik- och ljudkonsthåll så tycker jag att det öppnar upp för ett spår som jag tycker på många sätt glömts bort i konstvärlden, den inlästa poesin och en poesi

som är behandlad och manipulerad med ljudteknikens olika verktyg.

Jag har en lång bakgrund som musiker i någon mån, även om jag inte känt mig helt bekväm med att sitta och skriva låtar eller melodier och sådär. Det som har intresserat mig mer är liksom de konkreta vardagliga ljuden, de specifika ljuden som uppstår i vissa industrier eller yrken, särskilda yrkens klanger. En vän till mig, Simon Frank från Luleå, introducerade mig för ljudbearbetning på datorn när jag var tonåring. Så ljudskulpterandet är något jag sysslat med mycket, i datamiljöer. För biennalen har jag velat ta mig lite ur det. Det förinspelade och skulpterade, för att istället hitta sätt att alstra ljud av och med saker som finns inne på fortet. Och på något sätt ordna dem harmoniskt och liksom strukturera ljuden på något vis.



Karl Sjölund, En känsla av krig, på Rödbergsfortet i Boden

Du är ju inte uppvuxen i Boden just men har du något minne av att vara nära det landskapet och att ha en känslan av krig?

Absolut, jag är ju uppvuxen mellan Boden och Luleå, i en liten håla som heter Sunderbyn och runt om hela trakterna och även i Luleå, även om Boden utgör navet, så ligger det ju militäranläggningar. Under min uppväxt såg jag militärkonvojer, och jag var mycket i Boden eftersom jag hade släkt där och överallt i Boden så är ju närvaron av militären alldeles uppenbar. Jag minns också busiga cykelutflykter som tonåring till de övergivna och nedlagda forten.

Vad har du velat att besökare på Rödbergsfortet ska uppleva?

Vägledande för arbetet med ljudboken, var ett slags cut up metod, från en enorm textkälla bestående av militära handböcker, och instruktionsböcker över militär materiell etc. På samma sätt har jag med Rödbergsfortet velat hitta saker där, i själva byggnadens struktur och i det militära livet i Boden som sådant, och låta de komma till tals – föremål, historier, texter, film osv, och få dessa saker att tala med ett språk som inte det militära tillåter. Precis som inom alla övriga samhällsinstitutioner, så finns det, vid sidan av den rationella självframställningen, ett slags undermedvetet i militären. Något som det militära själv inte kan röra vid utan att underminera sin egen statsbärande legitimitet. Den utger sig för att vara ett slags yttersta garant för upprätthållandet av verkligheten som vi känner den, men för att detta ska fungera krävs ett framställande eller simulerande av denna verklighet. I många fall är det enda som skiljer militären från paranoikern att paranoikern inte har samma legitimitet att hemligstämpla anledningarna till varför hen menar sig förföljd. Med detta vill jag på något sätt profanera denna helgade statsfunktion, leka med den och, som man säger, "ta ned den på jorden".

Och verket reflekterar den militära rationaliteten?

Vad jag har fokuserat på är var det här språket, den militära rationaliteten, krackelerar. Och försökt tala utifrån de blinda punkter som finns i dess genomrationaliserade och fullständigt logiska konstruktion, och visa hur det är ett språk fullt av paradoxer och logiska knutar som gör att det blir kompulsivt på ett sätt som inte har

med själva rationaliteten att göra. Och en sådan punkt, som finns med i verket, men som har en större plats i ljudboken, är spionen. Det har jag undersökt på ett samtidigt ironiskt och allvarligt sätt - hur spionen utgör en logisk motor i militärandet. När man försvarar sig som en nation, måste du alltid förutsätta att en fiende skulle kunna vara på plats och runt det aktiveras en hel apparat av bevakning av ingenting. Den där rörelsen har varit väldigt vägledande och alla de paradoxala skeenden som väcks ur det. Att tänka om det på det sättet är jag inte först med, en bok som kom till mig en bit in i processen är en inte särskilt jättebra roman av en italiensk modernistisk författare som heter Dino Buzzati, boken heter "Tartaröknen", och efter vad jag sagt nu om Bodens fästning kan man tro att boken handlar om den. Den handlar om någon form utav italiensk styrka som vaktar ett ökenmoln ur vilket det aldrig någonsin kommer något ur, i all oändlighet, på ett sätt som gör att man känner att tiden fullständigt löses upp på den platsen.

Vill du förklara begreppet "psykoakustiskt" som du använder?

Det är ingenting jag på något sätt är expert på, men ett psykoakustiskt fenomen är när något hörs men inte har något annat ursprung än vad som finns innanför den egna huden. Vissa effekter som till exempel blodets rörelse i kroppen som i vissa, absolut tysta, situationer faktiskt kan höras, eller hallucinationer, och jag skulle även vilja föreslå att tinnitus är ett psykoakustiskt fenomen. Det finns en del delar i verket som är inspirerade av en fruktansvärd film som heter "Gå och se", en vitrysk film som handlar om nazisternas invasion av Vitryssland. Filmen följer en liten pojke som genom hela filmen flyr i panik. Bomberna och blodet och skiten och smutsen förföljer honom som en flodvåg. Vid ett tillfälle slår det ner en bomb alldeles i närheten av honom, en utav de mest fruktansvärda krigsscener jag har sett, och då liksom fasas de diegetiska ljuden ut och ersätts av pojkens tinnitus, hans desorientering, hur han försöker samla sig, och håller för öronen i panik och smärta.

Hur har det varit att arbeta i Rödbergsfortets speciella miljö, på en plats som parallellt är ett museum?

Sally Sundbom har varit väldigt viktig och behjälplig, men även guiderna på fortet. De har

varit där med mig flera gånger innan arbetet med biennalen, och visat mig tilliten att släppa mig loss där inne själv. Nu har jag även fått ett par egna nycklar. På så sätt är det ett väldigt generöst museum, men de har ju inte överhuvudtaget någon erfarenhet av att någon lägger sig i och bearbetar deras samlingar på det sättet som jag gjort nu. Så det är nytt för dem, jag har inte varit i vägen för dem så de har inte märkt av mig så mycket. Jag vet inte, det känns som ett bisart och spännande samarbete, för det är två helt olika världar som kolliderar. Alla som arbetar där har bakgrund inom det militära och det är lustigt att tala med den typen av människor vars hela yrkesliv utspelas där. Trots att det är ett vanligt samtal, något praktiskt eller om vädret, så framförs det som en order. Både skrämmande och charmerande.

Först ville jag fullständigt bygga om deras egen utställning, men det gick inte. Men det finns enorma ytor som inte används i museiverksamheten, vilket passade väldigt bra in i hur det har blivit nu. Jag har liksom hittat ett perspektiv på det som knyter an till sprickor och det osynliga, ohörbara och omedvetna i kriget. Och det är dels generalernas mäss, generalens innersta kammare som utgör huvudsaklig utställningsplats. Och det passar in tematiskt.





*Neda Saeedi, Garden of Eden Moving:
A Petrified Tribe, på Luleå Konsthall*

Neda Saeedis *Garden of Eden Moving: A Petrified Tribe* behandlar den moderna historiens skeenden i relation till folkgruppen bakhtiaris, och hur deras nomadiska kultur och levnadsvillkor drastiskt förändrades då den iranska staten bestämde att inrymma dem innanför Shooshtar-e Noes murar. Staden konstruerades runt en sockerfabriks industri och i anslutning till den planterades en damm och ett sockerrörsfält. Här skulle människor från närliggande platser och nomader i regionen arbeta. Saeedi skulpterar i symboladdade material. Kontroll, boskapens betydelse och sockrets dubbla natur är centrala i verket och berör lika delar miljöförstöring och ekologi som den kontrollerande arkitekturens form.

Berätta om den research som föranledde A Petrified Tribe, hur kommer det sig att du började undersöka just denna historien?

Projektet inleddes för nästan två år sedan under en resa till södra Iran då jag besökte staden Shushtar-e-Noi. Det första som slog mig var hur strängt kontrollerad och kvävande stadens utformning framstod. Med vetskapen om att staden var ett "framgångsrikt" och prisbelönat stadsutvecklingsprojekt började jag gräva och fann olika narrativ som komplicerade denna bild. Mitt verk behandlar den moderna historiens skeenden i Iran i relation till folkgruppen bakhtiaris, och hur deras nomadiska kultur och levnadsvillkor drastiskt förändrades då den iranska staten bestämde att inrymma dem innanför Shooshtar-e Noes murar. Staden konstruerades runt en sockerfabriks industri och i anslutning till den planterades en damm och ett sockerrörsfält. Här skulle människor från närliggande platser och nomader i regionen arbeta. I min konstnärliga praktik intresserar jag mig för urbana landskap

och relationen mellan den mänskliga kroppen och arkitektur: värden, materialitet, makt och maktlöshet. Därför väckte just denna plats och historia min uppmärksamhet.

Vad är det vi ser i utställningen, och vilken roll spelar de olika materialen som du har valt att arbeta med?

Eftersom utgångspunkten för min installation är faktiska fysiska platser och omständigheterna kring deras kristallisering, lånas ofta materialiteten hos skulpturerna från aspekter av den berättelse som jag tar mig an. Installationsformen gör det möjligt för mig att presentera en berättelse genom dess många olika skikt och bilder – samtidigt kan jag kondensera dem till en singulär form där ett komplext innehåll presenteras på ett greppbart sätt. Varje verks specifika form och materialitet är en del av berättelsen. I detta specifika verk fall ser vi t ex skulpturer vars material är socker, men sockret är också det material som format staden och historien, eller rättare sagt hela det stadsutvecklingsprojektet som mitt projekt undersöker. Också cement har en stark närvaro i mitt verk vilket självklart har en tydlig koppling till moderniteten och industrialiseringens tidevarv. Vid sidan av varje materials betydelse eller ursprung har också dess fysiska egenskaper en roll i installationen.

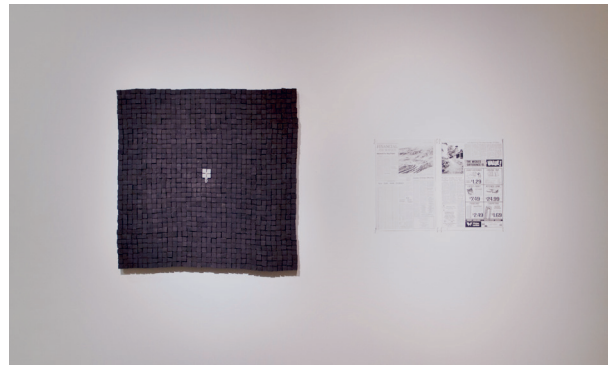
*Vad är dina tankar om konstens potential i relation till gömda eller glömda historier?
Vad är det ditt verk "gör"?*

Genom konsten ser jag möjlighet till att rikta ljuset mot vissa delar av historien som har varit dold eller förträngd och inte plockats upp i den konventionella historieskrivningen eller av de stora institutionerna. Konsten har också potentialen att röra sig utanför denna akademiska sfären och tala mer direkt till sin publik. Självklart har den inte makten att lösa problemen, men att





skapa medvetenhet, väcka nyfikenhet och intresse. I mina verk är inte avsikten att romantisera det förflutna, men att föra fram historia i ljuset för att visa på dess skeenden och konsekvenser idag. Den historia som verket A Petrified Tribe tittar på går inte att betrakta som en enskild isolerad händelse som inträffade för några decennier sedan i Iran, det är en situation som ständigt återupprepar sig på olika platser i världen, i olika former. Genom att tillbringa tid i Norrbotten genom researchvistelser här och regionens residensverksamhet, har jag också kunna se mitt projekt speglas också i den här platsens historia. Det har gett mig viktiga perspektiv i projektet.



Alexandros Tzannis majestätiska teckningar bygger rum. De inbjuder betraktaren att vandra in och emellan dem. Upphängda på stålkonstruktioner böjer sig pappret i en vågrörelse över ramverket. Motiven är abstrakta, tecknade rörelser i detaljerade skikt som vid en närmare granskning liknar kartor och topografiska bilder. Verket ingår i serien *Blue Black Layers Over the White Cities* där Tzannis bl a har tecknat hemstaden Aten, dess känslomässiga, historiska och krisartade skikt som mörklägger platsen. För biennalen har Tzannis utökat serien med ytterligare fyra teckningar. I teckningarna finns referenser till stålutvinningens färgschema: den grå metallen, den glödande röda färgen i tranformationen och den vita röken från nedkylningsprocessen. En av teckningarna visas i lunchrestaurang Malmen på SSAB:s Stålverk i Luleå.

Vill du säga några inledande ord om din konstnärliga praktik?

Jag betraktar mig själv som en målare, trots att jag oftast gör skulpturer. Jag väljer mina material i relation till situationer, det som lämpas bäst för att gestalta och utveckla mina idéer. Tematiskt balanseras mitt arbete mellan det förflutna och framtiden, mellan utopi och dystopi, jag är intres-

serad av dessa ytterligheters balansakter i nuet.

I biennalen visas det pågående projektet Blue Black Layers Over the White Cities, hur påbörjades arbetet med detta projekt och vad handlar det om?

Projektet *Blue Black Layers Over the White Cities* inleddes för tre år sedan då jag bjöds in att göra en utställning på State of Concept i Aten. Där arbetade jag med en rumslig installation bestående av två skulpturer, keramik och storskaliga teckningar utförda med kulspetspenna, upphängda på järnramar. Utställningen som helhet fungerade som en slags personlig metafor över staden Aten: älskade scener, promenadstråk och dolda platser. Idén var att kartlägga staden utan att för den sakens skull skapa en tydlig överblickbarhet. Jag ville att betraktaren skulle förstå att de kartor som jag ritade och de platser jag berättade om skulle vara nästintill omöjliga för betraktaren att själv hitta, såvida hen inte följde angivna spår. Medan jag tecknade på pappret med bläck och kulspetspennor (en tidskrävande process) började jag tänka på när jag bodde i Wien för 10 år sedan och hur människor där återkommande refererade till Aten som den "Vita staden", denna föreställning blev utgångspunkten för verkets titel *Blue Black Layers over the White Cities*, eftersom jag ovanpå det vita tecknade lager av blått och svart bläck. För mig



Alexandros Tzannis, Blue-Black Layers Over the White Cities, på Luleå Konsthall



Sea Horizon på SSABs stålverk i Luleå

blev det känslomässiga lager över den vita staden Aten, blåa melankoliska lager och svärtans mörka lager. Verket påbörjades under krisåren i Grekland. Hela utställningen på State of Concept gavs namn efter verket och därefter har min kartläggning av staden fortsatt med tillägg av ytterligare städers kartläggningar dit jag bjudits in att ställa ut: Paris, Cypern och nu Luleå. Mina material är konsekventa, jag gillar kulspetspennan därför att den är vanligt och enkelt, något som används i vardagen. Jag tycker också om tanken på att övervinna materialets gräns och skapa något imponerande stort. När jag gör teckningarna får jag oftast hjälp av vänner som tecknar de tre till fem skikt som verken oftast utgör. Samarbetet blir en del av processen. Storskaligheten hos teckningarna vill jag ska inge en känsla av att befinna sig mitt i en arkitektur, mitt i staden.

Hur har Luleå och Norrbotten inspirerat dig i produktionen av ditt verk?

När vi påbörjade samtalet om mitt deltagande i Luleåbiennalen och det att presentera en fortsättning på serien *Blue Black Layers over the White Cities* började jag att göra efterforskningar om Luleå och Norrbotten. Jag intresserade mig för motsättningar mellan de tunga industrierna och naturen, Sveriges neutralitet och militära aktiviteter i området under andra världskriget, den norra regionens rika jord och de södra delarnas exploatering av land, stillheten och lugnet i ett liv nära naturen men också de industriella områdenas futuristiska estetik, dess produktion och rikedom och de ekologiska problem som med den följer. Tendenser som egentligen är återkommande för de flesta moderna städer, jag började att teckna kartor och ritningar för att belysa underliggande strukturer. Jag drogs till industriernas infrastruktur, stålfabrikerna och tankarna om en verksamhet som försiggår i det dolda, eller under jordytan. Jag ville teckna det vi inte ser, som döljer sig i bunkrar och bakom fabrikernas

stängda dörrar. De fyra nya teckningar som jag producerat för Luleåbiennalen innehåller kartor över staden, spår från järnvägarna, enkla planritningar från stålfabriker, mentala labyrinter och två havshorisonter.

Och verket kopplas också samman med personliga minnen?

Ja, som jag berättade var stålindustrin i Luleå det som jag på en gång drogs till när jag påbörjade arbetet för biennalen. Jag förstod efter ett tag att det hade personliga orsaker i relation till minnen från barndomen; jag brukade spendera mina sommarlov på den grekiska ön Serifos där letade jag efter vackra stenar och mineraler längs med strandkanten – Jag tror att jag ville bli en geolog på den tiden. På Serifos hade det funnits järngruvor sedan antiken och här utspelades myten om cykloperna i Odyssén. Gruvans aktiviteter återupptogs på 1800-talet och pågick fram till 1960-talet, runt 2000 personer bodde och arbetade där – men under fruktansvärda förhållanden. En enskild arbetare startade år 1916 ett uppror och en strejk. Under några dagar ockuperades ön av arbetarna som krävde bättre levnadsförhållanden, detta var första gången som förslaget om åtta timmars arbetsdag togs upp i Grekland. I den här berättelsen och i det personliga minnet framträdde allt det som de nya teckningarna i biennalen har härbergerat: stålets väsentlighet, labyrintiska former och att gräva där man står. Förutom kollektionen av verk som visas på Luleå konsthall finns också en av mina teckningar i entrén till SSAB:s fabrik och lunchrestaurang i Luleå. Teckningen *Sea Horizon* bär en stämpel med siffran 1916 – ett minnesmärke för järnarbetarna på Serifos men också för dagens pågående kamper för arbetares rättigheter och motstånd.



Arkivbilder från ön Serifos och dess gruva, från Alexandros Tzannis researchmaterial.

Norra Sveriges rikedom på vatten i rörelse är det som gjort landet till ett av världens främsta i fråga om andel ren, utsläppsfri energi. Men det har ett pris. Under det tidiga 1900-talet började älvarna byggas ut i industriell skala. De naturliga rörelserna manipulerades med fördämningar och enorma betongdammar. Såväl djurliv som människors livsrum förändrades, försvann eller förstördes. Heliga platser röjdes med hjälp av moderna maskiner undan. Vem minns det vattenfall som stängts av, den fors som tystats? I *Till minnet av en älv* vänder sig Anja Örn till konsthistorien för att hitta dokumentation av de försvunna vatten dragen, bara där finns bilderna av dem bevarade. Men vilka var det som porträtterade älven, vems blick blir till vårt gemensamma minne?

*Hur påbörjades arbetet med
"Till minne av en älv"?*

Projektet utgår från att jag bor bredvid Luleälven, och att jag är hitflyttad för en massa år sedan. Att jag hamnade bredvid en så stor och mäktig älv och att det är så ofattbart mycket vatten som strömmar förbi. Sedan började jag åka runt i Norrbotten och titta på älvarna. Jag hamnade ofta vid Råneälven, och tyckte att den var så mysig och fin. Men Luleälven fastnade jag aldrig vid, och sedan började jag förstå varför – hela älven är extremt utbyggd. Och senare, för några år sedan, började jag och min man Tomas Örn resa runt och titta på vattenkraften, ganska förutsättningslöst. Och började läsa på. Jag blev fascinerad av att det bara fanns en liten rännil av ett vattenfall kvar, att man har byggt om naturen så oerhört, och att det kanske inte alls var så konstigt att jag inte hade tyckt att den var så trevlig. Jag tänker att man inte förstår landskapet eftersom det är så nytt och omdesignat, inga gamla strukturer kvar.

Och hur ledde detta arbete vidare in i den svenska konsthistoriens nationalromantik?

Jag började att fantisera om de försvunna vattenfallen, om vilken fallhöjd de måste haft eftersom det går att utvinna så mycket el ur dem. Och så började jag leta efter dem, på gamla kartor, men det syns inte riktigt där. Istället kom jag att finna vattenfallen i de målningar som konstnärer utförde här uppe under sekelskiftet, sverigeromantiken liksom. Så konsthistorien blev en



Anja Örn, Till minnet av en älv, på Luleå konsthall

utgångspunkt i processen, men också det faktum att konstnärerna i princip uteslutande var män, det var männens blick och männens minnen och målningarna finns kvar på männens museum i Stockholm. Men tillslut fann jag en kvinna – Lotten von Düben som hade fotat av vattenfallen under 1800-talets senare del. Då blev det spännande, för att det var en kvinnlig blick. Samtidigt var också hennes arbeten nationalromantiska, tillsammans med sin man reste hon upp för att fota samer, dessa studier är obehagliga. Men hon började också att vända kameran mot naturen istället. I min fantasi tänker jag att hon förstod att det var fel, och var på väg mentalt åt ett annat håll. Parallellt med dessa efterforskningar kom jag också i kontakt med forskaren Berta Morata som är doktorand vid LTU. Hon gör också bilder av älven som jag tycker är jättevackra, även fast hon inte ser på dem så "Det där är väl inte snyggt, jag bara kartlägger". Hon samlar information, för mig handlar det om att hon visualiserar skeenderna längs älvdalen, det handlar om el, transporter och flöden, och det blir jättekomplicerat, det inbegriper också tidsaspekten. Hon har också blivit medveten om den här koloniala tanken, men det är inte det hennes forskning handlar om.

*Ett centralt tema i biennalen är begreppet
mörker, hur tänker du på det i relation till
ditt verks berättelse?*

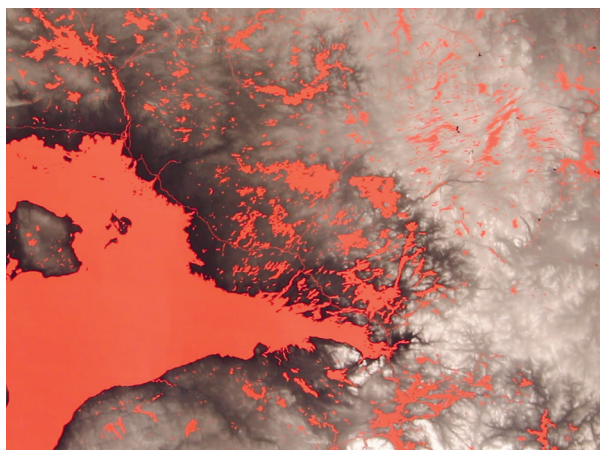
Älvtvattnet är mörkt, det är så fyllt av jord. Och sen finns ju hela den mörka historien, när vi vänder och vrider på materialet, Berta och jag, så förklarar hon att vi får ut massa energi från flöden, men det går också åt en fruktansvärt massa energi för att exploatera den, all betong, alla kraftledningsgatorna. Hon berättar att när man gör en sådan gata måste man hålla den ren, och det producerar koldioxid. Även om det är miljö-



vänlig el är den också brutal på flera sätt som man inte ser. Det är också mörkt på det sättet som en konstnär jag träffade som bodde vid älven beskrev det: under hennes barndom stängdes forsen utanför hennes hus av, hon upplevde det som "ett tyst mörker".

Ditt projekt tar dels formen av en essäfilm men också som skulpturer av krusiga forsar i aluminium, vill du berätta om skulpturerna?

De har jag hållit på länge med i mitt huvud. När jag började tänka på vattenfallen blev det tidigt som en metafor, så tycker jag konst kan vara ibland, jag drevs till att skulptera de där vattenfallen som inte längre finns. Så de är fria, de föreställer inga speciella fall. Jag tänker mig fallen och forsarna som personliga, de lät olika och såg olika ut. Man kan nog se dem som någon slags hyllning till naturen och att den kan få vara värd det. Det finns något kärleksfullt i det, att också få ägna sig åt det vackra.



Lulu-journalen

Lulu är hur Luleå benämndes i skrift första gången **1397**, ett namn med samiskt ursprung som kan uttydas "östligt vatten". Det har fått ge namnet till Luleåbiennalens journal som släpps en gång i månaden under perioden augusti **2018** till och med februari **2019**. I sju nummer ges läsarna genom text, bild och film olika ingångar till det samlade temat *mörkrets landskap*. Alla nummer tar avstamp i ett offentligt verk i Norrbotten. Lulu-journalen görs av biennalens konstnärliga ledare och inbjudna gästredaktörer. Tidningen publiceras på biennalens hemsida och går att ladda ner för utskrift.
www.luleabiennial.se

Kolofon

Lulu-journalen Nr.5:
"Tidjord"
Januari, Luleåbiennalen **2019**
ISSN: **2003-1254**

Redaktörer: Emily Fahlén, Asrin Haidari
Formgivare: Aron Kullander-Östling & Stina Löfgren
Koordinator: Alice Söderqvist
Översättning: Kristian Vidstrup Madsen