Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson,
Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson,
Malin Pettersson Öberg. Axel Andersson (red.)

GLAS ÄR MASSA I RÖRELSE

KONSTFRÄMJANDET

GLAS ÄR MASSA I RÖRELSE

GLAS ÄR MASSA I RÖRELSE

KONSTFRÄMJANDET

KONSTFRÄMJANDET

GLASS IS MOVING MASS

Innehållsförteckning

11 Förord: Glas är en aldrig stillastående massa – det är massa i rörelse
Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson, Malin Pettersson Öberg

15 Inledning: Mellan handling och ting
Axel Andersson

A

1 25 Eva Arnqvist
Positionsförflyttningar – en studie i rött

2 37 Johanna Gustafsson Fürst
Veckan har åtta dagar

3 49 Ingela Johansson
I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition

4 61 Åsa Jungnelius
En vara som kan tala

5 73 Caroline Mårtensson
Efterklang

6 85 Malin Pettersson Öberg
Att läsa glaset

B

97–192 Massa i rörelse

1 195 Förebyggande
Catharina Gabrielsson

2 203 Konstnärligt arbete i en somatisk och abstrakt tideräkning
Josefine Wikström

3 211 Återupprepa, repetition, repetera
Rebecka Thor

4 217 En vara som kan tala? Om historieproduktion och postindustriellt glasbruk
Johanna Rosenqvist

5 227 Jorden vi ärvde. En betraktelse över människan och naturen inspirerad av verket Efterklang
Tomas Bannerhed

6 233 Reading Glass: An Extended Commentary
Ola Ståhl

7 243 Att gestalta samhällsförändring – en konferens utifrån projektet Massa i Rörelse
Lisa Rosendahl

8 249 Conversation between Lisa Rosendahl and Annette Bhagwati

9 255 Konversation mellan Lisa Rosendahl och Cornelius Holtoft

10 259 Konversation mellan Lisa Rosendahl och Helene Larsson Pousette

11 265 Konversation mellan Lisa Rosendahl och Peter Aronsson

12 269 Paradigmskifte inom svenskt glas: experiment, granskning och omdefinering i en tid av glasindustrins förändring
Maja Heuer

13 275 Konstinstitutionen som medproducent
Bengt Olof Johansson

281 Medverkande

Translations/Översättningar

293 Foreword: Glass is Never Still — it is Moving Mass
Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson, Malin Pettersson Öberg

295 Introduction: Between Act and Thing
Axel Andersson

298 Eva Arnqvist
Shifting Positions — a Study in Red

299 Johanna Gustafsson Fürst
The Week has Eight Days

300 Ingela Johansson
In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal

304 Åsa Jungnelius
Look, a Commodity That Can Speak!

305 Caroline Mårtensson
Reverberation

306 Malin Pettersson Öberg
Reading Glass

308 Preventive
Catharina Gabrielsson

312 Artistic Labour in a Somatic and Abstract Chronology
Josefine Wikström

316 Reiteration, Rehearsal, Repetition
Rebecka Thor

319 A Commodity that Speaks? About Historiography and Post-Industrial Glassmaking
Johanna Rosenqvist

324 The Earth We Inherited. A Reflection on the Human and Nature Inspired by the Artwork Reverberation
Tomas Bannerhed

327 Att läsa glas: en utökad kommentar
Ola Ståhl

331 Art and the Manifestation of Social Change — A Conference Based on the Moving Mass Project
Lisa Rosendahl

334 Konversation mellan Lisa Rosendahl och Annette Bhagwati

337 Conversation between Lisa Rosendahl and Cornelius Holtoft

339 Conversation between Lisa Rosendahl and Helene Larsson Pousette

342 Conversation between Lisa Rosendahl and Peter Aronsson

344 Paradigm Shift in Swedish Glass: Experimentation, Examination and Redefinition in a Time of Change in the Glass Industry
Maja Heuer

347 The Art Institution as Co-Producer
Bengt Olof Johansson

349 Moving Mass

Contributors, see page 281

Glas är en aldrig stillastående massa – det är massa i rörelse

Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst,
Ingela Johansson, Åsa Jungnelius,
Caroline Mårtensson, Malin Pettersson Öberg

Massa i rörelse är en konstnärlig undersökning av en plats i förändring. Närmare bestämt av ett område i östra Småland känt som Glasriket. Projektet initierades av konstnären Ingela Johansson, född och uppvuxen i Boda i en familj med generationer av glasarbetare. Johansson bjöd in sina kollegor Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson och Malin Pettersson Öberg att tillsammans med henne undersöka och gestalta intryck och erfarenheter av platsen och den förändringsprocess i vilken den befinner sig. Vad innebär det att gå från industrisamhälle till postindustriell kunskapsekonomi, från levande landsbygd till glesbygd? Vilken roll har glaset – som bruksvara, konstverk, industri, teknologi, hantverk, objekt, idé och gemenskap – spelat historiskt och var befinner det sig i dag?

I projektet skildras dessa frågor ur sex olika konstnärers perspektiv. Eva Arnqvist har i *Positionsförflyttningar – en studie i rött* undersökt hur Kosta samhälle har påverkats socialt, symboliskt och materiellt i omställningen från industri till upplevelseekonomi. Johanna Gustafsson Fürst har efter en längre praktik på ett glasbruk reflekterat över den arbetande kroppen och

drömmen om *Den perfekta produkten*, vilket blivit temat för en film liksom för en serie samtal och skulpturer. Ingela Johansson rekonstruerar i sitt verk *I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition* historien om den sudettyska arbetskraftsinvandringen och kunskapsöverföringen av gravyrtekniker från Böhmen, som bidrog till den svenska glasindustrins framgång och till byggandet av folkhemmet. Åsa Jungnelius, boende och verksam i Glasriket, reflekterar i sitt självbiografiska verk *Titta en vara som kan tala!* över hur det är att leva på platsen och att uppleva övergången från representation till självorganiserad praktik. Caroline Mårtensson har i sin undersökning *Efterklang* låtit laboratorieanalyser av växter från Smålands mest förorenade glasbruk vittna om de saneringsproblem som regionens kommuner och invånare står inför. Slutligen genomför Malin Pettersson Öberg i sin film *Att läsa glaset* en kulturhistorisk läsning av glasets betydelse för Sverige och för konstruktionen av ett modernt samhälle, som även reflekterar de sprickor och löften som inte infriades i detta samhällsbygge.

Under de tre år som samarbetet pågått har olika nedslag gjorts på platser runt om i Småland. Projektet inleddes under våren 2014 med en gemensam arbetsvistelse i Glasriket och introducerades offentligt med en egen tolkning av den traditionsenliga hyttsillen, genomförd på The Glass Factory i Boda i april 2015. Samma höst öppnade utställningen *Massa i rörelse*, curerad i samarbete med dåvarande museichef Bengt Olof Johansson. Utställningen följdes av programpunkter och avslutades i februari 2016 med konferensen *Att gestalta samhällsförändring – om konstnärens roll som kunskapsproducent och konstinstitutionen som plats för tvärdisciplinära samtal*, utvecklad av curator Lisa Rosendahl. Följande höst genomfördes åter en serie programpunkter på The Glass Factory i samband med en utställning där konstnärernas verk integrerades i samlingen. Den bok som ni nu håller i er hand, formgiven av Jonas Williamsson och med Axel Andersson som redaktör, är projektets sammanfattande del och genomförs i samarbete med Konstfrämjandet.

Vi vill tacka alla som på olika sätt bidragit till projektet *Massa i rörelse*. Samarbetspartners och bidragsgivare, boende och verksamma i Glasriket, publik, besökare och deltagare, kollegor, vänner och familj. Vi vill särskilt tacka Kalmar konstmuseum och Bengt Olof Johansson som initialt trodde på vårt projekt, The Glass Factory och Maja Heuer, Lisa Rosendahl för sitt arbete med konferensen, Axel Andersson för arbetet med boken, Kulturrådet och Konstnärsnämnden för avgörande ekonomiskt stöd liksom Regionförbundet i Kalmar län, Nybro Kommun och Konstfrämjandet. Slutligen vill vi önska er god läsning.

Mellan handling och ting

Axel Andersson

Låt oss för ett ögonblick skjuta frågan om hur det hela började åt sidan, behandla den som lika fiktiv som den om hur allt kommer att sluta. Efter början finns ett längre uppvaknande. Här börjar jag använda materialet, formar det till tinget som förändrar mig. Som när obsidian, svartare än natten, slogs till flisor och förvandlades till pilspetsar. Naturens glas, resultatet av ett berg rikt på kiseloxid som smälts av lava och sedan stelnat, förvandlat till ett vapen och ett redskap vilket hjälpte till att föda ett samhälle. Ju bättre jägare individer blev, desto lättare hade de att jaga efter födan som i sin tur gjorde att deras hjärnor utvecklades. Och det är någonstans här som vi börjar bli ett kollektivt vara i vår delade kunskap om hur vi ska tillvarata naturen på nya sätt. Vuxna sätt. I allt större utsträckning skapar vi en värld när två eller fler material kombineras av våra händer. För fem tusen år sedan gjordes så det första tinget och varan av glas tillverkat av människor; ytbeläggningen fajans. Detta skedde i ett Mesopotamien som också gett upphov till de första metallerna: koppar och brons. I begynnelsen applicerades den glaslika glasyren på lergods för att göra det starkt och vackert.

Glas är massa i rörelse är en bok som tar sitt avstamp

i konstprojektet *Massa i rörelse* av Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson och Malin Petterson Öberg. Men mellan dessa pärmar finns mer än ett bokslut. Tanken är att denna bok ska fungera som en öppning. Ett ting och en vara som omfamnar sin pluralitet, men som också understryker vikten av att ta vara på samtalet mellan konsten och samhället.

Karl Marx utförde sitt fadersmord när han rättade läromästaren Ludwig Feuerbach. ”Filosoferna har bara *tolkat* världen på en rad olika sätt, men det gäller att *förändra* den” står det att läsa i ”Teser om Feuerbach” från 1845. Misstaget hos ”all hittillsvarande” materialism hade varit att uppfatta objektet som objekt, något åskådat, snarare än som ”*sinnlig mänsklig verksamhet*” eller ”praktik”. Marx påpekar att hans stora fiende idealismen, ironiskt nog, hade uppskattat praktikens roll mer än Feuerbach och unghegelianerna. Men detta bara, så klart, i det abstrakta då idealen fanns i en värld bortom denna, vilket inte heller var någon hjälp. Marx attack mot en dålig materialism som inte ens kunde åstadkomma något bättre än vad idealismen hade mäktad med fungerar väl än idag. Samhället, speciellt dess strukturella förvandlingar, likt dagens senkapitalism, framstår som något som drabbar oss likt farsoter. En känsla, svår att undfly i det postindustriella paradigmskiftet, som inte minst drabbat hantverksbaserade produktionsformer i glasbruken. Mot detta ställs den politiska aktivismen som återvänder till idealismen. Individens möjligheter omförhandlas till en uppfordrande plikt att göra motstånd genom handling mot denna värld.

De medverkande konstnärerna i *Massa i rörelse* tolkar inte glaset, bruksdöden eller det vaga eftersken som går att förnimma efter att folkhemmets lampa släckts. Konsten är ett användande i ett syntetiskt kollage, ett sökande av de rätta

beståndsdelarna för att uppnå en tillfällig helhet som kan leda fram till nya perceptioner och nya användanden. Och på så sätt tangerar konsten samhället, och glaset, i hela dess *konstgjordhet*. Vi talar om material som med andra material bildar massa, vars tillstånd kan förstås som ett varande i färd från ett stadium till ett annat.

När användandet sätts i centrum, som i detta projekt, blir en viktig fråga hur detta användande kan ske på ett sätt som respekterar materialen. Ofrånkomligen måste detta ske med tanke på att ”material” inbegriper människor, grupper såväl som individer, samt platser för mänsklig boning och arbete, det vill säga material som genom mänsklig användning påverkar oss. Vi återvänder alltså till Marx formulering ”*sinnlig mänsklig verksamhet*” och till insikten att estetik utan etik kanske utgör den främsta, och farligaste, idealismen. Ett etiskt användande av material innefattar omsorg som tillvaratagandets högsta praktiska princip. Omsorgen kilar in sig mellan tolkningen och förändringen som det mänskligaste av alla förehavanden.

Enligt en naiv humanism är omsorgen något som kommer från naturen, men att visa hänsyn, vara omsorgsfull, är i själva verket ren konstgjordhet. Det är vår främsta syntetiska kvalité. Det är konst. Omsorgen kräver två parallella omfamningar; dels av det som finns framför oss och dels av allt det som det som vi står inför kan bli. Omsorgen står för en konkret öppenhet som kan anamma både livet och döden. Framförallt står denna utgångspunkt för en förståelse för att det i tolkning finns förändring om tolkning omsätts i handlande; användande och praktik.

I sitt manifest för ”Maintenance Art”, underhållets konst, från 1969 frågar konstnären Mierle Laderman Ukeles vem som ska plocka upp skräpet på måndagsmorgonen efter revo-

lutionen. En fråga relevant i stora delar av världen som, oavsett om den har styrts av kapitalistiska system eller de inspirerade av marxismen, nu tar sig an den radikala post-industriella förvandlingen. Laderman Ukeles ville skapa omsorgskonst. Programförklaringen beskriver två ”instinkter”, en som tillhör döden och en som tillhör livet. I dessa så vänder hon på Sigmund Freuds drifter från *Bortom lustprincipen* (1920), varav en siktade mot döden och den andra lusten. För Freud var dödsdriften jämställd med den tvångsmässiga upprepningen. Enligt honom var det bara barn och konstnärer som kunde leva med den. Dess motsats, *eros*, byggde på principen att undvika smärta.

För Laderman Ukeles var ”dödsinstinkten” att jämställa med ”separation, individualitet, avantgarde […] att göra sin egen sak”. ”Livsinstinkten” var ”förenande, den eviga upprepningen, uppehållandet och underhållandet av arterna”. De två instinkterna gav i sin tur upphov till två system: *Development* (utveckling) och *Maintenance* (underhåll). I det första gällde individuell skapelse och konstant förändring för förändrings skull. I den andra, den hon pläderade för, handlade det om att damma av individualismen, *bevara* det nya, upprätthålla det nya och hålla igång, försvara och upprepa förändringen. Hon accepterade att underhåll eller omsorg inte beredde plats för de där yviga och drastiska förändringarna som ”utvecklingssystemet” gjorde. Det var också avgjort tråkigare och mer tidskrävande. Samtidigt, som Laderman Ukeles förklarade: någon måste städa upp efter revolutionen, någon måste se till att alla de där stora förändringarna går att använda till något vettigt snarare än att bara försvinna likt irrbloss med oöverskådligt mänskligt lidande i sina spår.

Glasindustrin, som kom till Småland 1742 när bruket i Kosta tände ugnarna, har aldrig varit någon stor del av den svenska ekonomin. Men på det lokala planet, i östra småland, hade den varit dominerande. En allomstädes närvarnade praktik

som reglerat samhällen och format en kultur. Den småländska glasindustrin har också på många sätt spelat rollen av en symptomatisk näring som speglat inte bara samhällets drömmar om en bro mellan hantverk och massproduktion, men också mellan bruksvara och konst. Sedan de stora ekonomiska problemen för näringen på 1970-talet och dess gradvisa upplösande har den också blivit en nästan smärtsam klar bild för globaliserade strukturer i förvandling där Småland verkar ha hamnat på den förlorande sidan. Som ett motdrag myntade den småländska glasindustrin termen ”Glasriket” i syfte att öka turismen till området. En berättelse skapades som kunde fylla i något av det som de makroekonomiska förklaringsmodellerna var på väg att glömma bort: om industrins dominerade betydelse för regionen och, inte minst, det säregna mötet mellan konst, hantverk och industri som hade skett här under 1900-talet.

I *Massa i rörelse* befrias termen ”Glasriket” från dess utnyttjande inom en polerande marknadsföringsindustri. Samtidigt ges den en ny relevans som ett omvårdande, ett städande efter industrins kollaps och dess övergång till en i stora delar småskalig hantverkspraktik. Begreppet har genom denna nya användning fått börja stå för livet snarare än döden, fortsättningen, snarare än det slutgiltiga etablerandet av ett paradigm. Vad som också skett är att det har tagits ett steg från singularitet till pluralitet. Uttryckt i mer bekanta ordalag förmedlas här att det inte går att förstå individen utanför kontexten och inte heller det lokala utanför det globala. Omsorgen öppnar upp sig mot helheten, inriktad på skillnaderna men utan att tro att något går att förstå avskilt från något annat. Att ett glasrike hänger samman med ett annat är också tydligt av den viktiga cirkulation av expertis och arbetskraft som skett mellan olika glasproduktionscentra i Europa.

Glas har varit, är och kommer att vara en viktigt vara, i

någon form, för Småland, men glas är också emblematiskt sett ur ett globaliserat flöde av kunskaper och råmaterial. Utom i vissa få områden, som i Mesopotamien där fajans och sedan glas först tillverkades, är de omedelbart tillgängliga råvarorna inte sådana att det går att göra genomskinligt glas. Inte heller finns det kunnande som är nödvändigt för att göra mer än de enklaste av former. Genomskinligt och konstnärligt utformat glas är en produkt av varor och människors resande och utbyte. Två historiska storhetstider i Europa vad gäller glas, antikens romarrike och det tidigmoderna Venedig, har helt och hållet grundat sig på vida nät av förbindelser och utbyten. Mellan dessa perioder var mycket av Europas glas det så kallade ”skogsglaset” (*Waldglas*) ett opakt, grön- eller brunaktigt, glas som tillverkades i ambulerande hyttor i kontinentens stora skogsområden med lokala råvaror och lokal kunskap.

Konsten måste hela tiden förhålla sig till spänningarna, kontrasterna och, viktigast av allt, de komplementära förhållanden som existerar i sammanfogandet av material. En utsaga som gäller främst den konst som vill arbeta på och med en plats. Kärnan, tinget, måste sättas i rörelse, det måste upprepas och vårdas för dess förmåga att bli till tusen saker. Det är så användandet kan generera andra användningar i en kedja av meningar och utbyten. Användandet blir materialet som blir till tinget och som i denna rörelse också skapar det jag som alltid också är ett vi.

A — B

A

Eva Arnqvist

– Vi får inte ihop det längre. Medelåldern är väl mellan 75 och 80 år. Alla föreningar har samma problem. Det finns inga som vill ta vid. Förr var man tvungen att göra det själv. Det var inte lika tillrättalagt som det är nu. De arbetade väldigt hårt på bruket. Att de sen orkade vara här på fritiden och hjälpa till och bygga upp det här, det är beundransvärt, och att det blev föreningar. Då fanns det många föreningar här: SSU, kvinnoklubben, skytteklubben… Idag är det många som fordrar att de ska finnas men de vill inte hjälpa till.

Idag går det inte längre några förstamajtåg genom Kosta. Vi gick alltid med. Vi hade en fanbärare som vi valt och två fanor, en för ungdomsavdelningen och en för de stora. De ligger här nere i källaren. I år blev tyvärr förstamajfirandet inställt för de börjar bli gamla, och musikkåren har haft svårt att rekrytera ungdomar.

De yngre idag har inte samma intresse. De är mer ute och far. Våra flickor ville inte bo här utan de är utflyttade med sina familjer. Jag förstår dem, för de vill ju välja själva. Förr kom alltid de som hade flyttat ut från Kosta hem vid midsommar, men de har blivit för gamla nu. De unga kommer inte på samma vis. Men vi anser att vi är på frammarsch idag, med satsningarna som Torsten Jansson gjort, och han ska göra ytterligare. Det är stor turistindustri här hela sommaren. Det är det vi får satsa på.

Sven-Olof och Eivor Karlsson, pensionärer och aktiva i föreningen Verdandi och Kosta Folkets hus, 11 juni, 2015

– Kosta har förändrats och blivit något helt annat än vad det var. Idag är både hotellet och outleten större än bruket. Vår största utmaning för framtiden är att människor ska fortsätta tycka att det är lika spännande att komma hit och besöka oss: att besöksmålet fortsätter kittla.

Monica Widnemark, kommunordförande (s) Lessebo kommun, 26 juni, 2015

KOSTA BODA ART HOTEL

Till höger: I entrén till Kosta bibliotek står sedan sommaren 2014 en anslagstavla med ett anslag uppsatt av Ekeberga hembygdsförening. Anslaget är uppmaning till allmänheten att fylla i namn på glasarbetare som inte kunnat identifieras på ett fotografi från Kosta glasbruk 1941. Sommaren 2016 hade ännu inga namn fyllts i.

Till vänster: På denna sockel framför Folkets hus i Kosta stod tidigare ett granithuvud av Per Albin Hansson. En morgon för några år sedan fann man huvudet nedslaget och skadat på marken. Det har sedan dess förvarats i Kosta Folkets hus källare. Kosta, 2015.

B4 LESSEBO

KOMMUNEN UTAN TAXI

LIMOUSINE
Efter årsskiftet ska det gå att åka i en vit Chrysler med bensklp till och från Kosta Boda Art Hotel.

Startar egen taxi för hotellgästerna

BEHOV. Kosta Boda Art Hotel startar taxirörelse.
– Behovet är stort för våra gäster. Nu väntar vi bara på vårt tillstånd, säger vd Patrick Fransson, som redan köpt in en limousine.

Den nio meter långa Chrysler 300 av 2007 års modell har sedan några veckor då och då stått parkerad framför Kosta Boda Art Hotel. Men några körningar får den inte göra innan Transportstyrelsen beviljat ansökan om tillstånd. Inköp av en personbil och en minibuss planeras också till taxirörelsen som ska ingå i hotellets vanliga verksamhet.

– Det blir hotellanställda som kommer att köra taxin – tre personer är under utbildning medan en redan har taxikort. Vid sidan om körningarna har de andra arbetsuppgifter inom vaktmästeri och servering. Dessutom hoppas vi kunna knyta folk på orten med rätt kort till oss. Vi behöver en liten stab, säger Patrick Fransson.

För ett och ett halvt år sedan lade Lessebo kommuns då sista kvarvarande taxibolag Frölids Taxi ner sin verksamhet. Därför är tanken att inte bara hotellets gäster ska kunna beställa taxi eller limousine. Hur stora de externa behoven är hos privatpersoner och andra företag vet ingen än. Men för hotellets del känns det alltmer viktigt att kunna ge gästerna den här servicen.

– Mycket folk kommer med tåget till Lessebo, exempelvis från Kastrup, eller med flyget till Växjö eller Kalmar. Vi ordnar då ofta transporter. Men det blir högre framkörningsavgift för kunden.

Med det underlag som finns för närvarande kommer de fasta kostnaderna att täckas för taxirörelsen.

– Dessutom vill vi inte riskera att tappa gäster på grund av logistiken. Runt årsskiftet hoppas vi att alla tillstånd är klara.

> Vi vill inte riskera att tappa gäster på grund av logistiken.
> Vd Patrick Fransson, Kosta Boda Art Hotel.

TAXI
TOP
STRANDSSON
uf.fantastisk@
@yahoo.se

Johanna Gustafsson Fürst

Veckan har åtta dagar (Uthärda).

Veckan har åtta dagar (Uthärda).

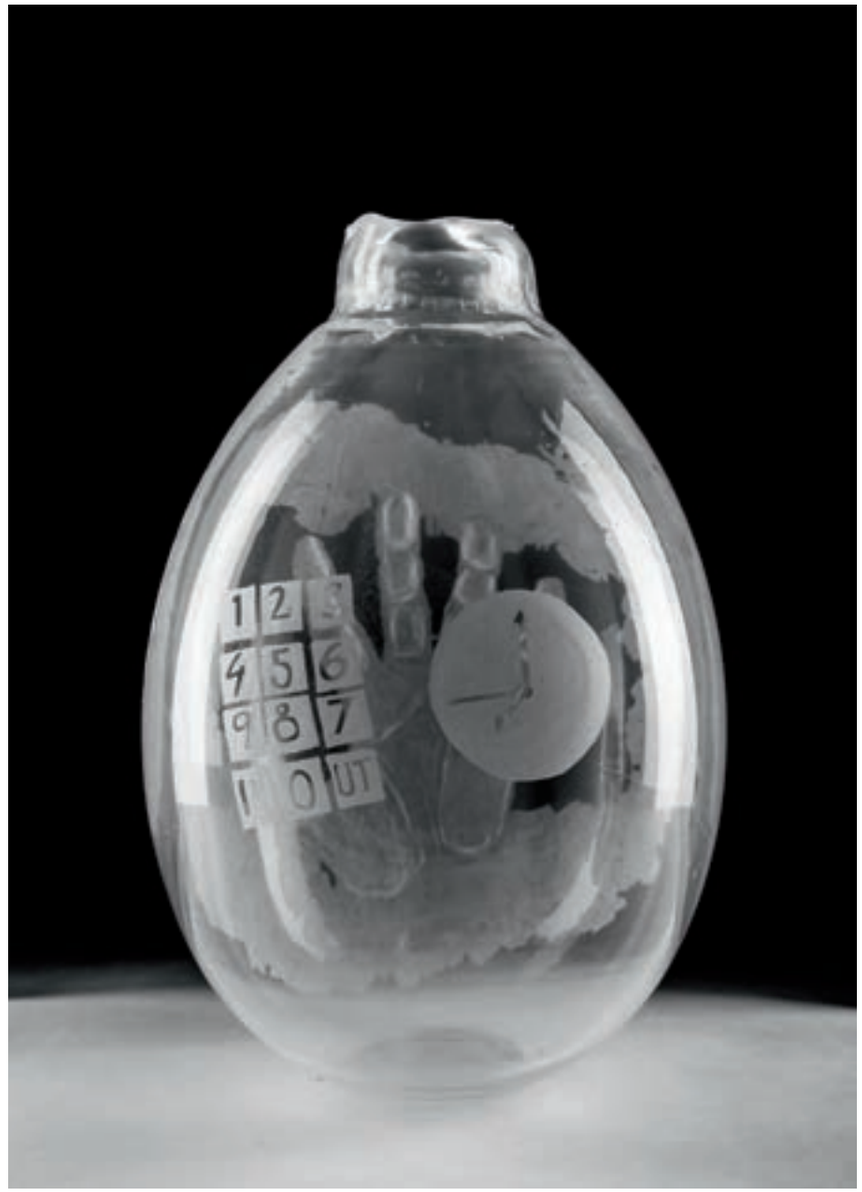
Veckan har åtta dagar (Tid är ornamentik).

Veckan har åtta dagar (Slipsen och golvet).

Veckan har åtta dagar (Räknar minuter).

Veckan har åtta dagar (Nya vågen).

Veckan har åtta dagar (High five).



Veckan har åtta dagar (Genomträngning).

Veckan har åtta dagar (24-timmars schema).

Graverade teckningar på defekta askurnor i förgängligt glas gjorda under en längre vistelse på Målerås Glasbruk. De förgängliga urnorna vittrar sönder i jorden och är godkända för gravsättning i jorden. Design på urnorna och innovation av glasmassan är gjord av formgivaren Annette Sviberg-Krahner. Patentet såldes till Målerås Glasbruk som också producerar urnorna.

Ingela Johansson

ART & DECORATIVE
INDUSTRIELS MODERNES
PARIS 1925

MÄHR.SCHÖ

I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition. Två-kanals video, väggtapet, med inspiration från glasmönster av arkitekten Joseph Hoffmann, 69 min. 2015

Textutdrag från kapitel 1, *Resan*

(…) Efter kriget, under Potsdamkonferensen 1945, beslutade segermakterna att tvångsförvisa de tyska minoriteterna i öst. Den tjeckoslovakiska regeringen påbörjade en massiv utrensning.

Gerhard Mouschna: En morgon kom tjeckerna och skrek som bara den: ”Ut ur huset, ni får ta 30 kilo med er”. Sedan drev de iväg folk under sommaren 1945. Men vi hade dokument som bevisade att morfar blivit förföljd av Gestapo, så vi fick stanna. Det var ändå ingen större förmån.

Presidenten Beneš blev tjeckisk nationalist efter kriget och höll ett radiotal innan utdrivningen: ”alla tyskar som bor i landet: vi ska ta deras sista näsdukar”.

Provisoriska lagar, de så kallade ”Beneš-dekreten”, infördes, vilket innebar att sudettyskarnas arbets- och livsvillkor försämrades kraftigt. De fick bära vit armbindel eller ett tecken i tyg med ett N, som i Němec, som betyder ”tysk”. De fick också bära en nazistsymbol på ryggen och förnedrades offentligt. Brev distribuerades inte, de fick inte köpa tidningar, eller ha radio, cykel eller körkort. Alla tysskspråkiga skolor stängdes. Sudettyskar blev utsatta för en systematisk statlig terror genom förlust av medborgarskap, konfiskering av egendom, fängelseförvaring, deportation och tvångsarbete.

Helga Rotter: Medan andra världskriget pågick fick tjeckerna lida mycket under den tyska ockupationen. Hämnden kom 1945 när tjeckerna genomförde en etnisk rensning. Alla tyskar skulle ut ur landet och deras egendom beslagtogs. De rika råkade värst ut. Tjeckerna tog deras hus och gårdar och bosatte sig där. Tyska barn fick inte gå i skolan. På en del håll förekom helt meningslösa trakasserier. I vår stad Haida skulle t.ex. alla tyskar lämna ifrån sig sina musikinstrument. Om man inte gjorde det frivilligt beslagtogs de och slogs sönder. Min far lämnade gitarren och mandolinen, men sin fiol gömde han på vinden och tog sedan med den till Sverige. En gång när han cyklade till jobbet kom en tjeck och viftade med pistol och tvingade till sig cykeln. Tjuven kunde inte ens cykla. Efter några vingliga försök ledde han cykeln och fick gå. Far fick också gå. Det var många kriminella och liknande som hade kommit över gränsen eftersom det var så enkelt att bara ta för sig. De välskötta gårdarna förföll, glasindustrin och andra industrier fick ett avbräck. Efter kriget kom det ryssar och det var kaosartat. Min far, som var diabetiker, fick inte tag i sitt insulin längre. Det var hemskt, ryssarna plundrade apoteken och sjukhusen på sprit. Det var kaos. Och då fick vi höra talas om den där transporten som skulle gå till Sverige.

1.3 miljoner etniska tyskar deporterades till den amerikanska zonen och 800 000 till den sovjetiska zonen. De transporterades i godsvagnar eller fick göra långa vandringar till fots. Många klarade inte vandringen. Hur många dödsoffer som fördrivningen gav upphov till skiftar beroende på vilket land som skriver historien. Tyska historiker nämner 240 000–459 000 och tjeckiska 2 000–70 000.

Marianne Pohl, svärdotter till Erich Pohl d.ä.: Min man var med sin far i Prag många gånger. Det var inga bra minnen han hade från den tiden. Man hade hängt människor i lyktstolparna där, så det var hemska saker som hände. Och det var ju ryssarna som gjorde det… Erich packade ner allting i en trälåda som han skulle ta med sig i flykten och den trälådan fick hembygdsföreningen i Orrefors av mig. Det var bara en trälåda, men den var jättestor. Han hade arbete när han kom till Sverige 1950. Så det var inte som det är nu när flyktingar kommer, för de har ingenstans att ta vägen.

De sudettyskar som fått hjälp av Arbetarrörelsens flyktinghjälp uppfyllde myndigheternas kriterier. Industrin, som fått ett uppsving efter kriget, saknade arbetskraft och man beslöt att låta fler sudettyskar komma till Sverige. De passade väl in i folkhemmet som homogen grupp.

1947 blev Arbetsmarknadsstyrelsen och Utlänningssektionen huvudansvariga för rekryteringen och överföringen av sudettyskar från Österrike. I Tyskland nekades de utresetillstånd.

Erich Dieter Pohl d.y.: Min pappa kände den svenske ambassadören i Prag. Rosborg hette han. Rosborg i sin tur kände Johan Beyers far som ägde Orrefors. Han var också någonting inom UD. ”Kom till Sverige!”, sa han så många gånger till pappa efter 1945. Men det var som min pappa sa, svårt att lämna sitt hemland. Man kan ju inte ta med sig någonting. Så det blev inte av till att börja med. Men 1948, när ryssarna tog över i Tjeckoslovakien, det var någon statskupp där, då vet jag min pappa sa: ”Nu måste vi bort härifrån”. Med Rosborgs hjälp och egna kontakter flyttade mor och jag till Västtyskland och pappa flyttade över gränsen. Genom Rosborgs förmedling fick vi riktiga västtyska pass med detsamma. De flesta som kom som vi gjorde fick främlingspass som begränsade rörelsefriheten.

I Arbetsmarknadsstyrelsens undersökning om hur stort behovet var av sudettysk arbetskraft, framgick det att 5000 sudettyskar skulle behövas inom olika näringsgrenar. Länsarbetsnämnden ringde även runt till ungefär 200 företag som svarade att de helst ville ha 20–45-åringar med flera års yrkesvana. Småglasindustrin ville först ha 300 utländska glasarbetare, men ett år senare uppgav de enbart ett behov av 134.

Den svenska glasindustrin behövde förstärkning. Företrädaren för den svenska glasindustrin, Carl Ivar Scheutz, hade meddelat Skånes handelskammare att det rådde brist på fackkunnig arbetskraft inom småglasindustrin och att de behövde förhindra en avfolkning. Scheutz hade även kontaktat greve Folke Bernadotte som skulle bege sig ut på en ny resa till Tyskland och ordna transporten för vissa sudettyskar. Men Bernadotte förklarade att Röda Korset inte hade med själva urvalet att göra, och att Scheutz istället skulle kontakta Folke Thunborg på regeringskansliet.

Heinz Richter: Under kriget blev jag inkallad till flottan och efter kriget kom jag tillbaka till Haida och fick jobb där en tid, men sedan fick jag flytta igen. Det är sådant jag helst inte vill prata om. Jag jobbade som ritare på ett glasbruk, ritade modeller och mönster. Jag hade fått inresetillstånd till Sverige, men fick inget tillstånd för utresa i Tyskland. Så jag fick gå illegalt till Österrike. Jag gick till svenska konsulatet i Linz och där träffade jag folk som kände min far och som hade jobbat både i Åfors, Glimåkra, Trelleborg och Eda.

Textutdrag från kapitel 2, *Industrin*

(…) Filosofen Jean-Luc Nancy menar att 1900-talet var ornamentets århundrade. Det var en tid när män började klä sig i svart och staden blev en stad med svartklädda män. Det var århundradet när konstnären började motsätta sig borgerligheten eftersom den borgliga mannen saknade smak och öppenhet för något annat än ornamentet som form.

De österrikiska arkitekterna, Josef Hoffmann och Adolf Loos, hade en dispyt om hur man skulle använda sig av ornamentet. Hoffmann var en centralfigur i flera estetiska rörelser i början av 1900-talet och Loos utbildade unga arkitekter på Bauschule men undervisade i motsats till Hoffmann inte i brukskonst.

Gregor Paulsson, som följde debatten, menade att vägen bort från dekoren innebar en förenkling som möjliggjorde en mer kostnadseffektiv produktion. Men det ankom på konstnären att hitta lämpliga motiv som kunde sysselsätta gravörerna. (…)

Bildkonsten och konsthantverket innebar en motsättning för Loos. Det var ett tecken på okunskap att ens försöka förena dessa motpoler till ett Gesamtkunstwerk [allkonstverk] och ett brott att slösa med den kraft och ansträngning som krävdes för att skapa ornament när det ändå ledde till att föremålen i slutändan blev omoderna. ”Om det inte fanns något ornament, skulle alla män bara arbeta fyra timmar om dagen”. Ornamentet utgjorde ett förtryck mot det moderna samhällets utveckling. Frihet från ornament var ett tecken på andlig styrka.

Walter Benjamin såg förändringar i konstutvecklingen som en effekt av förändringar i den ekonomiska strukturen. Med den tilltagande mekaniseringen skulle konsten likna den industriella produktionen. Auran hade försvunnit eftersom konsten blivit reproducerbar. Glaset i borgerlighetens interiörer lämnade inga spår efter sig på samma sätt som äldre historiska artefakter. Funktionalistiska stilriktningar som Bauhaus skulle istället skapa nya rum av glas, ett material som enligt Benjamin skulle förvandla mänskligheten helt.

För Karl Marx var kapitalistens enda strävan att maximera profiten för att inte bli utkonkurrerad. Under industrialismens framväxt skapades förbindelser i form av materiell produktion mellan kapitalister och konstnärer som möjliggjorde nya formexperiment och skapade mervärde i det kapitalistiska systemet. Även om företag flyttade fram positionerna för glaset tillsammans med arkitekter och konstnärer hävdade Marx att arbetaren själv var en vara i det kapitalistiska systemet.

Familjeföretaget Lobmeyr, grundat 1823, deltog i nästan alla världsutställningar. De producerade ljuskronor för aristokraterna i alla slott och för Europas kungahus.

Ludwig Lobmeyr d.ä. höll en bankett för konstnärer, läkare, litterära och politiska personer en gång i månaden. Vid banketterna framfördes öppen kritik mot kejsarhuset. Det var en tid då det inte fanns någon yttrandefrihet. År 1848 kom en stor våg av revolutioner i hela Europa som gjorde uppror mot kungamakterna. Även i Wien gjorde man revolt och Lobmeyr gick med liberalerna mot kejsaren med pistol. Men trots sitt motstånd fick han fortsätta att producera för kejsarhuset. Ingen var bättre på glas än han. (…)

Adolf Loos ritade glasservisen ”nr. 248”, två år innan han dog, till en mässa i Lissabon. Han approprierade ett Biedermeyrglas som Napoleon hade använt men utformade bara ett tumblerglas och en flaska – alltså inte alla delar.

Peter Rath: Stefan Rath var en personlig vän till Josef Hoffmann. Loos var ofta kritisk till Hoffmann och hans dekorativa stil, så farfar hörde aldrig av sig till Loos. Men Loos skickade ett ritpapper med tre eller fyra rektanglar i blyerts till honom. Farfar visste inte vad det var, så han frågade Loos: ”Du har skickat ett papper, vad är detta”? Loos blev mycket arg: ”Det här är min servis, min enda servis, och jag vill att det genomförs av Lobmeyr!” Det var kanske då farfar kände sig beredd att arbeta för Loos i en rolig och ny stil: dricksglas utan ben.

Men servisen framställdes inte på det sätt som Loos ville ha den. Min farfar sa: ”Du kan inte göra en helt platt botten, det kommer att bli repor”. Loos svarade: ”Jag kommer ändra på botten”.

Han gjorde fjärilar och insekter, och ville att vi skulle gravera dem så att man såg insekterna genom glaset. Det skulle vara matt. Men min farfar sa att han inte kunde göra en sådan utsmyckning eftersom han var känd för att använda få dekorationer och rådde honom istället att göra räfflor. Hemligheten är att räfflorna egentligen inte är polerade, det är bara om de inte poleras som man ser dem genom glaset.

Loos original skisser skilde sig från vår mer utvecklade industriskiss. Glaset skulle se ut som en cylinder, men hade vi gjort formen helt cylindrisk skulle det ha sett ut som om väggarna fallit inåt. Det sker ett slags optisk förändring vid glastillverkning. Folk har kritiserat oss att vi inte följde Loos ritning exakt, men vi är ju experter.

Åsa Jungnelius

V.12 Johan, Chrille, Tomo, Uffe och Gert (2009).

Titta en vara som kan tala! (2007).

En studie i relationen mellan hålet och pålen (förlösningen) (2011).

Göra mat, tänk vad kålen är billig på ICA (2015).

Gurkburk (2015).

104 – Det första läppstiftet (2005).

Jorden vid mitt hus i Månsamåla (2016).

Från mitten av 1800-talet fram till 1930-talet emigrerade 1,3 miljoner svenskar, främst till Nordamerika. Smålands magra jord bidrog till att utvandringen var stor just från det vi idag kallar glasriket.

Residence-In-Nature, landskapsmålning i skala 1:1 (2014).

Caroline Mårtensson

Biologiska inst.
Lunds universitet
Ekologihuset
223 62 Lund

Caroline Mårtensson

Analysrapport för Växtprover

Enhet µg/g

	ICP-OES			ICP-MS		
Prov	**As**	**Cd**	**Pb**	**As**	**Cd**	**Pb**
Lingon Mossa Gadderås	0	0,9	9,9	0,5	0,2	2,1
Rönn Hovmantorp	2,3	0,4	13,5	5,3	0,3	13,6
Syrén Kosta	1,9	3,3	6,2	0,2	0,9	6,5
Mjölkkört Bergdala	12,6	11,6	98,5	19,4	10,5	184,6
Fibbla Älghult	21,3	2,1	24,1	13,3	2,3	19,5
Hallon Alsterbro	1,4	1,9	8,7	1,0	0,5	4,8
Smultron Flygstors	2,4	5,2	24,5	0,3	3,2	0,9
Björk Björkrå	20,2	1,2	31,0	0,3	0,6	1,7
Gräs Skruf	30,5	3,7	66,7	4,9	0,1	71,7
Vinca Minor Flerohopp	47,3	3,0	14,8	0,7	0,2	1,3

Lund 06-10-2015

Sofia Mebrahtu Wisén

– Man var ju redan på 1800-talet medveten om att till exempel arsenik var väldigt giftigt. Därefter åtminstone under 1970-talet (vet inte när insikten kom) visste man ju problematiken med bly och så småningom mätte man halten bly i blodet på glasarbetarna – var den för hög så fick de arbete utomhus en tid.

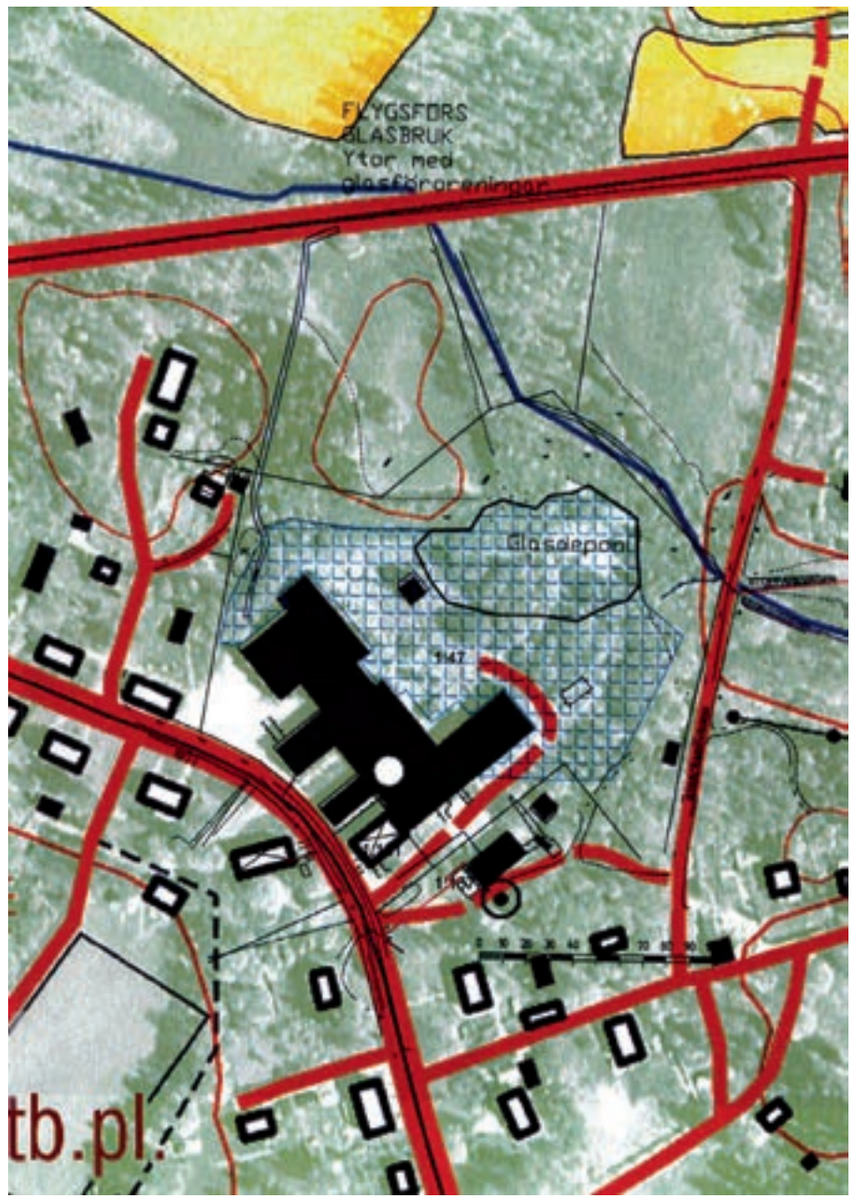
– Det finns ju ca hundra glasbruk inom Glasriket. Jag är ganska säker på att man inte kommer att vara klar om tjugofem år. Man kan dock troligen ha undersökt och sanerat de glasbruken som har störst problem om pengar tillförs från staten.

– Hela deponin tätas sedan med en tät gummiduk samt dräneringslager för att slutligen lägga ett skyddsskikt överst. Därefter kommer inget regnvatten att komma in i deponin som då slutar att utlaka ämnen.

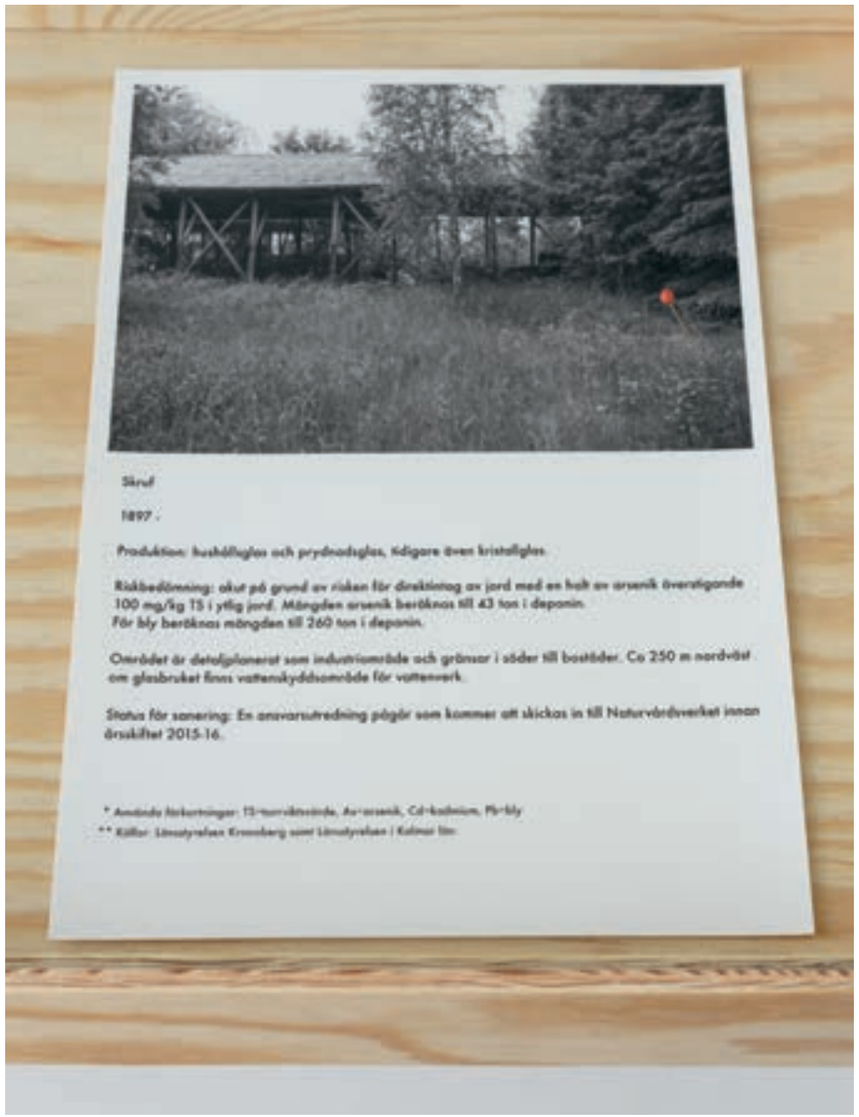
– Några områden har inhägnats då de bedömts vara akut förorenade. Generellt sett kan det vara olämpligt att vistas i de mest förorenade områdena, till exempel öppna deponier på glasbrukens baksida, även om de inte är inhägnade. Varningsskyltar finns uppsatta på många platser.

– Det är oftast inga större svårigheter att sanera arsenik-förorenad mark och ta omhand de förorenade massorna på ett säkert sätt, jag ser det enbart som en ekonomisk fråga. Arsenik är ett av våra farligaste miljögifter, så det finns goda skäl att målmedvetet fortsätta jobba med frågan!

Citat hämtade från mailkonversationer och intervjuer under arbetet med *Efterklang*.



Ur Miljötekniska undersökningar Etapp 1, Glasbruksprojektet.



Skruf

1897 .

Produktion: hushållsglas och prydnadsglas, tidigare även kristallglas.

Riskbedömning: akut på grund av risken för direktkontakt av jord med en halt av arsenik överstigande 100 mg/kg TS i ytlig jord. Mängden arsenik beräknas till 43 ton i deponin.
För bly beräknas mängden till 260 ton i deponin.

Området är detaljplanerat som industriområde och gränsar i söder till bostäder. Ca 250 m nordväst om glasbruket finns vattenskyddsområde för vattenverk.

Status för sanering: En ansvarsutredning pågår som kommer att skickas in till Naturvårdsverket innan årsskiftet 2015-16.

* Använda förkortningar: TS-torrvikterande, As-arsenik, Cd-kadmium, Pb-bly
** Källor: Länsstyrelsen Kronoberg samt Länsstyrelsen i Kalmar län

Malin Pettersson Öberg

as comparable to the ground of an archaeological excavation.

We see through lenses, microscopes, telescopes and cameras.

In Syria the glassmaker's blow-pipe was invented,

the mind is opaque to itself,

"to wrest a few precise scraps from the void as it grows"

The drier the batch, the higher the risk of segregation.

This may be a historical simplification,

even into the past.

Att läsa glaset. En-kanalsvideo med ljud, musik komponerad av Samuel Nicolas: *Reversed Bloom*, 2015, distribution: Filmform, arkivet för svensk experimentfilm och videokonst, 15 min. 2015.

Monolog

Paul Virilio har beskrivit ögats synfält som jämförbart med marken vid en arkeologisk utgrävning. Citatet inleder Jonathan Crarys bok *Techniques of the Observer* (1990), där han beskriver hur det mänskliga ögats funktioner håller på att ersättas av processer där visuella bilder inte längre kan kopplas till betraktarens position i en ”verklig”, optiskt upplevd värld. Vi ser genom linser, mikroskop, teleskop och kameror.

Flaskor, vaser, karaffer, fat, vaser, sejdlar, skålar, servisglas, skålar, kannor, brevpressar, ljusstakar, fat, burkar. Boris Groys skriver att ”samlingens logik ofta begrips som dödens logik, som dödlig logik, som det borde vara högsta plikt för varje levande konstnär att motsätta sig. Men tyvärr anstränger sig inte livet särskilt mycket så länge det inte konfronteras med dödens kulturella logik”. Att samla kan med Perecs ord jämföras med att skriva: ”rädda några särskilda spillror från tomrummet som breder ut sig”.

Glas har tillverkats i flera tusen år. Först genom förglasning av sand, sedan i gjutna lerformar. I Syrien uppfanns glasblåsarpipan, och romarna lärde sig att slipa glaset. När hyttor efter medeltiden åter anlades i skogsområden i Tyskland, gjorde järnet i sanden glaset grönt. Waldglas kallades det – skogsglas. I sin bok *Saker* beskriver Peter Cornell hur ”föremålen bildar en andra natur, där vi rör oss var dag, medan vi kanske mer sällan besöker den första naturen, skogen, havet, bergen”.

Sara Danius berör ett liknande tema i sin essä ”Konstglasets modernism”. Hon skriver: ”Konstglaset är ett ’varken varken eller eller’ för att låna en formulering av Gunnar Ekelöf. Konstglaset är varken konst eller hantverk, varken konst eller industri, varken konst eller glas, varken konst eller konst, ändå allt detta tillsammans, och likväl något annat. Historien tvingar konstglaset att sväva osäkert mellan dessa termer – bruksvara och konst”.

I boken *Svenskt glas* av Elisa Steenberg, utgiven 1946, läser jag: ”Servis med parallella skär, Juno, Kosta, 1890. Mönstret hade kvar mycket av gedigen borgerlighet från föregående decennier. Denna ’gnistrande kristall’ blev en faktor som tillförde inte minst måltidsmiljön en representativ festlighet av närmast internationell karaktär”. Språket avslöjar tidens hierarkier och värden.

Vad är då ”svenskt”? Om vi bortser från kopplingen mellan glaset och alkoholen, så framträder en komplex relation till det främmande och ”icke-svenska”. I Slöjdföreningens skrift *Vackrare vardagsvara* från 1919 skriver Gregor Paulsson: ”Så har ’det vackra’ till stor del kommit att bli lika med det imiterade. Begreppet taget i vidsträcktaste bemärkelse, icke bara så att en svensk mattfabrik imiterade Turkiet, att emalj imiterar porslin, järn, trä, nickel, utan också att det ena föremålet imiterar det andra, en buffé en husfasad, ett bläckhorn en snäcka, en gjutgärnskamin en kakelugn, en trädgårdssoffa av järn en dito av trä”.

Glas är ett fast material där atomerna är bundna till varandra, men när glaset smälts till en trögflytande massa förflyttar sig atomerna långsamt. Det är denna gradvisa övergång från massa till fast material som gör att glas kan formas. Jag läser: ”Glassmältan sägs vara en underkyld vätska i gränslandet mellan vätska och fast material. Transformationsområdet är det temperaturintervall där glassmältan övergår från det ena till det andra”. Redan på 1930-talet beskrevs strukturen i glaset som ett nätverk. Och den blandning av råvaror som ingår när

man smälter glas kallas mäng, från tyskans *Gemenge* – blandning. Här introduceras begrepp som segregation och homogenitet i glasmassan. ”I lös mäng är det vanligt med segregation vid transporter, skakningar eller omlastningar. Ju torrare blandningen är desto större är risken för segregation. Det är mycket som måste kontrolleras och styras för att smältprocessen ska fungera. Ett homogent glas är ett glas där sammansättningen är likadan i alla delar”.

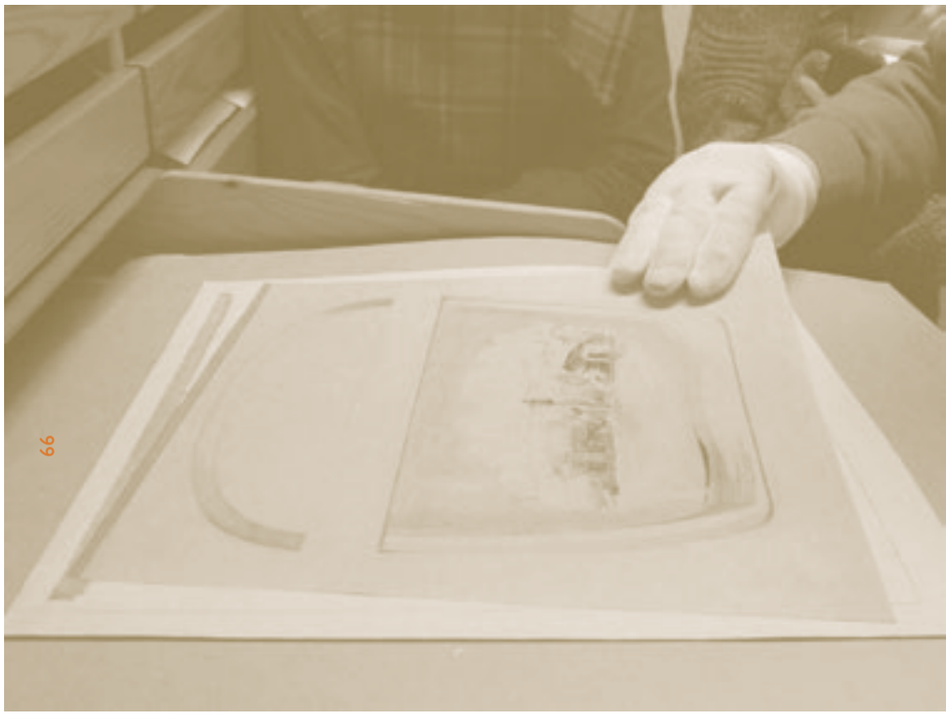
Kvartsglas, planglas, isoleringsglas, självrengörande glas, plexiglas, laboratorieglas, kristallglas, fiberglas, optiskt glas. Glasets användningsområden och betydelser för vetenskapen och det moderna samhället är många. Glas finns i datorer, telefoner, glasögon och filmkameror. Vi omger oss med byggnader av glas. Problemet med äldre glas var att det inte var genomskinligt. Genom experiment med tillsättning av sodaört importerad från Syrien, lyckades italienaren Angelo Barovier framställa klart glas, i Venedig på 1300-talet. Han kallade det *cristallo*.

Även spegeln kom till genom glaset. Tidigare hade speglar återgett deformerade bilder, men nu kunde man genom en blandning av tenn och kvicksilver framställa en helt slät spegel. Leonardo da Vinci skriver att den var måleriets viktigaste uppfinning. När man för första gången kunde se sig själv, och inte bara andra människor, började ett självcentrerat samhälle växa fram.

Det här är möjligen en historiskt förenkling, men en svindlande tanke. Precis som tanken på linsen, som hjälpt oss se det ögat inte kan se; hjälpt oss se längre och bortom ögat, till och med bakåt i tiden. ”Linser användas i fotografikameran (camera obscura) vilken består av en invändigt svartmålad låda, som på ena sidan bär ett rör, vari det sitter en lins eller ett system av linser. Den motsatta väggen utgöres av en skiva av matt glas. Lådan består av två delar, vilka kan skjutas in i varandra”.

Så fångas ett ögonblick i tiden, och genom filmen en serie ögonblick. Men, som Teju Cole beskriver i sin roman *Öppen stad* (2013): ”Vad ska vi göra när linsen genom vilken vi bedömer symptomen i sig ofta är symptomatisk? Medvetandet är dunkelt för sig självt, och det är svårt att avgöra var, exakt, de här dunkla ytorna finns. Oftalmologin beskriver ett område i ögonbottnen, den blinda fläcken, där någon miljon ganglier i synnerven mynnar ut i ögat. Det är precis här, där alltför många nervceller som har med seendet att göra ligger ansamlade, som synen slocknar.”

Glasblåsning, The Glass Factory, Boda glasbruk.



Underlag för glasgravyr, Designarkivet i Pukeberg.

Besök på Glasrikets skatter, Orrefors museum och arkiv, Orrefors.

Ingela Johansson och Caroline Mårtensson i Månsamåla.

Studiebesök på Målerås Glasbruk.

Riksglasskolans byggnad i Pukeberg.

Middag med Massa i rörelse-gruppen och Ulrica Hydman-Vallien i Månsamåla.

I Glasrikets skatters arkiv.

Mobergskolan i Moshultamåla.

Hyttarbetare, väggmosaik av Bengt Orup (1952), Johansfors Glasbruk.

Hur ser du på att "Glasjesus" stoppas?

HALLÅ DÄR!

***Gertrud Larsson**, vars nyskrivna satir om krisen i Glasriket flyttas. Styrelsen för Kosta Folkets hus anser att den kan uppfattas som ett påhopp på Torsten Jansson, ägare av Orrefors Kosta Boda.*

Gertrud Larsson. FOTO: LARS HOMSTEN

– **Det är beklämmande** och legt av Kosta Folkets hus att inte ta emot uppsättningen. Folkets hus är ändå en del av arbetarrörelsen och pjäsen är skriven ur glasarbetarnas perspektiv. Det är också skrämmande att Torsten Jansson har så stor makt i bygden. Pjäsen har inte ens haft kollationering innan censuren slår till.

Pjästiteln låter ironisk.

– Ja, det är en satirisk pjäs. Är man så mäktig som Torsten Jansson får man tåla att bli granskad och skojad med. När hans bolag New Wave Group köpte glasbruken 2005 beskrevs han som räddare och frälsare. Nu är nästan all produktion lagd utomlands och bruken i Orrefors och Åfors nedlagda. Men de är ju en nationell angelägenhet. Påståendet att de var oföränderliga har fått vara oemotsagt i medierna. Jag visar en annan sida. Pjäsen handlar om Torsten Jansson som fenomen, en räddare som enkel lösning på alla problem.

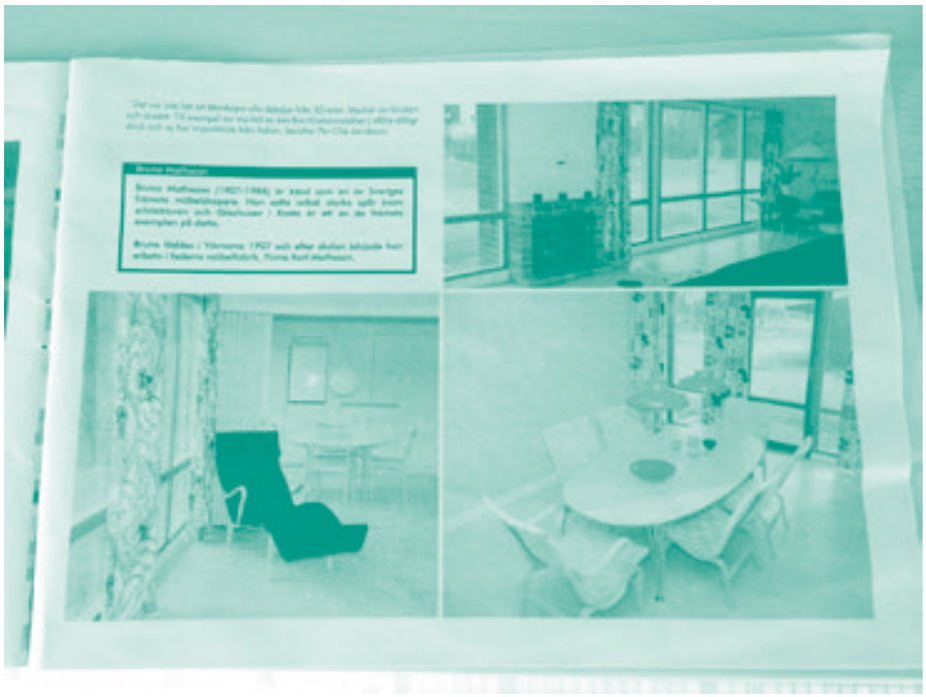
Är Kosta Folkets hus agerande ett symptom i tiden?

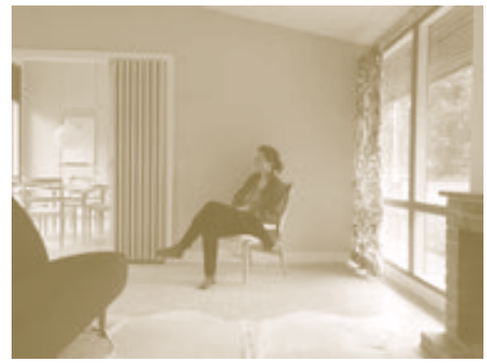
– Det visar hur viktigt det är med kultur och teater. Att teater kan röra upp känslor och ha språngkraft är uppiggande. Samtidigt undrar jag: Vad är de rädda för? Vad kan hända?

ANNA ÅNGSTRÖM

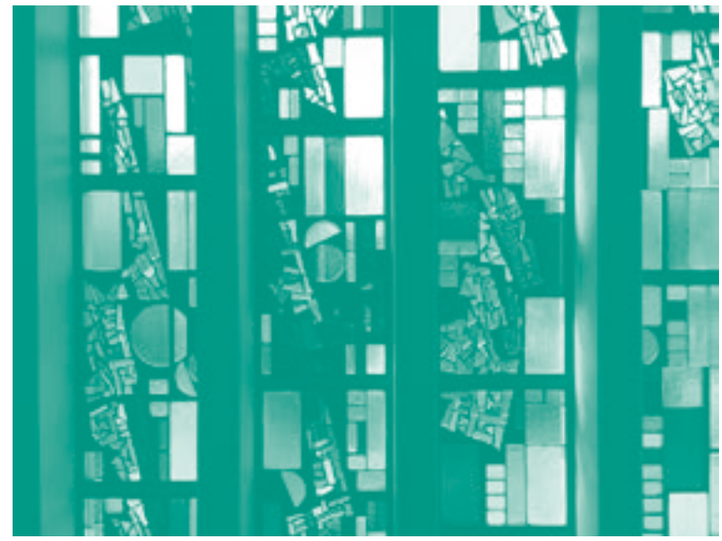
Fotnot: Regionteatern Blekinge Kronoberg "Glasjesus" har premiär i Åfors den 14 juni.

Glasjesus av Regionteatern Blekinge Kronoberg, Åfors.





I Bruno Mathssons radhuslänga, Kosta.



Glasmosaikvägg ritad av Erik Höglund.

Radhuslängan *Glashusen* ritad av Bruno Mathsson (1955), Kosta.

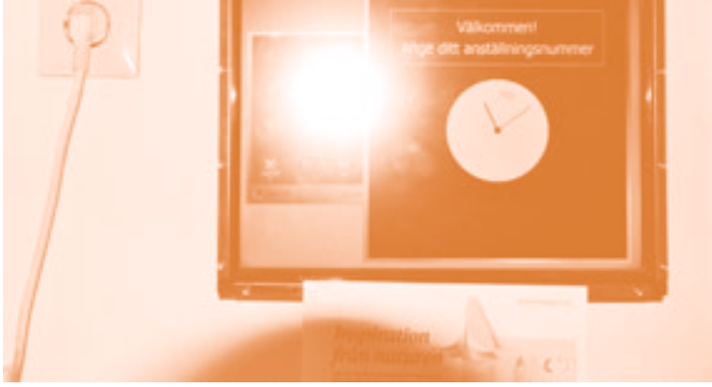
HEMUTDALUNING

I arkivet under hyttan, The Glass Factory, Boda glasbruk.

Kosta Lodge stugby under uppbyggnad.

Gerda Strömberg, Sveriges glasmuseum,
Kulturparken Småland, Växjö.

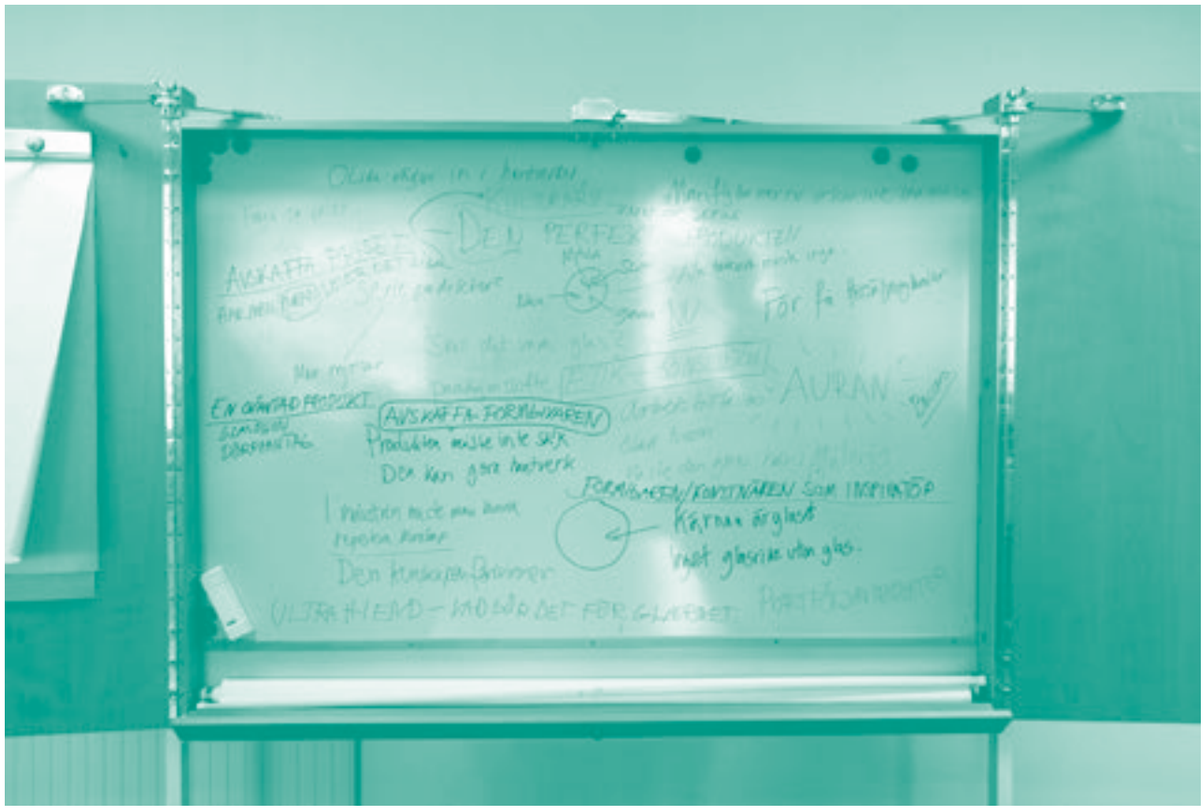
SEAs numera nedlagda glasbruk i Kosta.



”Den perfekta produkten”
Workshop
Målerås Glasbruk
27 maj 2015

Workshop med Johanna Gustafsson Fürst på Målerås Glasbruk.

EN OVÄNTAD PRODUKT
GLASÖGON
DÖRRHANTAG


DEN PERFEKTA PRODUKTEN
AVSKAFFA FORMGIVAREN
EN OVÄNTAD PRODUKT
AVSKAFFA FORMGIVAREN
AURAN

Svenska Turistföreningens vandrarhem i Boda glasbruk.

Sven-Olof Karlsson i danshallen på Kosta Folkets hus.

Per-Åke Strand, fackklubbens kassör, Kosta glasbruk.

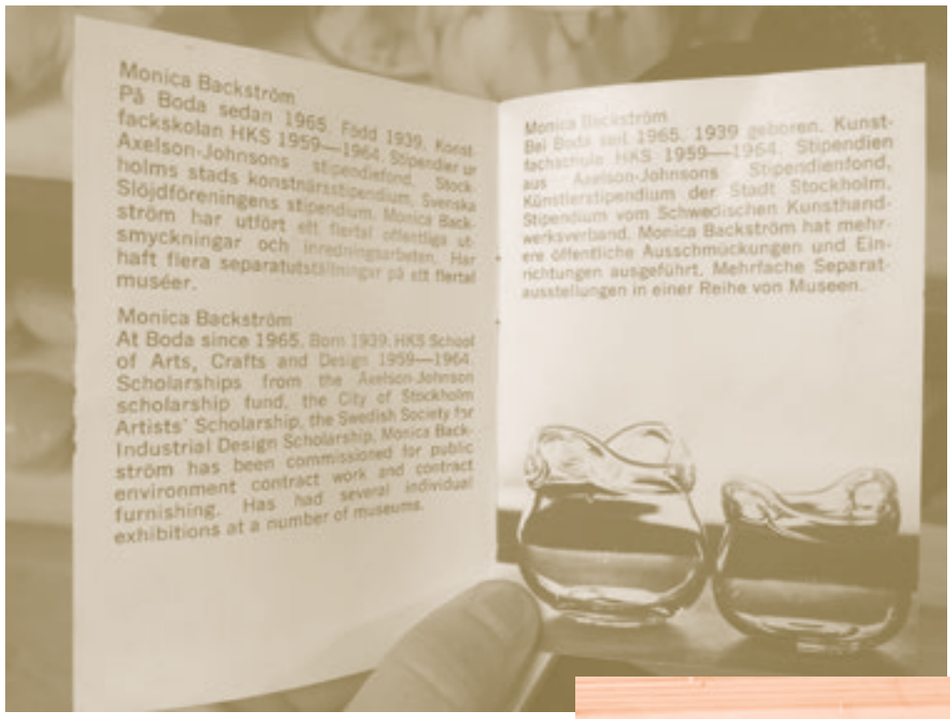
Ekeberga hembygdsförening, Kosta.

Älghults numera nedlagda glasbruk.

Serviser av Elis Bergh (1930-tal), The Glass Factory's arkiv.

Vaser av Monica Backström.

Karaff av Erik Höglund, The Glass Factory.



Monica Backström
På Boda sedan 1965. Född 1939. Konstfackskolan HKS 1959—1964. Stipendier ur Axelson-Johnsons stipendiefond, Stockholms stads konstnärsstipendium, Svenska Slöjdföreningens stipendium. Monica Backström har utfört ett flertal offentliga utsmyckningar och inredningsarbeten. Har haft flera separatutställningar på ett flertal museer.

Monica Backström
At Boda since 1965. Born 1939. HKS School of Arts, Crafts and Design 1959—1964. Scholarships from the Axelson-Johnson scholarship fund, the City of Stockholm Artists' Scholarship, the Swedish Society for Industrial Design Scholarship. Monica Backström has been commissioned for public environment contract work and contract furnishing. Has had several individual exhibitions at a number of museums.

Monica Backström
Bei Boda seit 1965. 1939 geboren. Kunstfachschule HKS 1959—1964. Stipendien aus Axelson-Johnsons Stipendienfond, Künstlerstipendium der Stadt Stockholm, Stipendium vom Schwedischen Kunsthandwerksverband. Monica Backström hat mehrere öffentliche Ausschmückungen und Einrichtungen ausgeführt. Mehrfache Separatausstellungen in einer Reihe von Museen.

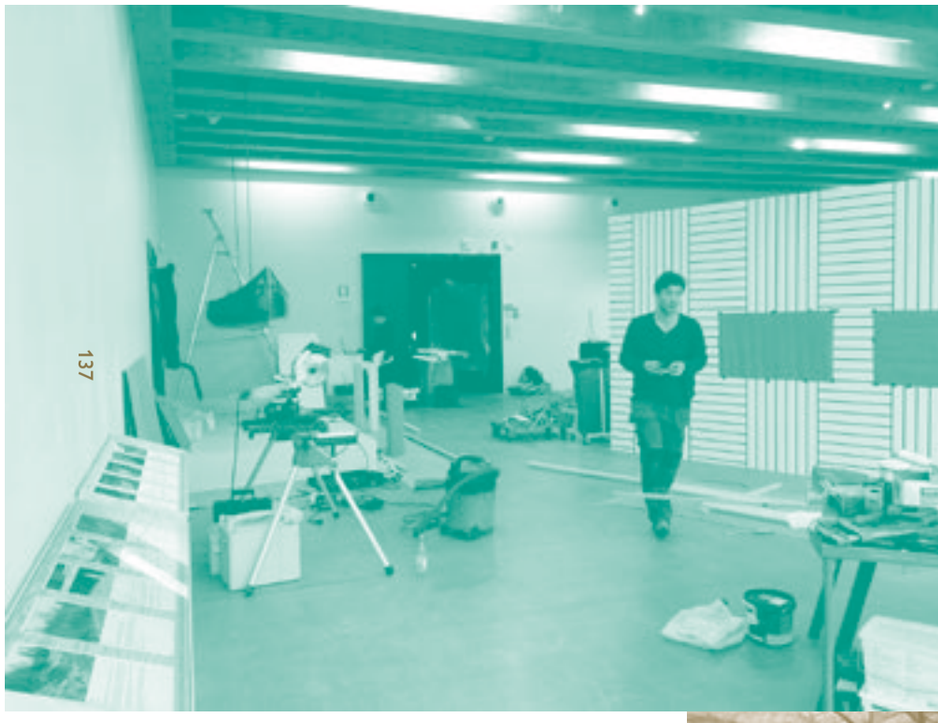
Kosta Boda Art Gallery, ritad av Bruno Mathsson i början av 50-talet. Väggmålning av Vicke Lindstrand.

Fanor på Kosta Folkets hus.

”Massa i rörelse”
Utställning
Kalmar konstmuseum
5 dec. 2015 – 28 feb. 2016

Eva Arnqvist, *Positionsförflyttningar – en studie i rött.*

Malin Pettersson Öberg, *Att läsa glaset.*



Åsa Jungnelius, *Titta en vara som kan tala!*

Caroline Mårtensson, *Efterklang*.

Johanna
Gustafsson Fürst,
Distributionen.

Ingela Johansson, *I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition.*

”Hyttsill”
The Glass Factory
11 april 2015

Hyttsill med Ingela Johansson, Annette Sviberg-Krahner, Malin Pettersson Öberg, Ludvig Löfgren, Camilla Ed, Agneta Gustafsson, Eva Arnqvist och Tillie Burden.

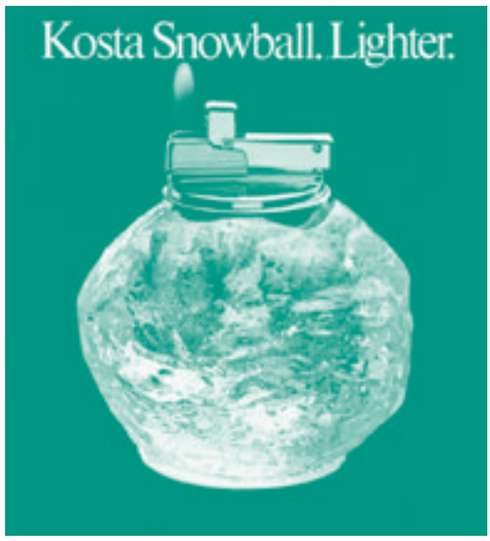
Hyttsillen inleddes med en performance där deltagarna möttes av luffare.

Potatisen kokades i spann med hjälp av het glasmassa.

Snippdipp med tzatziki, hummus, baba ganoush.

Fika på Ekeberga hembygdsförening, Kosta.

Glashjärta
av Monica
Backström.

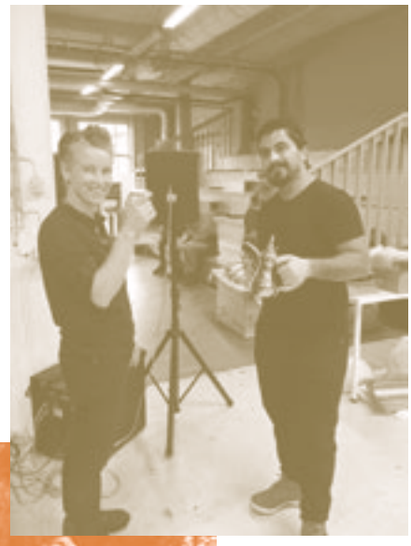


”Att gestalta samhällsförändring”
Konferens
Kalmar konstmuseum &
Designarkivet i Pukeberg
18–19 februari 2016

Konferensen *Att gestalta samhällsförändring* utvecklades av Lisa Rosendahl.

”Bodadagen” Vandring, fotboll, hyttsill och samtal 3 september 2016

Khaled Aladsane, Russtem Hey Adnan, Åsa Jungnelius, Dennis Landelius, Maja Heuer, Eva Arnqvist och Caroline Mårtensson.



Invigning med Jan-Olof Jäghagen, Emmaboda kommun, och Kosta Musikkår på Bodavallen.

Arabisk hyttsill i glashyttan, i samarbete med samhällsföreningen och asylboendet i Boda glasbruk.

Rubens stuga: Samhällsföreningen ger ett historiskt perspektiv av platsen.

Vandring i Boda tillsammans med samhällsföreningen, bonden och konstnären Markus Vallien, konstnären och trädgårdsmästaren Malin Lobell, Caroline Mårtensson m.fl.

Nya Bodabor, om sin resa hit och relation till Boda glasbruk.

Konstnären och trädgårdsmästaren Malin Lobell berättar om användbara växter i vår närmiljö.

Workshop med konstnären och bonden Markus Vallien.

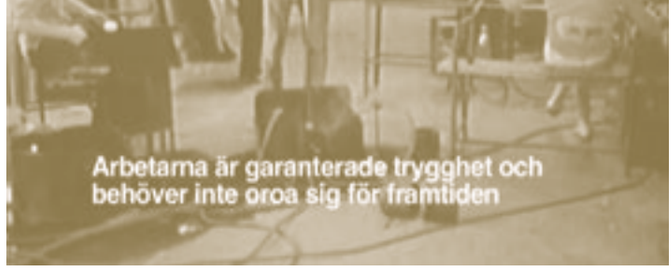
Malin Lobell pratar om fytoremediering, dvs hur förorenad jord kan renas med hjälp av växter, tillsammans med Caroline Mårtensson.

”I arkiv och hytta”
Filmvisning och samtal
The Glass Factory
4 september 2016

Samtal om glaset som historia, kulturarv och framtid, med utgångspunkt i Malin Pettersson Öbergs film *Att läsa glaset* och The Glass Factory's arkiv under glashyttan. I samarbete med Linnéuniversitetet.

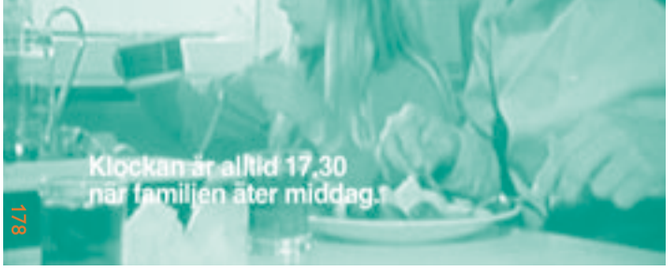
Medverkande: Malin Pettersson Öberg, konstnär och formgivare Monica Backström, ansvarig för samlingar och arkiv på The Glass Factory, Emma Karlsson, och arkeolog Bodil Petersson, Linnéuniversitetet.

Monica Backström (1960-tal), Cigarett, bild ur The Glass Factory's arkiv.

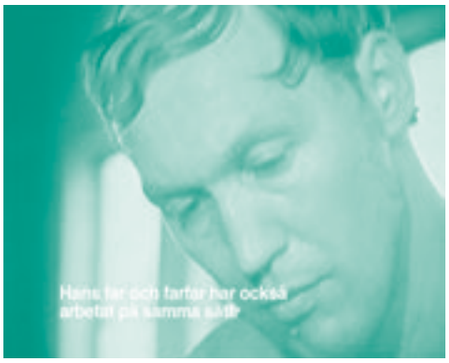


”Massa i rörelse”
Utställning
The Glass Factory
3 sept. – 16 okt. 2016

Den japanska TV-serieproduktionen *Children of the World* sändes från 1972 till 1981. Barn från alla världens länder dokumenterades av japanska filmteam. De var även och besökte Ingela Johanssons familj för att skildra en mer emblematisk bild av Sverige.


Klockan är alltid 17,30
när familjen äter middag.1

men ju mer man tjänar,
desto mer betalar man i skatt.


Hans far och farfar har också
arbetat på samma sätt.

Johansson tjänar 2,3 miljoner yen
om året.

Johanna Gustafsson Fürst, *Veckan har åtta dagar.*

Eva Arnqvist, *Positionsförflyttningar – en studie i rött.*

Malin Pettersson Öberg, *Att läsa glaset.*

Caroline Mårtensson, *Efterklang*.

Eva Arnqvist, *Positions-förflyttningar – en studie i rött.*

Johanna Gustafsson Fürst, *Veckan har åtta dagar.*

Åsa Jungnelius, *Titta en vara som kan tala!*

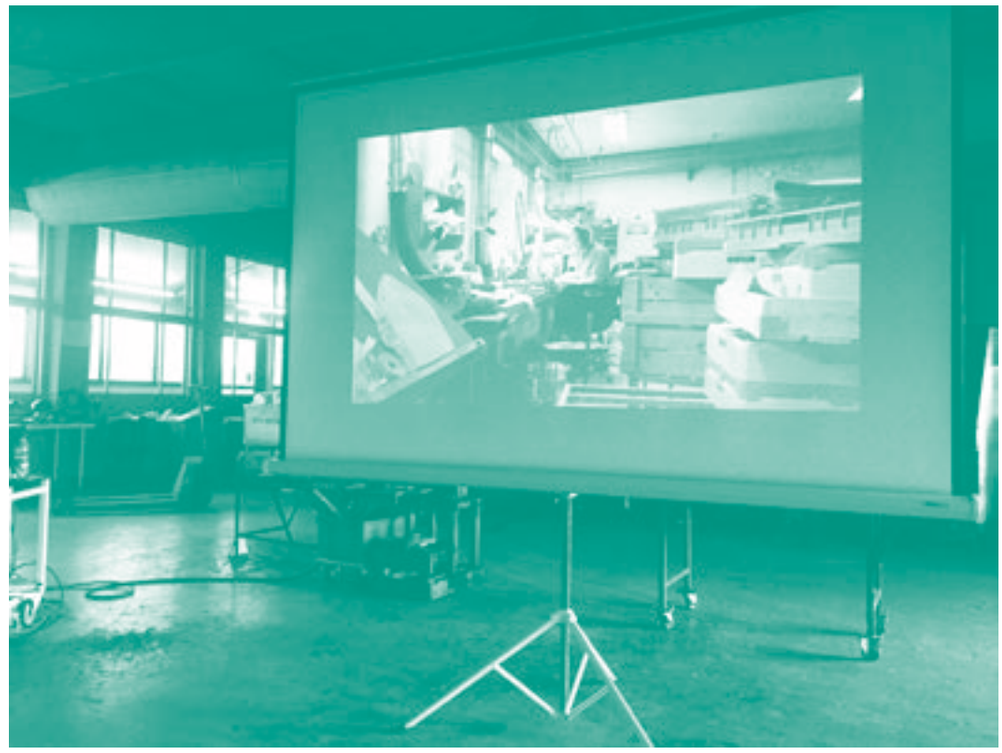
Åsa Jungnelius, *Titta en vara som kan tala!*

Ingela Johansson, dokument, brev med samlade frimärken på glasarbetare, 1970-tal.

Johanna Gustafsson Fürst, *Veckan har åtta dagar.*

”Den perfekta produkten” Samtal om produktion och arbete The Glass Factory 19 november 2016

Samtal *Den perfekta produkten*. Medverkande: Anders Färdig, Mia Hagström, Annette Sviberg-Krahner, Mikael Lundgren, Linn Spross, Åsa Jungnelius. Moderator: Axel Andersson.



Screening *Den perfekta produkten* av Johanna Gustafsson Fürst.

B

Förebyggande

Catharina Gabrielsson

> *Av tänkandet, historieskrivningen och kanske av konsten, kunde man vänta sig att de skulle göra oss vaksamma inför de katastrofer som väntar oss.* (Georges Didi-Huberman, *Gruvgas: essän, vreden, politiken*, s. 15).

Med Eva Arnqvists *Positionsförflyttningar – en studie i rött* sker ett slags fördrivning av färgen in på historiografins och socialantropologins områden. Det vi ställs inför i utställningsrummet är endast en liten del av ett omfattande material som sammanställts under en lång period av efterforskningar. Genom arkiv- och litteraturstudier, intervjuer och dokumentationer har Arnqvist undersökt den småländska bruksorten Kostas omvandlingar under den period då turism och konsumtion fasat ur glasbruket med dess månghundraåriga traditioner. Färgen rött fungerar som prisma för hur alla värden kodas om. Materialet är sorterat på åtta bord, men utan tematiska föreskrifter – istället finns ett informationsblad med sakliga beskrivningar av föremålen. Avskrifter, glasprodukter, knappar, kartor, varuprover,

konstverk, böcker och banderoller har valts ut och monterats på borden med yttersta precision. De samspelar med tidningsklipp, flygblad och annonser projicerade i ett bildspel mot väggen: blixtsnabba nedslag i nedläggningar och konkurser, extrapris och utförsäljningar, svek och förhoppningar på kommunalpolitisk nivå. Det innebär ett semiotiskt likställande mellan föremål, texter och bilder: allt utgör materia med skiftande intensitet.

Installationen är en kartläggning, en bild av nuet som formats av historiska krafter. Färgen rött har använts för att identifiera de avgörande vändpunkterna i detta väldiga och pågående flöde, brytpunkter som kan konstateras i efterhand men som är svårare att förutsäga. ”Positionsförflyttningar” ger en anvisning om den bakomliggande logiken i sorteringen av materialet. Vart och ett av borden A–H visar en sammansättning av fenomen där någonting skett eller håller på att hända; förändringar som bara kan avläsas genom tecken, genom hur saker framträder och försvinner. Frånvaron av tematiska rubriker tyder på en misstro mot övergripande beteckningar, som om ”arbetarrörelsen”, ”post-industrialisering”, ”varumärkesbyggande” och ”upplevelseindustrin” inte förmår förklara någonting utan snarare fungerar som kognitiva filter, ett hinder för varseblivningen. Uppmärksamheten riktas istället mot empiriska fakta, där materialet konkretiserar hur globala ekonomiska strukturer tar plats på marken, avsätter sig i tingen, vardagslivet och språket. Installationen förutsätter att samhällsförändringar inte kan förstås som ett resultat av utifrån eller uppifrån kommande krafter, utan som verksamma i det lokala, fysiska och materiella – just i och med dessa förskjutningar av betydelser, relationer och positioner. För denna kartläggning är materialet fakta, men även del i en bevisföring – utan att vi därför vet om det rör sig om en anklagelseakt eller ett försvar.

Positionsförflyttningar – en studie i rött verkar i ett gränsområde mellan konst och vetenskap. Titeln anger att det är en studie, men även i akademiska sammanhang kan det ses som ett uttryck för blygsamhet, ett sätt att tona ner anspråken på de slutsatser materialet rymmer. En studie är ett avgränsat arbete, ofta del av en större undersökning; det är en samtidigt fokuserad och öppen kategori som i det här fallet förstärks av färgen. Färg är ett överskridande element, samtidigt natur och kultur, framställning och upplevelse. Det röda har utgjort en strategi för insamlandet av fakta, men färgen är också ett material i sig. Det vittnar om sammanhang som går långt tillbaka i tiden – tillverkning och handelsvägar, maktförhållanden och frihetslängtan, överflöd och knapphet. I kulturhistorisk mening har färgsättningar och val alltid handlat om att förtydliga, förklara eller uttrycka någonting, för att hävda tillhörighet eller identitet, snarare än att bara försköna. I den historiska process som det är frågan om här har färgens historiska symbolik inte raderats så mycket som upphävts i nya associationskomplex, där ett astridlindgrenskt förflutet tvinnas in i nya designnycklar för destination Glasriket. Burken med Falu-rödfärg och halkiga löpare från ”Kosta Linnewäferi, Sweden 1878” (ett nystartat företag med produktion i Asien) är de dialektiska ytterligheterna för hur arbetarklubbens röda fanor packats undan i källaren. Dessa semiotiska nyansskillnader i färgen väcker frågor om svensk identitet, där omställningen från välfärdssamhället med dess fastlagda strukturer till den nyliberala upplösningen i affekter och risker också medför framträdandet av ett nytt subjekt: entreprenören. Det hör till saken i denna installation att subjektet har ett namn,

uttrycker vilja och smakpreferenser. Privatpersonen/entreprenören blir därmed den historiska aktör som ersätter det uråldriga, stratifierade och kollektiva kunnande som låg i hanteringen av grundämnen. Han ställer om den alkemiska omvandlingen av sand, eld och luft i glasbrukets Småland till en annan sorts magisk operation, där varor från låglöneländernas massproduktion laddas med begär genom att framställas som unika.

Positionsförflyttningar – en studie i rött rymmer en mångfald tolkningsmöjligheter. Det kan antas som forskning, historieskrivning, process eller arkiv; olika konceptuella utgångspunkter som i relation till konstbegreppet genererar en närmast algoritmisk komplexitet. Till detta kommer innebörden av ett konstnärligt arbete, ”verket”, vilket både upprättar och förutsätter en vidgad kontext, om så bara med tanke på att konsten inte kan representeras av ett objekt utan utgörs av hela systemet för konstens produktion, förmedling och spridning: en cirkulation av värden. Som delaktig i projektet *Massa i rörelse* är Eva Arnqvists installation inskriven i ett kollektivt och egen-initierat konstnärligt arbete, där utställningen på konsthallen bara utgör ett moment i ett längre skeende och därför en tillfällighet. Om detta tillfälliga per definition hör till installationen som konstform finns här en spänning i förhållande till verkets precision och långa förberedelseperiod. Det svarar för en del av sprängkraften – men det finns fler och mer specifika innebörder. Antaget som forskning kan arbetet endast med svårighet rymmas i utställningsrummet, eftersom det utmanar den grundläggande överenskommelsen mellan konstverk och betraktare. Men *Positionsförflyttningar – en studie i rött* är inte bara en utmaning mot traditionella föreställningar om konstverkets värde och identitet – föreställningar som är

långt ifrån överspelade – utan bär på en verklig strävan efter politisk autonomi, det vill rätten över det egna arbetet och avyttringen från en marknad. Denna konstaktivistiska rörelse i samtiden – närmast företrädd av den brittiska organisationen *Common Practices* – är inriktad på en omförhandling av arbetsbegreppet liksom av konstens ”värde”, vilket medför en annan relation till institutionen. Som delaktig i denna rörelse har Andrea Phillips nyligen diskuterat hur en ”devalvering” av konsten kan utgöra en motståndsstrategi, där den förment värdelösa eller oskattbara konsten medför andra organisationsformer som skriver in sig i det sociala på ett annat sätt.

Men det är inte bara en riskfylld strategi, utan även paradoxal. Även den värdelösa konsten bär ju på värden och det är just som ”konst” arbetet får en mening, vare sig det utgör en skillnad i förhållande till vardagslivet eller uttrycker en gränsposition. Utan denna paradoxala laddning skulle det konstnärliga arbetet kollapsa i andra verksamhetskategorier eller upplösas fullständigt i varusamhället. Eva Arnqvists arbeten kan snarare tas till intäkt för den konstnärliga praktikens unika privilegium att närma sig, framställa, undersöka och fokusera de delar av verkligheten som faller igenom eller förblir opaka inom andra disciplinära områden. *Positionsförflyttningar – en studie i rött* ställer sig på en historiematerialistisk grund för att med estetikens selektiva medel låta elementen i den socio-ekonomiska ekologin bli synliga. Analogt med betoningen på materialitet och fysiska fakta kan verket sägas kretsa kring begreppet arbete, både i fråga om det konstnärliga arbetet men även arbetet i fabriken. Med de nedmonterade röda fanorna sker en sammankoppling till kampen för rättvisa och den politiska konstruktionen av svensk modernitet, dokumenterad genom föremål

som ömsom framstår som museiföremål, ömsom som prylar på en branschmässa. Därför är det sakliga anslaget bedrägligt: detta är en kritisk studie, en argumentation i sak snarare än i språket. Den estetiska metoden kan sägas vara ett montage i Walter Benjamins mening, uttryck för en förvissning om att historiens ”läslighet” (*Lesbarkeit*) går hand i hand med dess ”synlighet” (*Sichtbarkeit*). För Benjamin kunde historien bara förmås framträda, det vill säga bli möjlig att ”känna igen” (*Erkennbarkeit*), genom vad han kallade ”dialektiska bilder” där det förflutna försätts i omedelbar konstellation med nuets sensibilitet. I *Passagearbetets* kunskapsteoretiska del skriver Benjamin:

> *Jag har ingenting att säga. Bara att visa. Jag kommer inte stjäla något värdefullt och inte lägga mig till med några snillrika formuleringar. Däremot trasorna, avfallet: Jag vill inte inventera dem, utan låta dem komma till sin rätt, på det enda sätt som är möjligt: genom att använda dem.*
> (W. Benjamin, *Passagearbetet*, s. 432–433.)

Detta ”användande” innebär ett lösgörande av material – bilder, citat, byggnadsdetaljer, spår av liv – ur det förflutnas sammanhang, som i och med införandet i montaget får historien att blixtra fram i ögonblick av plötslig förnimmelse. Eva Arnqvist gör någonting liknande i urvalet och sammanställningen av materialet, men nu ligger fokus på nuet: materialet har hämtats ur sin förblindande vardaglighet för att med den konstnärliga handlingen upprättas i ett annat betydelsesammanhang. Hon visar hur ytan egentligen är motsatsen till hur den uppfattas i vardagsspråket, och hur den estetiska gestaltningen kan utgöra en metod för att kartlägga samtiden. Kartografering är inte detsamma

som att avbilda terrängen: den bygger på urval, mätningar och noteringar. I likhet med varseblivningen är kartografin en selektiv läsning, inriktad på skillnader och konflikter. Kartan är präglad av historiskt formande krafter, den har alltid ett underliggande syfte, och den är föremål för strid. Det innebär att *Positionsförflyttningar – en studie i rött* går utöver studiens register. Med betoning på verkets komplexitet – inte på de uteblivna slutsatserna – uppfattar jag verket som en problemformulering, driven av poetiskt raseri. ”Konsten att formulera ett problem är mycket viktig: man uppfinner ett problem, en problem-position, innan man finner en lösning”, säger Gilles Deleuze i ett samtal med Claire Parnet, där det allteftersom texten fortskrider blir allt mindre viktigt vem som säger vad. På samma sätt måste verket och texten tänka vidare tillsammans, i dialog, och fortsättningen vara ett kollektivt arbete – sammanlänkat, organiserat, förebyggande.

Referenser

Benjamin, Walter, *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad*, Band I, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm: Atlantis 2015.

Deleuze, Gilles och Claire Parnet, *Dialogues*, övers. Hugh Tomlinson och Barbara Habberjam, London: The Athlone Press 1987.

Didi-Huberman, Georges, *Gruvgas: essän, vreden, politiken*, övers. Johan Öberg, Göteborg: Daidalos 2015.

Phillips, Andrea, ”Devaluation”, *PARSE Journal* issue #2: The Value of Contemporary Art, 3 November 2015, Göteborgs Universitet & Platform for Artistic Research Sweden, URL: http://parsejournal.com/issue/2.

Konstnärligt arbete i en somatisk och abstrakt tideräkning

Josefine Wikström

1.

När Apple lanserade sin smarta armbandsklocka 2014 både intensifierades och expanderades mätningen av tid. Ett armbandsur, precis som väggklockor och digitala klockor på datorer och husväggar, är objektiva mätare av aktiviteter. Oberoende av vad som sker, ett krig pågår, en kaffe dricks, ett barn föds eller ett spinningpass spinns, så förhåller sig tiden till dessa aktiviteter som om de var samma sak och utbytbara med varandra. Med Apple Watch har antalet aktiviteter som kan mätas utökats. Hjärtslag per minut och steg på en dag mäts som om de var abstrakta skeenden frånkopplade kroppen och jaget. Detta har såklart skett på gym och hos läkaren under en lång tid. Skillnaden är intensifieringen som sker då mätinstrumentet bokstavligen sitter på kroppen större delen av dygnets timmar och därmed gör oss mer uppmärksamma på mätning av våra kroppar än känslan av dem.

Vare sig mekaniska eller digitala klockor, eller tiden som en objektiv mätare av aktiviteter mera generellt, har

inte alltid existerat utan är en modern företeelse som kan förläggas till slutet av medeltiden i västvärlden. Moishe Postone gör, i sin numera kanoniska bok, *Time, Labor and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Criticial Theory* (1993) den användbara uppdelningen mellan ”konkret” och ”abstrakt” tid för att skilja på olika former av tid.[1] Den förra är kvalitativ och förhåller sig relativt till de aktiviteter den står i relation till. Det finns så att säga ingen objektivitet inbakad i det som Postone kallar för konkret tid. Istället för objektivitet har konkret tid kvaliteter som att den är god eller ond och profan eller naturlig. Det antika Grekland och tidig europeisk medeltid är exempel där olika former av konkret tid användes. I kontrast är abstrakt tid en ”homogen, 'tom' tid, oberoende av händelser”. Den växte fram parallellt med såväl Isaac Newtons formulering av tiden som en ”absolut, sann och matematisk tid som flyter utan någon relation till något externt och utanför sig själv” som med ingenjörskonstens mekaniska klockor som kom i slutet på 1200-talet i Kina samt med disciplinering av tid i kloster.

Den absolut viktigaste historiska faktorn till abstrakt tid var enligt Postone kapitalismens framväxt i slutet på medeltiden. Det är mätandet av tiden som det tar att utföra en viss sorts aktivitet som gör den till produktivt arbete och skapar värde. Tiden och människans relation till den har därför en fundamentalt politisk dimension. Den feministiska marxisten Silvia Federici beskriver i *The Caliban and the Witch: Women, The Body and Primitive Accumulation* (2004) hur några av de första antikapitalisterna var de kvinnor som

1 Dessa begrepp är bredare än till exempel den vanliga uppdelningen mellan cyklisk och linjär tid och har att göra med att det finns linjära sätt att räkna tid som är konkreta. Den judiska tideräkningen som utgår från Messias återkomst är ett sådant fall.

i slutet på medeltiden häxjagades för att de vägrade låta sin tid definieras utifrån arbetsfördelningen och istället lät solen och månen bestämma deras rytm. Samma politiska och centrala roll återspeglas hos Adam Smith såväl som hos Michel Foucault. Den förre pekar på att arbetsfördelningen först och främst är ett fördelande av tid. Medan Foucault beskriver hur abstrakt tid i och med de moderna institutionernas framväxt (arbetsfördelning, sjukhus, skolor, fängelser etc.) var en av de viktigaste fundamenten för att disciplinera kroppen och det arbete den utför. Vad Postones uppdelning mellan abstrakt och konkret tid ytterst visar på är hur lakan, Apple Watches, bord, jordnötssmör och bomull, inte bara är konkret arbete omvandlat till abstrakt värde. Framför allt är det *konkret sensuell tid* omvandlad till *abstrakt objektiv kapitalistisk tid*. Begäret och längtan efter en tid som mäter sig själv eller en tid där kroppens aktiviteter inte mäts utifrån en abstrakt utsida kräver därför först och främst en kritik av den kapitalistiska tiden.

2.

Johanna Gustafsson Fürsts verk i arbetet med *Massa i rörelse* angriper mätning av tid och dess betydelse i produktionsprocessen på flera sätt.

För det första tematiserar Fürsts arbete frågan om tid utifrån ett produktionsperspektiv. Som en del av arbetsprocessen med verket *Veckan har åtta dagar* (2015) gick Fürst som praktikant hos glasmästaren Ludvig Löfgren som arbetar vid ett av de få kvarvarande större glasbruken som inte ägs av ett stort företag utan är privatägt, Målerås, cirka sex mil från Kalmar. Under en treveckorsperiod under våren 2015 följde hon arbetstidsindelningen på glasbruket genom att stämpla in på morgonen och ut cirka åtta timmar senare

likt de andra arbetarna. Resultatet av arbetet blev åtta teckningar på kasserade ämnen för askurnor av förgängligt glas som produceras av Målerås. På dessa har Fürst ristat in teckningar och symboler som föreställer olika sätt att räkna tid och som inte alltid stämmer överens med den västerländska abstrakta tiden. På en syns en väggklocka och något som liknar en stämpelklocka och på en annan ett slags oändligt räknesystem som skapar ett mönster över hela urnan. På flera av dem syns också vad som ser ut som en förenklad version av Leonardo da Vincis vitruvianske man och på vissa konturerna av en hand.

Vad händer när konstnärligt arbete underställs en stämpelklocka och hantverksmässig teknik? Hur kan detta omförhandla och omvärdera det konstnärliga såväl som det hantverksmässiga arbetet? Hur kan den tidsdisciplin som Smith beskriver i *Nationernas välstånd* (1776), i det berömda avsnittet om nålfabriken, där varje uppgift görs på en bestämd tid, verka som en frigörande faktor inom konstnärligt arbete?

Fürsts glasurnor rejvar med tiden på flera sätt. De handinristade bilderna av olika konkreta och abstrakta representationer av tiden ser barnsliga ut och ger intrycket av att ha skapats under lek eller kanske någon slags konstterapi. De ser ”kreativa” och inte industriella eller hantverksmässiga ut. I själva verket har urnorna producerats under en tid delvis bestämd utifrån en traditionell och abstrakt indelning av tid på en fabrik (om än i liten skala och med hantverket som bas) och under en process där konstnären gett upp sin egen vilja och istället underställt sig glashantverkets teknik och kreativitet. Genom att placera sig mitt i en annan produktionsprocess knyter Fürsts konst an till de sovjetiska konstruktivisterna och produktivisterna som i leninistisk

anda menade att industriellt arbete måste utgöra basen för kommunism och till 60-talsversioner på detta som London-baserade konstnärsorganisationen The Artist Placement Group genom olika experiment placerade konstnären i kommersiella och statliga arbetssituationer. Fürsts intresse för oglamorösa vardagsvaror (som till exempel glas) och de industriella och icke-industriella processer genom vilka dessa har skapats har också uppenbara beröringspunkter med konstnärer som Robert Morris och Donald Judd som skapade sina verk under strikta tidsramar (med hjälp av *score* eller industriella processer till exempel) men med effekten att skapa en konkret – eller med deras egna ord ”fenomenologiskt erfarenhetsgrundad” – tid.

3.

Men Fürsts verk utmanar den tomma abstrakta, varumässiga och autonoma tiden som Postone tillskriver det kapitalistiska samhället på fler sätt än att mixtra med tiden som omger konstnärlig och annan produktion. Hennes konst gör det också genom att spela på en annan slags tid som kanske kan kallas begärets, känslans och eller kroppens tid. *Skådespelartransparensen* (2015) är en fyrkantig halvmeterlång bordsskulptur i spegelglas. Den vardagsrumsaktiga sidobordsformen, spegelglaset samt den glassten som liksom lite nonchalant placerats på toppen för tankarna till svindyr dansk möbel- och elektronikdesign från 90-talet. Men denna snygga yta kontrasteras av att en av spegelsidorna har täckts med inristade klassiska räknestreck i grupper om fem och att det på en annan sida syns några klottriga röda tuschstreck och att glaset på en sida är sönder. Detta gör skulpturen ful och snygg på samma gång. Mest är den kanske störig eller vad Theodor Adorno, i *Ästhetische Theo-*

rie (1970), med emfas skulle kallas för stum eftersom den vägrar att tala annat än genom icke-kommunikation. Eller så är det snarare så att det är dess kropp som får min kropp att känna något som mitt förnuft inte hänger med på. Jag ser min bleka hukande spegelbild samtidigt som jag inte fattar vad jag står framför. I avsaknad av ett mindre klyschigt uttryck så får denna paradoxala känsla tiden att stå still för mig.

Något liknande sker när jag står framför den kanske ännu mera störiga skulpturen *Distribution* (2015). Och förstå mig rätt, störig är här ett positivt ord. *Distribution* är också en halvmeterlång skulptur i whiteboardmaterial formad som en piedestal. På denna är två falliskt formade skulpturer placerade som klängandes kysser varandra. Den ena är gjord av diabas, en mörk bergart med den högsta densiteten av alla bergarter och som därför säljer sig själv på marknaden. Mitt emot den finns en glasskulptur i samma bananliknande form. Liksom *Skådespelartransparensen* gör *Distribution* flera saker med mig samtidigt. Jag blir å ena sidan förförd av materialen och formen. Jag vill slicka på diabasen och whiteboarden. Hör min egen andning och ser mina ben speglas svagt i den vita ytan. Min kropp vill fatta skulpturen. Men varje gång detta sker vänder den sig ifrån mig. Det är i denna logiska paradox, för att tala med Adorno igen, som den kliver utanför sin egen och min tid.

4.

Flera av Fürsts verk har producerats under en tid som både använder sig av och stretar emot en objektiv och abstrakt tid. Scheman, excelblad och timräknande används av konstnären som gränser att både förhålla sig till och strunta i. Detta produktiva jiddrande med tiden som Fürst håller på

med överförs också på mig som betraktare av hennes verk. De kräver en tid av mig som inte tycks gå att mäta utifrån en föreställd objektivitet. Istället är det som att hennes skulpturer efterfrågar vad vi med Postone kanske skulle kalla för en konkret tid men som kanske ännu bättre kan kallas för en sensuell eller somatisk tid. Detta är en tid där känslan av motstridighet och störighet sätter sig i kroppen och vägrar låta sig mätas.

Referenser

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*. övers. och red. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann and Robert Hullot-Kentor, London och New York: Continuum, 1997.
Federici, Silvia, *The Caliban and the Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia, 2004.
Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, New York: Random House, 1995.
Postone, Moishe, *Time, labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Smith, Adam, *The Wealth of Nations*, London och New York: Penguin Classics, 1999.

Återupprepa, repetition, repetera

Rebecka Thor

Återupprepa

Vid flera tillfällen blir jag osäker på vad som åsyftas, trots att jag egentligen vet vad de två skådespelarna talar om, för i *I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition* (2015) blir dåtid nutid med bara en tillsynes liten förskjutning. Verket kretsar kring invandringen av arbetskraft till de svenska glasbruken från Sudettyskland under åren 1938 till cirka 1948. I texten som läses högt indikerar ord som *ras* en förfluten tid, och även beskrivningen av en solidarisk arbetarrörelse som aktivt arbetade för att transportera och sysselsätta flyktingar från Sudettyskland, men trots detta finns det flera tillfällen då jag tror att det som beskrivs är vår samtid. Det är historien som återupprepar sig, som speglar sig i sig själv.

I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition består av två videos installerade på en rutmönstrad tapet, inspirerad av ett glas av arkitekten Josef Hoffmann. Den ena videon visar två skådespelare som läser ett manus, späckat med fakta, vittnesmål och historier om sudettyskarnas invandring till Sverige och deras relation till glasindustrin. Berät-

telsen är uppdelad i två kapitel. Det första redogör för den historiska bakgrunden och den svenska arbetarrörelsens engagemang. Det andra skildrar glasindustrin och dess konst och designhistoria, samt hur dessa trender spreds geografiskt. Parallellt med denna löper den andra videon som ett slags manuellt bildspel där två händer bläddrar igenom en tjock hög med bilder som relaterar till manusets narrativ.

Verket kretsar kring den befolkningsgrupp som omnämns som sudettyskar. Det är en tysktalande befolkningsgrupp från Tjeckien, som fördrevs efter andra världskrigets slut. Men redan före kriget flydde många socialdemokrater och kommunister till Sverige, eftersom området annekterades av Nazityskland. I Sverige organiserades en ”Hjälpkommitté för sudettyska antifascister” som bistod flyktingarna med allt från resa till juridisk hjälp och arbete. Många av dessa tidigare flyktingar, och senare arbetskraftsinvandrare, hamnade efter kriget på de småländska glasbruken. Den svenska glaskonst som kom att hyllas vilar på dessa arbetares förmågor och kunskap.

Jacques Derrida har argumenterat för en syn på arkivet som ett råmaterial snarare än en totalitär behållare av historisk sanning. Historien, som vi möter genom arkivet, är enligt Derrida ett material från det förflutna ur vilket vi kan föreställa oss framtiden. *I ljuset och skuggan av ornamenten – en repetition* kan förstås som en vilja att relatera till historien på ett sådant sätt. Där dåtid blir både nutid och framtid. Verket berättar något som var, associerar det till idag och kan öppna upp för en diskussion om hur vi vill att vår framtid ska se ut. Men det ställer också frågan till betraktaren om hur vår samtid kommer att historiseras och påminner oss om att om vi inte agerar idag kan vi inte heller förneka vår passivitet imorgon.

Verket av Ingela Johansson har ordet repetition i titeln, på engelska *rehearsal*. Konkret syftar det till inspelningens enda tagning och dess konsekvenser såsom skådespelarnas verbala misstag, tappandet av manusets sidor och händernas fumlande med bilderna som visas upp. Men ordet får också en annan bäring, som för mig blir än viktigare, just i frågan om historiens återupprepning. Den franska ordstammen av *rehearsal* består av *re* (upprepning) och *hercier* (att harva), och skapar en rörelse från harvandet av fältet i jordbruket till de frågor om nationalitet och tillhörighet som harvas om och om igen.

Repetition

Bilderna och den upplästa texten löper parallellt. Skådespelarnas monotona läsande och scenografins oansenlighet ställs bredvid fotografierna som bläddras igenom på den andra skärmen. Först framstår bilderna som främst illustrationer till manuset, men snart framträder de som agenter utifrån sin materialitet och skapar ett eget narrativ. Bild följer på bild, liksom ord följer på ord, mening på mening, tills en berättelse framträder. Det är denna berättelse som skapar en parallellitet till den som manuset förmedlar, både i den mening att fakta blandas med vittnesmål och att det är en historia som vecklas ut i den första delen och sedan tas om, från ett annat perspektiv, i den andra. Trots detta är det något som skaver i berättelsen. Den faktaspäckade historieskrivningen, med referenser till akademiska texter så väl som intervjuer med arvingar till nyckelpersoner, och bilderna som visas upp framstår som lika ofullkomliga. Manuset är en subjektiv utsaga och bilderna ett urval ur en okänd helhet. Föreställningen om en helhet är dock i sig själv förrädisk: för vad skulle kunna repetera det som var i alla dess

aspekter? Verket opererar som ett ofullständigt vittne, som presenterar ett skeende och skapar en historieskrivning från ett visst perspektiv. Sedan historieskrivning formulerades som koncept av Herodotos har påbudet att säga vad som *är* legat som en grund för vår förståelse av temporalitet och samtidigt svårigheten att greppa det som varit. Vittnesmålet är historieskrivningens grund – frågan är vad som inkluderas som en vittnesutsaga och vad vi gör med den. Vilka historier kan berättas och vem lyssnas på? Och framförallt, hur förvaltar vi vittnesmålens kunskaper? Det är i denna sista fråga som verket griper in – för när vi lyssnar på dess berättelse så kan vi lära oss något om det förflutna men också om vår samtid.

Att ta ett andrum har konsekvenser, liv ställs mot föreställningar om livskvalitet.[1] Bortom det finns en övergripande fråga om vem som anses kunna bidra till ett samhälle och vem som belastar det. Och vidare frågan om vem det samhället är tillgängligt för. Det är svårt att föreställa sig en solidarisk arbetarrörelse som kämpar för att få hit utsatta människor i vår samtid. Men att tänka sig att något som etiketteras som en nationell särart vilar på en internationell tradition eller kunskap är rimligt.

På en flygplats, på väg mot Jordanien och Palestina, letar vi efter en present att ta med. Bland dalahästar, gravad lax och vodka står Kosta Bodas snöbollsljuslykta, som en sammanfattning av Sverige – mörkret, snön och glaset. Min kollega köper tre stycken. Vår guide i Petras ruiner ser mest förvirrad ut när vi överlämnar den några dagar senare.

1 Nödvändigheten av ett ”andrum” anfördes som ett argument när Sverige under flyktingkrisen senhösten 2015 införde gränskontroller till Danmark.

Repetera

Det är också synen på historia som står på spel – hur den griper in i oss och i vår samtid. Modellen av en hegeliansk historia, som grundas i förnuftets framåtskridande, ställs mot en förståelse av då och nu som en evig spiral som inte alltid leder vidare. Historien upprepar sig, säger man, men kanske är det inte en upprepning så mycket som en omtagning. Omtagningen tillåter skillnad, tillrättalägganden och korrigeringar, det är inte samma men det finns likheter. Dessa likheter finns inte bara mellan då och nu utan också mellan då och då, mellan delar av historien som traderats och delar som glömts bort. De vita armbindlar som suddettyskarna tvingas bära efter 1945, märkta med *N* för *Němec*, tysk, och en nazistsymbol på ryggen, utmärkte dem och exkluderade dem från allt från skolgång till att köpa tidningen. De märktes som förövare, som förövarna under kriget märkt sina offer.

Němec betyder ordagrant stum eller ”den som inte talar (ett slaviskt språk)”. De var det gamla Europas främlingar – som Ella Shohat talat om som den interna andre i relation till samtidens externa andre. Judarna var sinnebilden för dessa interna andra, men även romer, suddettyskar och andra grupper. Flera av dessa lever fortfarande i generationer i olika nationer utan att beviljas fullt medborgarskap. Stumheten består, allegoriskt och faktiskt.

En vara som kan tala?
Om historieproduktion och postindustriellt glasbruk

Johanna Rosenqvist

Vattendrag
Det småländska landskapet har en lång tradition av tillverkning utifrån ett specifikt material, till exempel trä, sten och glas. Villkoren för produktionen är tätt sammankopplade med vår materiella kultur och beskriver de ekonomiska, sociala, politiska och ekologiska förutsättningarna för den tid som vi lever i. Mellan 2007–2012 arbetade jag som fast anställd konstnär och formgivare för glasindustrin. Flytten till Småland gav mig möjlighet att bekanta mig med odlad skog, vattendrag och bruksorter som tidigare var mig främmande. För att få kontakt med platsen sprängde jag ett hål ute i skogen med hjälp av dynamit, vilket blev startpunkten på det konstnärliga arbetet Moder Jord *(2012). Det utvecklades sedan till ett långsiktigt kollektivt, platsspecifikt projekt* Residence-in-Nature *(2014–) som pågår just nu i Småland. Mina egna erfarenheter från det postindustriella samhället i en avfolkningsbygd gör att jag vill diskutera nya kritiska förhållningssätt till konsumtion, produktion och urbanitet. Glasriket som plats och dess artefakter, berättelserna från konstindustrin, material, kropp och objekt utgör tillsammans det sociala rum och*

skeende som jag vill att vi skall titta närmare på och diskutera. (*Föremål – Kanot*. Åsa Jungnelius, utställningstext 2015).

Orden ovan är från informationsmaterialet som sammanställts till installationen *Titta en vara som kan tala!* som visades på utställningen *Massa i rörelse* på Kalmar konstmuseum 5 december 2015–28 februari 2016. Verket har tillkommit i takt med den postindustriella samhällsutvecklingen. Mot denna bakgrund vill jag som konsthistoriker se det som ett prov på en ny typ av produktion, en historieproduktion. I den här nya produktionstypen tar konstnären makten över historien, över objekten och objektifiering av hantverket och hantverkaren men också i vidare bemärkelse makten över representionen av industrisamhället i förändring. Det kan sägas vara en del av den utveckling mot upplevelseindustri som millennieskiftets konsthantverk kommit att bli en del av. Eller så är det del av ett intresse för äldre tiders produktionsplatser som ersatt den intensiva varuproduktion som tidigare, under 1900-talet, kallat konstnären till industrin.[1] Installationen är en exposé över den verksamhet och liv i de småländska bruks- och hyttmiljöer som varit Åsa Jungnelius' hemvist i snart tio år. Besökaren presenteras för en kanot, en film som dokumenterar en sprängning, jord, trädgrenar, en hårlock, ett mjölkglas, en overall, en gurkburk, en målning och en pensel, dricksglas från egen studio, flera versioner av läppstiftsformade glasartefakter samt en vepa med ett porträtt av konstnären. Installationen är lika delar glittrig butikshylla som en

1 Christina Zetterlund, "Swedish Design", i Clive Edwards (red.), *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*, London: Bloomsbury Academic, 2016.

presentation av en arkeologisk utgrävning. Alla föremål tillmäts lika vikt. Jord och glas är lika omsorgsfullt placerade i rummet. Alla föremål förses med en historia. De kopplas till platser och människor. Föremålen skulle kunna kategoriseras utifrån graden av raffinemang, eller medialiseringsform: filmen kan vara en dokumentation av en performance. Eller utifrån vilken intention som fanns bakom dem när de framställdes. Men de historiska intentionerna är bara delvis intressanta i den form de delarna nu är sammanförda. Delarna är var för sig och som helhet lämningar av den produktion som försiggått och försiggår i hemmet tillika studion i Månsamåla med omnejd.

Det har blåsts glas i Småland sedan 1742. Råvarorna till glasindustrin har funnits längre än så. Under åren kring millennieskiftet har kraftiga omläggningar av produktionen genomdrivits i konstindustrin. Verksamheter har lagts ner eller flyttat utomlands vilket har påverkat människors möjligheter att leva och verka. Bara spillror av tidigare stor industriell konstglasproduktion finns kvar i Sverige men i flera hyttor i Småland blåses det ännu glas och i glassiga designbutiker är Åsa Jungnelius' namn fortfarande ett namn som säljer. Den utveckling som glasindustrin i Sverige har genomgått var bara i sin linda då den brittiska designteoretikern Penny Sparke i sin bok *As Long As It's Pink* (1995) beskrev hur kvinnlighet, hemmets sfär och kommersiella framgångar förvisso hade kompromettterats som konsthistoriska studieobjekt under stora delar av nittonhundratalet men att de alltsedan den postmoderna vändningen och de stora berättelsernas död, har kunnat diskuteras utifrån kön, klass och regionalism på en identitetspolitisk nivå. Inte alla löften om erkännanden av andra, alternativa positioner att

skriva historia utifrån har infriats. Men kvarstår gör, konstaterar Sparke, en positivt upprorisk, antiestetiskt estetisk hållning, som underminerar skillnaden mellan den (manliga) offentliga och den (kvinnliga) privata sfären och framförallt den överhöghet som tidigare varit förenad med den förra. Att ta vara på de alternativa historier som ett genusperspektiv kan erbjuda åligger sedan dess varje självutnämnd eller etablerad feministisk historiker.[2]

Det enskilda föremål som får rubriken *Titta en vara som kan tala!* i den förteckning som medföljer installationen med samma namn, är ett digitalt textiltryck av ett porträttfoto som togs för lanseringen av den nyanställda konstnären Åsa Jungnelius på Kosta Boda 2007. Det var då en vepa som var del i marknadsföringen. Nu har konstnären lyft fram det som ett föremål som har fått en titel som alltså är densamma som installationens. Och jag studerar verket på samma sätt som titelspåret på ett nyinköpt musikalbum avkrävs förklaringar av den intresserade lyssnaren, nycklar till en förståelse av verket/albumet i sin helhet, ingångar till en betydelsebärande struktur.

Jag hör en refräng som upprepas, eller är det ett tema med variation, och som framkväder hur den arbetande kroppen fungerat och fått stå som den lokala garanten i en glokaliserad värld av outsourcing. I vepan, tillika marknadsföringen, tillika porträttet av konstnärer, är det konstnären som är frontfigur för hela verksamheten. Med fast blick

2 Penny Sparke, *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste*, London: Pandora, 1995, s. 222–236. Se även Judy Attfield, *Wild Things: the Material Culture of Everyday Life*, Oxford och New York: Berg, 2000, s. 237–265 och Cheryl Buckley, "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design", *Design Issues*, vol. 3, nr. 2 (1986), s. 3–14.

blickar hon ner på oss, hon beskriver sig som en slottsfru i Hallwylska palatsets överdådiga omgivningar. En del av utrymmet i det skrivna material som presenteras i anslutning till de andra föremålen används till att skriva fram andra arbetare i hyttan, andra konstnärer, fabrikörer och arbetare. Hon reflekterar över produktionsförhållandena hon befinner sig i genom att skapa nya verk:

> *Mellan 2007–12 var jag anställd som formgivare på Kosta Boda och arbetade med ett feministiskt förhållningssätt till produktionen och objekten. Glashantverkarna är en attraktion och blir genom sina kroppar de faktiska objekten som beskådas av besökare. Jag bad några av mina närmsta medarbetare posera för mig som pinuppor, för att undersöka hantverkaren som objekt. Bilderna ingick i verket,* In my imagination *från 2009 som beskriver ett krigstillstånd, en väpnad konflikt, en konflikt på det personligt politiska planet.* (*Föremål – 5 fotografier, glasarbetare som poserar för mig som pinuppor, Johan, Uffe, Chrille, Tomo och Gert.* Åsa Jungnelius, utställningstext 2015).

Åsa Jungnelius tar sig här makten att objektifiera sina medarbetare för att sätta fokus på hur det kan vara att vara en vara. I Kosta Bodas marknadsföring har hon själv erfarenhet av att vara den säljande kroppen. I fotografierna på glasarbetarna utövar hon makt och öppnar för en förståelse av att de delar en erfarenhet av objektifiering. Rollerna känns självklara. De, och hon, verkar stå trygga i sitt kunnande. När verksamheten flyttar bryts den förkroppsligade länken mellan det som glasarbetarnas kroppar i Sverige, i Småland, i Kosta eller Boda, garanterade kunde göras just här och det som blir framställt med brukets namn på. Det

blir en falsk marknadsföring. Med örat intill verket hör jag hur hon skriver om hur utvecklingen har påverkat personer i hennes närhet:

> *Diana Valle kom till Småland från Mexiko 1989 tillsammans med sin man som hade fått politisk asyl från Chile. Aldrig tidigare hade Diana målat, utan var utbildad i internationella relationer från universitetet i Mexiko City. 1990 tjatade hon sig in i Anders Lindbloms ateljé, ett glasmåleri i Hovmantorp, för det verkade så mysigt. Hon trodde vistelsen skulle bli kort, 2–3 år ”så som alla flyktingar tror”. Diana är idag, 24 år senare, en av 4 målare på Kosta Glasbruk. 2007 möttes vi första gången där på Kosta Glasbruk, då fanns ca 20 målare, alla kvinnor. Diana var specialiserad på att arbeta med guldfärg och kunde genom sin öppenhet för nya situationer och kunskap om hantverket ta sig an mina önskemål om en expressiv gulddekor med, dropp, splash och kladd på kollektionen* Jackie*. 2010 flyttade hela måleriet till Åfors glasbruk, under denna period målade Diana och 4–5 andra målare ca 20 000* Make Up-*artiklar om året. Med blandade känslor var Diana sedan den som reste till Slovenien, dit delar av produktionen sedan flyttades, för att lära upp målare, även här bara kvinnor.* (*Föremål – Ett trasigt pärlarmband, en gåva från Diana till mig.* Åsa Jungnelius, utställningstext 2015).

Läppstiftet som form, och som designikon får en särskild ställning i installationen. Dels för att vi som besökare kan känna igen det som en av konstnärens mest kända och spridda glasformgivningsprodukter, såld i minst 176 000 exemplar. Dels för att det i installationen visas upp i flera

olika versioner från det egenhändigt blåsta *104 – det första läppstiftet* från 2005 – till *Mini Make Up* 2014 tillverkat i Slovenien. Åsa Jungnelius’ Make Up-serie synliggör dubbelheten i sminkets såväl döljande som framhävande funktion. Stolt ståndaktiga, glansiga och populärkulturella uppvisar de stora unika pjäserna såväl som de bara något lite mindre läppstiftsskulpturer i formblåst glas, sminkkonsumtion och identitetsproduktion i förening. De står i många hem, i vitrinskåp och på sideboards, som den feminina kulturens väpnare. De har återintagit inredningsdesignens domäner efter den uppdelning av smaken som bra respektive dålig som genomsyrat nittonhundratalets modernistiska arkitektur, designteori och modern kulturkritik. *Make Up*-seriens koncept dekonstruerar denna uppdelning som, för att tala med Penny Sparke, var en kulturelitens försök att fördöma och nedvärdera alliansen mellan det estetiska, det kommersiella och den feminina kulturen som sedan artonhundratalets början varit entydigt förknippat med begreppet *smak*. En smak som i sin tur var förknippad med femininitet och kvinnors duglighet som konsumenter. Att Åsa Jungnelius kan beskrivas som tillhörig en generation som skiljer från tidigare generationer av konsthantverkare beror inte nödvändigtvis på objekten i sig – hon gör fortfarande glas, vaser och ljusstakar. Det som skiljer Jungnelius från andra är snarare dels ett konceptualiserat material- och motivval, dels en ”kommerskompetens” med andra referenser till vad som är gångbara och viktiga kulturella markörer.[3] Det är ett konsthantverk som tar sin utgångspunkt i massproducerade

3 Emma Olsson, ”Populärkultur och kommerskompetens”, i Hanna Ljungström och Ulf Beckman (red.), *Re:form: svenskt samtida konsthantverk under debatt*, Stockholm: Arvinius, 2005, s. 76–80. Se även Cilla Robach, *Konceptdesign*, Stockholm: Nationalmuseum, 2005, s. 7–23.

hushållsprodukter eller på annat sätt kommenterar sin omvärld snarare än att ställa sig till funktionens tjänst. Verkens kommersiella populärkulturpatina kontextualiseras med en teoretisk blinkning till genus, etnicitet eller klass och tillhörande vilja att kommunicera med andra kretsar än de gängse finkulturella.

Ordet ”historiebruk” har använts i undersökningar av olika förhållningssätt till det förflutna[4]. Termen ”bruk” indikerar att en mängd urskiljbara företeelser och materialiteter står till samtidens förfogande att använda sig av, sammanställa eller laborera med. På senare år har en mångfald aktiviteter på olika sätt utmanat rådande historieskrivningspraktiker och kulturarvsdiskurser. Den roll och det ansvar som kulturinstitutioner, såsom exempelvis kulturarvs- som designmuseer, haft för bruket av historien har utsatts för särskild granskning[5]. Urban exploration och konstnärliga praktiker har pekat på oförutsedda, förbisedda aspekter och möjliga konsekvenser eller framtider.[6] Kanske är ”historieproduktion” en bättre term än ”bruk” just för att markera det *processuella* i att dåtiden tar sig olika uttryck

4 Peter Aronsson, *Historiebruk: att använda det förflutna*, Lund: Studentlitteratur, 2004.

5 Wera Grahn, ”’Känn dig själf’: genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer” (diss.) Institutionen för tema, Tema Genus, Linköpings universitet, Linköping 2006. Christina Zetterlund, ”Konst och hantverk. En inledning”, i Christina Zetterlund, Johanna Rosenqvist och Charlotte Hyltén Cavallius (red.), *Konsthantverk i Sverige*, del 1, Botkyrka: Mångkulturellt Centrum, 2015, s. 7–16. Kjetil Fallan och Grace Lees Maffei (red.), *Designing Worlds: National Design Histories in the Age of Globalization*, New York och Oxford: Berghahn Books, 2016, s. 1–11.

6 Robert Willim, *Industrial Cool. Om postindustriella fabriker*, Lund: Lunds Universitet HEX 002, 2008. Johanna Billing, Maria Lind och Lars Nilsson (red.), *Taking the Matter Into Common Hands*, London: Black Dog, 2007. Jan Jörnmark och Annika von Hausswolff, *Avgrunden*, Göteborg: Tangent förlag, 2011.

inom ramen för olika professionella praktiker och i samhällets vardagsliv. Det som kännetecknar den postindustriella historieproduktionen är aktiviteter som utmanar rådande kulturarvsdiskurser. Konstnärer tar makten över historien med sina starka, visuella gestaltningar av den. Det är en materiell historia fylld av komplexiteter. Den kan tolkas som uttryck för den positiva hållning till återbruk av äldre tiders mönster och former och den nyfikna omtolkning av redan existerande ting som en tendens i konsten sedan början av 1990-talet och som blir tydlig i millennieskiftets konst- och konsthantverk i Sverige.[7] Men det är inte en hyllning till gårdagens formgivningsideal. Snarare är det produktionsförhållandena och dess materiella uppenbarelseformer som tar sig nya uttryck; nedlagda fabriker blir resursarkiv med nya betydelser vilande i gjutformar, bilder och ting fyllda av berättelser och minnen. I installationen *Titta en vara som kan tala!* skapar konstnären Åsa Jungnelius ett nytt sammanhang åt sig och sina verk i vilken hon ställer objektifiering av den görande kroppen i relation till produktionen av varor. Hennes konstproducerande kropp blir en av de arbetande kropparna och hennes verk blir exempel på varor. Tillsammans står de för produktionen av postproduktionens era, som exempel på postindustriella glasbruk.

7 Jorunn Veiteberg, ”Avsmak? Nya normer inom konsthantverket på 2000-talet”, *Konsthantverk i Sverige*, del 1, s. 129–146.

B5

Jorden vi ärvde
– En betraktelse över människan och naturen inspirerad av verket Efterklang

Tomas Bannerhed

Att stå i en nylövad bokskog i södra Småland i början av maj och låta sig bedåras av taltrastens musikaliska fantasier, lyssna till gärdsmygens klingande drillar och grönsångarens silverklara ringande, stå där och plötsligt få höra årets första gök ropa i fjärran medan solljuset silar ner genom de ännu alldeles spädgröna trädkronorna, att sedan gå fram till det svagt risslande diket och förtjusas av kabbelekornas liljegula blommor, sätta sig på huk en stund hos dem och försöka förstå hur något så fulländat har kunnat uppstå ur intet – att då ens nudda vid tanken på att allt detta en gång ska försvinna, det går liksom knappt.

Och det blir inte enklare av insikten att det kanske är vi själva – människan, den mest intelligenta varelse som funnits – som kommer att förstöra alltsammans, omöjliggöra fortsatt liv för alla de miljontals arter som just nu finns på det lilla klot av sten och järn som far fram i sin bana runt den stjärna vi kallar solen, en av många miljarder andra, i utkanten av Vintergatan.

Men bara en halvtimme senare påminns jag om hur skör livets väv trots allt är: tre stendöda men ännu solglittrande abborrar ligger och guppar långsamt i strandkanten. Och två dagar senare, på självaste Kristi himmelsfärdsdag, står jag i en annan strandkant och stirrar ner i en grumlig sörja i olika gulbrungröna nyanser – vår en gång så stolta Östersjö – och lyssnar till en skärgårdsbos iakttagelser från årets ejderhäckning: ”Ådorna låg och ruvade högt uppe på klipphällarna. Där hör de ju inte hemma. Eller så hade de rett sitt bo och lagt äggen där de skulle men övergav alltihop efter bara några dagar. Det är något som inte stämmer. Vitaminbrist har det ju pratats om, eller om det är något med blåmusslorna som påverkar fåglarnas nervsystem? Snart finns det väl inga ejdrar kvar.”

Dystopikerna (eller om de nu bara är realister?) brukar ju hävda att vi aldrig kommer att upptäcka något människoliknande liv i universum av den enkla anledningen att alla civilisationer med tillräckligt hög intelligens förr eller senare utrotar sig själva. Att det så att säga ligger i sakens natur. Vi vill för mycket och blir fartblinda längs vägen, exploaterar och konsumerar oss till döds.

Girigheten *par excellence*, om man så vill.

Oavsett hur det nu ligger till med den saken – och något facit lär vi ju inte få – kan man konstatera att människan har gjort enastående, egentligen ofattbara, framsteg under sin korta tid på jorden. Vi har lärt oss göra upp eld och uppfunnit plogen och skriftspråket, tillverkat ångmaskiner och bilar, byggt broar och stora städer, upptäckt penicillinet, rest till månen och skapat internet. Och blotta tanken på att allt kommer från jorden själv, att inget har tillförts oss utifrån, får det ju att svaja till en aning. Rymdraketen

och datorn, mikroskopet och flygeln, glasrutan och glödlampan – allt är skapat av människan med jordens resurser.

Men allt har också sitt pris. Vi tär oerhört på just jordens resurser, vi har förgiftat markerna och förorenat haven, vi har tunnat ut ozonskiktet och håller som bäst på att smälta polarisar och glaciärer. På närmare håll har jordbruket – hela Sveriges stolthet under så många år – spridit miljögifter och orsakat övergödning i en omfattning som vi kanske än i dag inte riktigt kan överblicka. Och glasbruken – hela Smålands stolthet under så många år – har lämnat efter sig hundratals ton bly och arsenik och gjort stora områden obeboeliga där hyttorna en gång flammade i vintermörkret och brukens fasettslipade kristallvaser och högfotade snapsglas spred småländsk glans över världen.

Vi blev till människor genom att vi lärde oss bemästra elden – och nu håller vi på att bränna sönder jorden.

Eller? Gör vi verkligen det?

Det har nu gått drygt femtio år sedan Rachel Carsons omvälvande rapportbok *Tyst vår* kom ut i Sverige. Titeln syftar på de skrämmande farhågorna om framtida vårar utan fågelsång. Carson hade ägnat andra halvan av 1950-talet åt att studera miljögifternas påverkan på naturen och fåglarna och målade upp ett mardrömsscenario. I USA pågick sedan länge massbesprutning med DDT (”tolv kilo per tunnland”) bland annat för att bekämpa almsplintborren och tallspinnaren, men gifterna drabbade ju inte bara dessa båda insekter utan letade sig in i snart sagt allt levande. Rödhaken som åt ett dussin daggmaskar – inte mer än ett mellanmål i fågelvärlden – hade fått i sig en dödlig dos DDT. Till exempel.

Ett samlingsbegrepp som ofta används för de här miljögifterna är *växtskyddsmedel* (tala om förskönande omskrivning!), och i en efterskrift i 1979 års upplaga av *Tyst vår* fråg-

ar sig författaren och naturskildraren Björn Berglund hur det kan komma sig att människan påstår sig vårda levande växter med hjälp av gifter som dödar liv. Svaret formulerar han själv: ”Det lönar sig. På kort sikt lönar det sig.”

Men: fåglarna har inte tystnat. Vi förmådde dra i nödbromsen innan det var för sent.

Här hemma var pilgrimsfalken – världens snabbaste djur, beundrad av alla utom brevduvefantasterna – akut utrotningshotad på 1970-talet och blev tillsammans med havsörnen en kraftfull symbol för den framväxande miljörörelsen. Vid det laget hade nästan allt vi odlat – spannmål och vallväxter, fruktträd och potatis – besprutats med olika kemiska preparat i decennier. Fåglarnas nervsystem påverkades och äggskalen blev till slut så tunna att de sprack under ruvningen.

Men Naturskyddsföreningens räddningsaktioner med avel, uppfödning och utsättning av ungar har gett resultat. I dag finns här närmare fyrahundra par pilgrimsfalkar och hopp om framtiden för en av de mest storartade fåglar världen skådat. Och havsörnen har ökat från ett hundratal individer på 1970-talet till närmare tretusen i dag, främst tack vare stödutfodring med giftfritt kött.

Så visst är människan framstegsfixerad, girig och korttänkt – men kanske har vi med tiden också blivit lite bättre på att använda vår intelligens till att förutse och förekomma, inte bara exploatera.

Så står jag en dag i lönnblomningens underbara tid på den lilla gården där barn jag lekt. Här är allt och inget sig likt. Vårt hus är kvar, gult och lite mindre än i minnet, till salu tydligen sedan flera år, och farmors hus, numera tyskägt efter vad det verkar, och de båda trädgårdarna, om än utan

alla buskar och prunkande rabatter. Och ladugården är kvar, och farmors utedass, jordkällaren och svinhuset.

Men allt verkar så tomt och öde, liksom överlämnat åt tidens obönhörligt tärande tand.

Här drevs jordbruk under nästan hela 1900-talet, sedan myren dikats ut och våtmarken blivit till åker och vall. Här hade mina farföräldrar, och sedermera mina föräldrar, några tiotal tunnland odlat att överleva på, här sådde de och skördade, här födde de upp mjölkkor och grisar till slakt, här höll de höns för husbehovsägg. Och hit kom varje växtsäsong någon med ett stort sprutaggregat bakpå traktorn – en gulaktig tank och femton duschar i bredd på de utfällbara armarna – för att utrota allt som kunde inverka negativt på grödorna, skydda dem mot skadeinsekter, svamp och ogräs.

Jag ser det för mig som om det hade varit i dag, nu när jag står här igen. Hur åkrarna dränktes av gift. Men inte tänkte man på det, de använde ju bara samma odlingsmetoder och samma växtskyddsmedel som alla andra under de där decennierna när Sverige blomstrade och allt var framsteg och tillväxt, inga faror fanns. Familjens försörjning var överordnad de eventuella miljökonsekvenserna. Vi barn måste få mat på bordet och nya kläder när det behövdes. En fördärvad skörd skulle ha inneburit ruin.

Och jag går traktorvägen ner mot kanalen och blir pojke på nytt, passerar de blommande lönnarna vid nerfarten till farmors hus, en på varje sida om vägen, som en barndomens portal, och den väldiga granhäcken i vars innanmäte vi syskon brukade leka kurragömma, fortsätter ner mot den vidsträckta, utdikade myren, känner hur vinden kommer svepande från sydväst, hör sånglärkans porlande drillar någonstans och blir stående och söker i skyn – och där hänger den på hetsigt fladdrande vingar, knyckvis lyftande sig

själv högre och högre upp genom lufthavet, kan liksom aldrig få nog av sin egen sång, svirrande och virvlande och strilande som inget annat i vårfågelkören.

Några rastande ljungpipare och storspovens vidunderliga flöjt neråt dungen till. Buskskvättan på en av de där stängselstolparna som far och jag hjälptes åt att slå ner i jorden när vi var ute och såg om staketen inför betesgången en vårdag när lönnarna blommade – i samma majmånad som nu men ändå så oändligt avlägsen, i ett annat liv.

Och när jag fått fram kikaren och panorerar långsamt ut över myren och ner mot fågelsjön i söder, får jag plötsligt syn på henne, det mäktigaste vi har, högt ovanför skogsranden: havsörnen som kretsar majestätiskt i skyn, fågeln framför alla andra, buren till väders av termikens uppvindar. Inte en ansträngning i onödan, bara de utsträckta, rektangulära seglen med sina spretande handpennor och två och fyrtio mellan vingspetsarna – som en hälsning från en tid för mycket länge sedan, då människan ännu inte hade slagit ner sina bopålar och jorden låg orörd och väntade med all sin ofattbara rikedom, som en gåva, något vi en gång skulle få till lån.

B6

Reading Glass: An Extended Commentary

Ola Ståhl

> *We see through lenses, microscopes, telescopes and cameras.*[1]

In 1629, René Descartes posted a letter to instrument maker Jean Ferrier, inviting Ferrier to work with him on the construction of a fully automated machine for grinding lenses with a precision that would allow users to study objects at an infinite distance, to see, as Descartes put it, "if there are animals on the moon."[2] At the time, even the finest lenses used in refracting telescopes suffered from flaws that rendered them useless for Descartes' purposes.[3] Removing the

1 Malin Pettersson Öberg, "Reading Glass", one chanel video, part of the exhibition *Moving Mass*, Kalmar konstmuseum, 05.12.2015–28.02.2016.
2 René Descartes, letter to Jean Ferrier, cited in D. Graham Burnett, *Descartes and the Hyperbolic Quest: Lens Making Machines and Their Significance in the Seventeenth Century*, Philadelphia, PA: Transactions of the American Philosophical Society, 2005, p. 1.
3 Op. cit. p. 5. See also Henry C. King, *The History of the Telescope*, Mineola, NY: Dover Publications 2003.

obstacle caused by the unreliability of the human hand in a fully automated process would be likely, Descartes contended, to resolve these issues. As he lacked the artisanal skills required to make such instrument, however, he needed Ferrier's services.

As it happened, Ferrier wasn't particularly keen to leave Paris to visit Descartes in the Dutch Republic, but this did not stop Descartes. He wrote a series of letters to Ferrier describing, through numerous sketches, the technical intricacies of the design he had in mind so that it could be built by Ferrier in Paris. The machine itself was never actually constructed, but the letters, technical descriptions and sketches have since been published.[4]

Thirty-five years or so prior to Descartes penning his letter to Ferrier, Dutch instrument maker Hans Jansen presented the Archduke of Austria with an instrument composed of three extendable sliding tubes on an ornate support in the form of three brass dolphins that created a tripod. The instrument itself has not survived but, from recorded descriptions, it seems it contained two lenses and diaphragms and, with the tubes fully extended, the design allowed its users to magnify an object to nine times its size.[5]

The telescope and the microscope are two instruments that, in their modern form, appeared at approximately the same time and in approximately the same place. Optics, it seems, might have had something to do with the paradigm shifts faced by these early modern people. What the telescope and the microscope call forth is an age of opticality, one where vision is instrumentalized to manifest discourses of reason and scientificity and, more importantly, the *subject* of reason and scientificity. Descartes' dream of a fully automated, non-embodied machine to produce the infrastructure for a non-embodied vision beyond the materiality of embodied human aesthesis is therefore, in some ways, the very foundation of Reason's subject, as expressed in the now (in)famous dictum "Cogito, ergo sum."[6] This is a disembodied subject, detached from the physical body, hovering as if above it, at a distance, gazing down at its materiality, capable of observing it from the outside. It is a subject able to reflect objectively, undeterred by the affects of the body; its joys and exhilarations, the sadnesses and pains it suffers.[7]

Through the microscope we can see, coldly, with a degree of separation from our own material being, the most minute details of the ecologies we move in and between; through the telescopic lens we discover that there are no animals on the moon—at any rate not until humans set foot on it—and, furthermore, we discover that we live on a globular body, that there are other such globular bodies and galaxies beyond ours. Our vision is extended in two directions, meaning we know and inhabit the world differently, but we ourselves are also rendered visible as beings whose materiality and fate in this world can now be studied, measured and fully known through rational means.

What is at stake, then, is *aesthetics* (in the Greek sense,

4 Op. cit. p. 2. See also John Schuster, *Descartes-Agonistes: Physico mathematics, Method & Corpuscular Mechanism 1618–33*, Dordrecht: Springer 2013, pp. 400–401.

5 William J. Croft, *Under the Microscope: A Brief History of Microscopy*, Singapore: World Scientific 2006, pp. 5–6.

6 René Descartes, *Discourse on Method*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1998, p. 18.

7 See Descartes, *Meditations on First Philosophy*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1993.

that of perception and sensibility) but also, and simultaneously, *ethics* (again, in the Greek sense, as habitual character or disposition or, perhaps better, a way of living). The way we inhabit our bodies, our worlds, individually and together; the way we construct universes within which life can be sustained, within which we can become subjects, is intimately linked to the perspective we adopt and the sensibilities we develop in relation to the ecologies within which we are embedded.

The 17th century's shift towards opticality is fundamentally important. We see this shift towards modern notions of reason and objective truth in several domains of knowledge during this period: maps become geographical representations of territory, devoid of deities and references to human activity; within the judicial realm, as Michel Foucault has aptly pointed out, punishment is no longer meted out by means of carnal, corporal procedures but is now conceived of as a means to control and discipline our bodies and subjectivities[8]; crafts-based production and agriculture become mechanised and industrialized; fossil fuels are extracted from the ground to be combusted for energy; relatively circular systems of production and consumption become increasingly linear and oriented solely towards capital gains; the entire surface of the planet is in some way or other colonised by capital; and anything of value, including human muscle fibres, are utilized as part of a spiralling system of mass production and consumption, creating massive landfills of waste and a flood of human suffering.

8 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, NY: Vintage Books, 1995.

> *What should we do when the lens through which the symptoms are viewed is itself often symptomatic?*[9]

A fashionable term currently used to describe the world that emerged with modernity and that we now inhabit is the geological concept of the *Anthropocene*. Although the validity of the concept within geological discourse remains contested, it appears to have become a common, albeit loosely defined, term for the geological epoch following the Holocene. It is defined by the detrimental impact of humanity—the *Anthropos* of the Anthropocene—on the geological strata of the planet.

What I want to propose here is that if we wish to try to live and love in the Anthropocene, we urgently need to find other ways of inhabiting our bodies—of being *embodied*—and other ways of collectively inhabiting the geosphere—of being, in a sense, *embedded*. Following on from the above, this involves aesthetics (developing sensibilities and forms of attentiveness) *and* ethics (designing environments and ways of living in which life can be sustained in some form). Here, art, design, and other creative practices, if retuned to face the Anthropocene, may come to play a most crucial role.

At this point, I'd like to turn my attention to another lens grinder, Baruch Spinoza. In 1665, Spinoza was given the opportunity to inspect a machine similar to the one Descartes had in mind. Unlike Descartes, however, Spinoza merely expressed indifference to the automated process, adding that experience had taught him that "in polishing

9 Teju Cole, "Open City", quoted in Malin Pettersson Öberg, "Reading Glass", one chanel video, part of the exhibition *Moving Mass*, Kalmar konstmuseum, 05.12.2015–28.02.2016.

spherical plates a free hand yields safer and better results than any machine."[10]

In terms of the success of the machinery, Spinoza has, of course, been proven wrong. The modernity that was on the threshold was very much moulded in the figure of Descartes' *cogito*. In facing the consequences of modernity, however, now is perhaps a good time to turn to Spinoza and his love of the material, the relationship between the hand and the material, to his attentiveness to the glass plates and the polishing process, to explore what a Spinozist subject, as opposed to the Cartesian *cogito*, has to offer in terms of an ethico-aesthetics for life in the Anthropocene.

To Spinoza, the world is composed of simple bodies entering assemblages with other simple bodies with which they feel a connection. In turn, these assemblages enter larger assemblages or complexes. This is how universes are constructed, and they have no permanence. They are in constant flux. Complexes and assemblages are only relatively stable and are in constant movement. They dissolve and reform in different constellations in different conditions. The human body is one such complex, composed of assemblages of simple bodies. It changes continuously, entering assemblages with bodies that surround it. The human body may appear relatively stable, at least from an anthropocentric perspective, but it comes from something pre-human and moves towards post-human assemblages as it decomposes. Throughout its life it changes, grows, ages; encountering and entering assemblages with nutrients, drugs, animals, viruses, objects, artefacts… Some of these encounters

10 Baruch Spinoza, "Letter to Henry Oldenburg (1665)" in *Spinoza: The Complete Works*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 2002, p. 850.

are between bodies that are agreeable: our encounters with food, for instance, or with a beloved friend. We experience these encounters as joy. Others are between bodies that disagree: a poison, say, or a virus, or an allergen. These encounters are experienced as a kind of sadness.

To Spinoza, ethics is the ability to develop ways of living that allow us to distinguish between agreement and disagreement in our encounters with other bodies, to distinguish food from poison, at the most rudimentary level, or to distinguish an ally from an adversary. It is, in a sense, a diagnostic task, learning to read symptoms as we encounter the world. Pollen is caught in the body of the allergic. It is translated from being a spore within one assemblage to becoming an allergen in another, and appearing as a symptom to the person suffering the allergic shock. Learning to avoid the spore that causes the allergic reaction is part of the diagnostics of a Spinozist ethics. Always opt for joy and avoid sadness; always identify and ally with that which agrees with you, with the composition of your body, and avoid that which causes you sorrow. An ethical life is found in joy and alliance, because joy and alliance increase our individual and collective capacity to act in the world. This is an ethics that explores ways of living, and it is one that requires an aesthetic, in the sense we use the word here, in that it presupposes the development of sensibilities and forms of attentiveness to the encounters that make up a life, so that we learn how to distinguish between different kinds of encounters.[11]

Turning to Spinoza, we find a physical subject that is embodied and embedded in the ecologies that make up the

11 See Baruch Spinoza, "Ethics", in op. cit.

geosphere; a subject for which life, much like the grinding of lenses, involves attentiveness and craft rather mechanisation and detachment.

If the Cartesian subject, in its rational distance from the world, has been complicit in producing the problems we face in the Anthropocene, the proposition put forth in this short text is that we instead turn to the Spinozist subject for an alternative ethico-aesthetic trajectory for living and loving in the Anthropocene. In this turn towards a new Spinozism, creative practices such as art, literature and design become crucial testing sites for developing such new sensibilities and forms of attentiveness, and for developing ways of life and designing universes within which life can flourish.

> *It makes me think of the planetary globe's likeness to the eye globe, perhaps because my mother is an eye surgeon, and I was brought up surrounded by anatomical posters of eyes, or because I've been thinking a lot about the eye, its blinking motion, and the camera (as a technology) as a prosthesis for the human body and for vision.*[12]

The pineal gland occupies a somewhat peculiar position in Descartes' writing. Lodged deep within the brain, Descartes considered it the only human part that exists in the singular rather than as one of a pair. This led him to assign to the pineal gland a special significance: it is here, near the centre of the brain, that all thoughts are formed on the basis of partial sensory perceptions. The mind, in other words, is joined to the body most fully at the pineal gland. It stands,

12 Malin Pettersson Öberg, in correspondence, 15.04.2016.

then, as a site of relative uncertainty, an interface of sorts between the two poles of the Cartesian body/mind dualism.[13]

As it turns out, Descartes was mistaken. The function of the pineal gland is to regulate sleep according to seasonal and circadian rhythms. It is thus, somewhat paradoxically given Descartes' take on the matter, very much a part of the embodiment of the mind; a part that links our mind with how we position ourselves in the environments and climates we inhabit, how we relate to planetary movements, how we distinguish time for rest and sleep from time for labour, love and play.

Interestingly, however, the pineal gland has a sub-history in which it is associated with a "third eye" capable of providing vision beyond ordinary sight.[14] It is perhaps from this sub-history that George Bataille's interest in the pineal gland stems. Bataille writes:

> *The eye, at the summit of the skull, opening on the incandescent sun in order to contemplate it in a sinister solitude, is not a product of the understanding, but is instead an immediate existence; it opens and blinds itself like a conflagration, or like a fever that eats the being, or more exactly, the head.*[15]

In this quote, we find a second kind of vision ascribed to

13 René Descartes, *The Passions of the Soul*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1989, pp. 36–37.
14 Clinical experiments have indicated that the pineal gland is capable of producing a powerful hallucinogen under certain conditions, such as near death experiences. See R. Strassman, *DMT: The Spirit Molecule*, Rochester, VtT, Park Street Press, 2001. "
15 George Bataille, "The Pineal Eye" in *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 82.

the pineal gland. This is no longer the gaze of Reason that distances thought from the world, allowing us to understand the world as if from above. Bataille is providing us with another kind of vision, one of 'immediate existence'. It is perhaps here, in the immediacy of being in the world, that we find the sensibilities required for a becoming that reaches beyond *Anthropos*' limitations.

B7

Att gestalta samhällsförändring
– en konferens utifrån projektet Massa i Rörelse

Lisa Rosendahl

Konferensen *Att gestalta samhällsförändring* tog projektet *Massa i rörelse* som utgångspunkt för att skapa ett tvärdisciplinärt samtal om olika metoder för att synliggöra och bearbeta vår samtid och dess bakomliggande historia. Under den två dagar långa konferensen varvades presentationer av konstnärerna i *Massa i rörelse* med andra röster. I fokus stod frågan om vad det innebär för konstnärer, curatorer och konstinstitutioner att på olika sätt arbeta platsspecifikt: Vad finns det för begär och behov, ur konstnärernas, institutionernas och samhällets perspektiv, av det kontextspecifika? Vad ger det för möjligheter och begränsningar? Hur förändras ens sätt att arbeta konstnärligt av att utgå från en specifik plats eller kontext? Hur påverkar det relationen med publiken och förmedlingsarbetet?

Konferensens tvärdisciplinära anslag speglade konstnärernas egna arbeten, i vilka de på olika sätt gått i dialog med kunskap och metoder från andra fält. Det tvärdisciplinära fungerade inom ramen för konferensen som ett möjligt svar på frågan om hur vi kan få syn på, och gestalta, den komplexitet som karaktäriserar samtiden, samtidigt som det

öppnade upp för en rad följdfrågor: Hur undviker man att bli alltför generaliserande när man rör sig mellan många olika fält men kanske bara har specialistkompetens inom ett? Riskerar konsten att förlora sin särart när den konkurrerar om utrymme med diskursiva praktiker och vetenskaplig forskning? Var finns det större offentliga samtalet, bortom nischade konstrecensioner och vetenskapliga tidskrifter, som kan ta de tvärvetenskapliga undersökningar som redan bedrivs vidare till en bredare allmänhet? Samt, inte minst: hur bevarar man den kunskap som ett projekt med olika förgreningar i samhället genererar och gör den tillgänglig för framtiden?

Som curator har jag under de senaste åren arbetat med frågan om hur man kan gestalta den samhällsförändring som Sverige genomgår i övergången från industrisamhälle till en postindustriell tillvaro. Undersökningen har bedrivits tillsammans med olika konstnärskap, på olika platser i landet och genom olika format. Liksom konstnärerna i *Massa i rörelse* upplevde jag att det fanns ett stort behov av att formulera hur den här förändringen påverkar livet och samhället på olika plan och att möjliggöra en bearbetning av dessa erfarenheter genom att synliggöra och diskutera dem. Industrihistoriska museer och minnesplatser har ofta fokus på maskiner, byggnader och produkter och de framgångsberättelser som kopplas till dessa. Att istället närma sig det postindustriella skiftet genom konsten öppnar för ett mer mångbottnat förhållningssätt, både i hur frågorna ställs och vad utkomsterna blir. Konstens möjligheter att låta subjektiv och objektiv historieskrivning mötas, samt att rumsligt gestalta historiska erfarenheter och samtida kunskap, skapar fysiska platser för att gemensamt reflektera kring samtidens relation till historien genom andra register än vad enbart

fakta och det skrivna ordet kan erbjuda. En annan viktig aspekt är att det med konsten som avsändare blir mer självklart för betraktaren att inte bara fråga sig *vad* som berättas utan också *hur* och *av vem*. Detta främjar ett självreflekterande och normkritiskt sätt att tänka kring det som synliggörs, eller har utelämnats.

Varför har det kontextspecifika utövat en tilltagande dragningskraft på konsten de senaste åren? Svaret finns i min mening någonstans mellan det samtida behovet av förklaringsmodeller som tillåter ett mer komplext förhållningssätt än de traditionella kulturarvsinstitutionerna för att belysa samhällsförändring, samt i konstfältets eget behov av att utmana sina gränser. När en frågeställning situeras i en specifik kontext och på så sätt kopplas till befintliga platser, människor, material, bilder och historier, kan samhällsförändringar och förskjutningar som annars verkar i det fördolda eller över svåröverskådligt lång tid konkretiseras och göras mer begripliga. Eller tvärtom: genom konsten kan ambivalenta strömningar som påverkar samhället under ytan, men är svårartikulerade och därför sällan diskuteras, ta form och föras upp i ljuset i all sin obegriplighet. Det ogripbara kan sättas på kartan som en gemensam erfarenhet utan att förenklas och förklaras. Men det kontextspecifika arbetssättet är också en utmaning för konstnären, liksom för kuratorsrollen och konstinstitutionen. Att öppna sig för en plats eller ett sammanhang kan också innebära att man måste revidera sina frågeställningar och metoder i grunden; man måste själv förändras.

Kanske kan man också förstå det kontextspecifikas attraktionskraft som en motståndshandling till den globala standardiseringen av konstfältet. Konstinstitutioner världen över blir allt mer lika varandra, i sina arbetssätt och ambi-

tioner liksom i sina utställningar och program. I den ständiga tävlan om resurser, genom nationella, regionala och internationella kanaler, uppstår en rörelse mot likriktning. Det är mer effektivt och lönsamt att ta efter redan etablerade institutionsmodeller och satsa på säkra kort än att söka sina egna vägar och format, vilket är ett krävande arbete som dessutom ofta (och med nödvändighet) kantas av risktagande och misslyckanden innan man hittar fram till det som fungerar. Givetvis får detta i förlängningen effekter också på hur och vad konstnärer producerar.

I relation till de etablerade organisationsstrukturerna och ritualerna kan det kontextspecifika arbetssättet öppna för en omförhandling av vedertagna format och förhållningssätt, till exempel i relation till vad som konstituerar ett färdigt verk eller en publik. När ett konstverk växer fram utanför de avgränsningar som ateljé- och gallerirummen innebär möter konsten verkligheten redan under arbetsprocessen. ”Publiken” är lika mycket de som i olika former kommit i kontakt med och kanske medverkat i konstnärens arbete, som de som tar del av det slutliga verket. Dessutom finns det möjligheter för både konstnären och institutionen att utforma arbetsprocessen i dialog med specifika behov, platser, tidscykler, klimat, människor och material snarare än utifrån prefabricerade mallar.

För konstnären drivs denna typ av engagemang ofta i projektform, vilket i sig är en konsekvens av bidragsformerna som finansierar konstfältet. Men det finns också exempel på konstnärs- och curatorsdrivna strukturer med långsiktig, kontextspecifik inriktning. *Campo Adentro* som drivs av konstnären Fernando Garcia Dory i Asturias är ett exempel, Konsthall C i Hökarängen, *Salmon Creek Farm* initierat av Fritz Haeg i Kalifornien och *CAMP* etablerat av Kuratorisk

Aktion i Köpenhamn är ytterligare några. Vad dessa plattformar möjliggör är olika former av konstnärligt ”gräv där du står”-arbete som pågår över flera år och på så sätt kan ta tillvara och erbjuda en hemvist för de relationer, erfarenheter och kunskap som genereras än vad kortare projekt har möjlighet till.

Många av den här typen av konstnärsdrivna organisationer blir en viktig del av den sociala ekologin på de platser där de verkar. Men kan konsten komma för nära verkligheten för sitt eget bästa? Finns det en punkt när konsten genom olika former av gränsöverskridande upphör att vara konst och uppgår i andra former av samhällsengagemang? Eller då den riskerar att instrumentaliseras för att fylla luckor i samhällsbygget som andra yrkesgrupper egentligen borde uppmärksammat eller åtgärdat? På konferensen diskuterades hur det att jobba utanför ateljéns utopiskt autonoma rum ställer andra krav på konstnärsrollen i relation till etik och ansvarstagande. Att som konstnär låna arbetsmetoder från andra fält, som till exempel etnologi, utan att nödvändigtvis följa de vedertagna regelverken kan skapa nya sätt att se och göra, men också leda till en mer svårnavigerad terräng i fråga om mänskliga relationer och förväntningar.

Att gestalta samhällsförändring hade som ambition att diskutera konferensens huvudfrågor med utgångspunkt i konkreta exempel. Likt önskan att sammanföra olika discipliner utan att tvingas förenkla och generalisera, var tanken att i diskussionerna utgå från det specifika för att undersöka övergripande problemställningar. Intervjusvaren nedan från några av de som medverkade ger inblick i de olika talarnas utgångspunkter. Diskussionen om det kontextspecifika och olika sätt att gestalta samhällsförändring vävdes under konferensdagarna fram mellan konstnärernas erfarenheter från

Massa i rörelse, och utövare från andra projekt och institutioner inom samtidskonst och närbesläktade praktiker som arkeologi och historia. Som moderator var det ett nöje att fånga upp meningsskapande tanketrådar och försöka dra dem mellan deltagarna. Om det gemensamma resultatet tror jag att vi alla var eniga: liksom vetenskaplig forskning kan gräva i djupled i ett ämne på ett annat sätt än konsten, kan konsten dra siktlinjer genom samhällskroppen som vetenskapen inte förmår.

B8

Conversation between Lisa Rosendahl and Annette Bhagwati

Lisa Rosendahl: Haus der Kulturen der Welt is an institution with no single dominant discipline. It works with both the visual and performing arts, as well as the field of science. Under the current directorship, its programme has moved from a regional/geographic focus to a thematic one. In your opinion, what are the advantages and disadvantages of such a cross-disciplinary, thematic institutional structure? How did it come about at HKW, what has it generated and what is the institution hoping to achieve within this framework in the future?

Annette Bhagwati: The current programme at HKW has grown out of its founding commitment to a post/decolonial stance.

HKW was founded in 1989. Its mission was to present international contemporary arts, with a special focus on Africa, Asia and Latin America. For the first time, artistic developments that had largely been ignored by Eurocentric art systems were offered a major forum. Until the early

2000s, HKW presented contemporary art from a many regions and cultures as part of expansive multidisciplinary projects. The focus was on "the other". As the art world became more global, this focus came under pressure. In a time where global cross-pollination and transcultural experience had become commonplace, the idea of cultural representation seemed increasingly inappropriate. In an entangled world, one cannot think the "other" without including the "us".

As a consequence, a radical change of course was undertaken. Regional projects were abandoned in favour of thematic projects. Questions of global and contemporary concern are now at the core of our programmes. In projects such as *Das Anthropozän-Projekt* (2013–2014), *Wohnungsfrage* (2015), *100 Jahre Gegenwart* (2015–2018) or *Nervous Systems* (2016), HKW looks at cultural, societal, and political transformation processes, always adopting a global and transcultural perspective.

This change of course has had far reaching consequences for the role of art and curatorial practices at the HKW. The world we live in is changing with unprecedented speed. These changes are so dynamic and profound that time-tested methods and knowledges seem increasingly insufficient for understanding and conveying them.

The big questions of our time bring together social, cultural, political, historical, local and planetary aspects. Multidisciplinary approaches are not enough; they require radical integration. Diverse ways of knowing and knowledge production must be brought into productive dialogue. HKW's main interest lies in the production of knowledge, not its representation, in research, not in proclamation. As HKW's artistic director Bernd Scherer puts it: HKW is concerned

with "ideas in the making". The goal is to develop and test new methods and knowledge across cultures and disciplines. In this way, HKW hopes to not only offer insights into complexities of our present world, but also to help open new horizons for future actions.

From a curatorial point of view, this approach translates into a praxis that in itself must be experimental and interested in research and its processes. New spatial and conceptual formats are required, allowing for transdisciplinary exchange and cross-disciplinary collaboration. Curatorially, this means not curating knowledge, but enabling constellations of knowledges and moderate exchange.

Whether this praxis is "advantageous", as is suggested in the question, does not seem to be the point here. It just happens to follow quite naturally from the complexity of the contemporary condition, where disciplinary boundaries and inside-outside perspectives are not that helpful anymore, at least in most contexts.

Art in this context becomes important as a way of knowing, as a means for generating insights. In this way, it is on par with all other ways of knowing, which include scientific and academic disciplines, but also all forms of non-academic expertise. In rubbing shoulders with these other forms of knowledge production, the discursive and conceptual potential of art is highlighted. As a result, the discursive and/or conceptual potential of art (knowledge potential) becomes increasingly important—the artist as a researcher, as an ethnographer, as a documentarist. This echoes similar paradigm changes in the sciences, where conventional methods are felt to be increasingly insufficient for comprehending, investigating and communicating contemporary realities.

This method of working—process-oriented and research-led—also requires a different funding structure. The normal cultural financing, that favours the realization of defined projects, must give way to more experimental funding structures that do not focus solely on realization, but are open to processes that may or may not have a defined result. In a rich and complex institutional landscape, such as Berlin, such a clear and methodically focused programming almost becomes a necessity in order to distinguish one's work from that of other institutions. Saying this, however, it is also important to continue to question your own practice and to be open to making changes along the way.

LR: How do you work spatially with the cross-disciplinary structure of HKW in your premises? Is the exhibition as a form appropriate for what you are trying to do?

AB: The architecture of HKW offers clear spatial structures that are also open enough to realize a linked means of curation. While themes and formats can be housed in a space that befits them, it is easy to connect them temporally and spatially with other themes and formats. The main exhibition hall, for example, is a large open space that can be and has been variously subdivided to create a variety of spatial designs. We not only use it for displaying classic exhibitions, but also for discursive formats, performances, concerts, etc. Such events can be tied to workshops, conferences and artistic interventions in other spaces. Our advantage is that HKW was conceived as a multidisciplinary institution. All the infrastructure is thus well prepared for experimental and multidisciplinary approaches. In addition, it is important to note that HKW has no collection as such—a collection that

would constrain our work through ideological or historical perspectives. This affords us sufficient room for manoeuvre.

LR: Is there a risk that the non-verbal side of art is minimized when it must compete against text-based knowledge production? How can art's specificity be maintained, for example in its meeting with the sciences?

AB: I must admit that I, too, see a certain danger in highlighting art's ability to be integrated in cross-disciplinary structures and discourses. This may obscure a very essential aspect of art: its potential to open up spaces through associations, ambiguities and fields of tension that cannot be reduced to discourse, but which may be an essential source of new insights. Strongly discursive exhibitions thus tend to reduce art's complexity. They focus on a thought or an argument that then is illuminated, explored and deepened through a variety of positions, expressions and materialities. Relevant aspects of artworks are accentuated by texts or material placed alongside them, while other possible readings are downplayed. If a clean argument is desirable, this curatorial strategy seems appropriate. It should not be forgotten that many artworks (especially conceptual art works) are already discursive in their nature and design. Nevertheless, I do not think that discursive and artistic expressions have to be mutually limiting. One possible strategy would be to give each form of discourse enough room to breathe and/or time to evolve. During the day an artwork can dominate the room that becomes a space for discussion in the evening. A discourse could be interrupted for the collective consideration of a work of art. Or, seasonal programming could separate artistic and

discursive projects while linking them together under one overarching theme.

LR: At the conference, we talked about the risk of a cross-disciplinary curator becoming too much of a generalist when working across several different fields of knowledge. How is that avoided at HKW?

AB: I am not sure that the word "risk" needs to be used here. One needs generalists in the best sense of the word: to curate and moderate programmes that unite a multitude of contexts and ways of knowing. A generalist in the best sense of the word combines a secure sense of self with openness and curiosity—and the ability to recognize and acknowledge other ways of thinking, to listen and to step into other shoes. Only these qualities will allow the generalist to moderate exchanges between different forms of knowing and to shape them into a curatorial format. While having this generalist stance is essential, it does not mean there is no need for expertise in conceiving projects. For this reason, collaborations between in-house curators and experts, broadly defined, have become a principal mode of project development at HKW. These experts co-develop the conceptual framework, contribute content and connect curators and staff to their networks. Finally, their help is essential in translating the methods and internal logics of different practical systems, thus enabling the kind of dialogue that HKW's current strategy builds upon.

B9

Konversation mellan Lisa Rosendahl och Cornelius Holtoft

Lisa Rosendahl: Vilken roll spelar fiktionen i ditt arbete som arkeolog?

Cornelius Holtoft: Fiktion spelar stor roll i mitt arbete, i olika avseenden. I relation till min egen kreativitet och det jag hittar på varje dag styr den allt jag gör. Jag ser mitt liv som helt fiktivt: det är gjort av mig själv (i alla fall känns det så). Sedan är dåtiden, som jag jobbar med professionellt, alltid i viss mån fiktiv eftersom den enligt definitionen inte finns längre och behöver konstrueras på nytt i varje samtid: som en berättelse om det förflutna som i sin tur bidrar till att skapa en framtid… Det är också spännande för mig att utforska fiktivt kulturarv (t.ex. Wallanders platser i Ystad, de Bosniska pyramiderna, eller de utomjordiskas landningsplatser i Roswell, New Mexico, USA). Fiktivt kulturarv kan spela en viktig roll i samtiden och i det närmsta ersätta det "vanliga" kulturarvet, dvs. fylla ungefär samma funktion i samhället. Detta säger en hel del om allt kulturarv och hur det används i samhället.

LR: Liksom konstnären arbetar arkeologen mellan materi-

alitet och teori. Hur skulle du beskriva den processen i ditt arbete?

CH: Jag jobbar inte *mellan* materialitet och teori eftersom de begreppen inte är varandras motsatser. God forskning är alltid teoristyrd. Inom arkeologi har vi ett särskilt intresse av det materiella. Bra arkeologi handlar ganska ofta om hur teori och något materiellt går ihop. Så är det även i mitt arbete.

LR: Vilken betydelse anser du att fysiska föremål och rumslig gestaltning har i historiskt berättande i dag? Har intresset för och betydelsen av det materiella förändrats i det digitaliserade samhället?

CH: Platser och ting är där vår syn på dåtiden (historien) manifesterar sig och blir konkret. Platser och ting kan också provocera fram nya frågor eller perspektiv på det förflutna. Samtidigt ändrar sig deras betydelser hela tiden. Det är just sådant som arkeologi och kulturarvsstudier jobbar med. Såvitt jag kan se har intresset av platser och ting inte avtagit på grund av digitaliseringen, men det har fått en ny dimension. Det finns nu även alla möjliga digitala resurser som är lättillgängliga överallt med hjälp av t.ex. mobiltelefoner. Sådana digitala resurser kan påverka vår syn på platser och ting, inte bara i den mån som de påverkar vår kunskap och tolkning men även genom att påverka själva upplevelsen, t.ex. genom det som kallas för *augmented reality*. Pokémon Go är ett mycket intressant fenomen i detta avseende!

LR: Är tvärvetenskapliga möten och samarbeten viktiga för din praktik som arkeolog? På vilka sätt i så fall?

CH: Vetenskapliga discipliner är en historisk konstruktion som behövs inom akademin. Men för att förstå (en viss del av) världen behöver man jobba med alla frågor som uppstår och söka samarbeten med alla som kan bidra. Samverkan och samarbeten över alla gränser blir då naturliga. Det är också roligt att träffa nya personer med annan bakgrund och andra perspektiv och diskuterar gamla och nya frågor med dem!

Konversation mellan Lisa Rosendahl och Helene Larsson Pousette

Lisa Rosendahl: Du arbetar med samtida konst på Historiska museet. Vad tycker du att konsten kan tillföra de diskussioner ni vill generera på museet?

Helene Larsson Pousette: Kunskap om hur historia och kulturarv skapas och används är viktigare än på mycket länge, inte bara i Sverige utan även globalt. Historiska museet är en mycket bra plattform för att förstå hur historia och kulturarv formas, förändras och används, och hur det i sin tur påverkar samhället.

Vi har bjudit in konstnärer att undersöka våra samlingar och arbeta med våra forskare eftersom de ofta ställer andra frågor och ser saker ur andra perspektiv. Konstnärerna som vi arbetar med utmanar oss också att se på vår verksamhet, våra samlingar och utställningar på ett annat sätt. Det är inte nytt att arbeta med samtidskonst på ett kulturarvsmuseum. Många försök har gjorts, även på Historiska. För mig har det varit helt centralt att konstnärerna har känt att de fått tillgång till oss, vår kunskap och samlingar. De

fem konstnärer som skapar nya verk har arbetat med och hos oss sedan mer än ett år tillbaka. De har fått tillgång till det material som intresserar dem och vi har försökt att öppna de dörrar som annars kanske hade varit stängda. Men vi på museet har genom dessa möten också fått nya infallsvinklar och utrymme för kritisk självreflektion.

LR: Du har bland annat startat en tvärdisciplinär samtalsserie på museet. Tycker du att vi behöver nya institutionsformer som möjliggör tvärdisciplinära möten på ett annat sätt än dagens museer eller är det fortsatt viktigt att behålla och utgå från avgränsade specialistområden i den typen av diskussioner? Hur skulle ditt ”drömmuseum” se ut?

HLP: Redan hösten 2015 utvecklade vi ett nytt programformat för att hämta in kunskap och idéer utifrån. Inbjudna gäster – konstnärer, journalister och forskare – har guidat i museets utställningar utifrån vad som skaver, som sedan följs av ett samtal på ett aktuellt tema. Naturligtvis har detta varit en strategi för vår publika verksamhet, men minst lika viktigt har det varit att samla in erfarenheter utifrån som också påverkat produktionen av utställningen *History Unfolds*. Programmen har spelats in och ligger på nätet, men kommer också att användas internt som underlag för utvärderingar av våra utställningar och uppdatering av basutställningarna.

Museiverksamhet är i ständig förändring. Vad som är gängse kunskap inom ett område förändras med nya forskningsrön, personal och intressen. Strategier för hur man möter sin publik har också utvecklats över tid. Historiska museet öppnade först för en bred publik 1866 på bottenvåningen av Nationalmuseet, och sedan dess har synen på

besökarna naturligtvis förändrats. Vi lever i en globaliserad värld, med ökad internationalisering, vilket också ska synas i museets verksamhet idag. Att bygga historiska utställningar tar lång tid, vilket innebär att programverksamhet och den pedagogiska verksamheten kan och bör vara mer ”snabbfotad”.

Min uppfattning är att vi behöver statliga kulturinstitutioner som är stabila och som inte förändras lika snabbt som politiken gör i dagsläget. Armslängds avstånd mellan politiken och institutionerna bör gälla. Å andra sidan behöver dessa institutioner, och i detta fall museer, också arbeta mot en större mångfald och komplexitet i det som berättas, vilket ibland kan innebära att undersöka komplicerade samhällsfrågor och vara självreflekterande. För detta krävs som sagt armslängdsavståndsprincipen, men även modiga och kompetenta ledare.

LR: Vilken betydelse tycker du att fysiska föremål och rumslig gestaltning har i mötet med ett historiskt material eller berättelse?

HLP: Historiska museet invigde sin nya byggnad mitt under andra världskriget 1943. Naturligtvis påverkades både byggnadens utformning och dess innehåll av denna turbulenta tid. Kulturarvet skulle vara en samlande kraft för nationen och det var viktigt att genom föremålen manifestera vad som var att betrakta som svenskt. Många museer skapades redan under 1800-talet, och samlandet och klassificeringen av föremålen skedde utifrån den tidens normer och värderingar. Klassificeringarna som etablerades då har sedan dess reglerat vilka tolkningar som varit möjliga i olika tider, till viss del även idag.

I utställningen *History Unfolds* kommer konstverken att visas i våra kulturhistoriska utställningar, och ibland innehålla föremål från våra samlingar. Ibland kommer det att skava, ibland kommer det att kännas helt självklart. Men för mig har det varit viktigt att försöka möjliggöra mötet mellan föremål, konstnärer och museets forskare, och mellan konstverken och våra egna befintliga gestaltningar. Jag kan ta ett exempel. Konstnären Minna Henriksson samarbetar sedan över ett år med museets forskningschef Fredrik Svanberg inom ett område som intresserar dem båda – rasvetenskapen i Norden under dess storhetstid 1850 och 1945. De har samlat och delat researchmaterial på en digital plattform, och eftersom de har olika sätt att ta sig an ett material har det varit mycket berikande för dem båda. Resultatet blir att Minna skapar ett konstverk på museet och Fredrik skriver vetenskapliga artiklar.

LR: Du har en bakgrund som etnolog och har som sådan jobbat med samtidsdokumentation, ett sätt att arbeta som på vissa sätt påminner om samtida konstnärers insamlande av material och berättelser. Vilka likheter och skillnader ser du mellan de två rollerna? Hur hanterar man till exempel krav på fakta, trovärdighet och etik olika inom konsten och etnologin?

HLP: När jag arbetade som kulturråd i Serbien insåg jag snart att mycket få museer hade arkiv med 1900- och 2000-talshistoria. Det visade sig att det istället var konstnärer som samlat föremål och intervjuat människor som upplevt krigen på 1940- och 1990-talen. Konstnärer hade ofta skapat arkiv och ibland små museer utifrån ideologiska drivkrafter, men inte desto mindre hade de använt liknade

metoder som etnologens metod för samtidsdokumentation. Jag har själv varit med och gjort flera samtidsdokumentationer, bland annat om Ericssons nedläggning i Norrköping 1997 (tillsammans med Norrköpings stadsmuseum), och en dokumentation av kravallerna under EU-toppmötet i Göteborg 2001 (tillsammans med Göteborgs stadsmuseum), och jag insåg snart att jag kunde arbeta vidare med metoden i Serbien. Detta utvecklades till ett fem år långt projekt som tog sig an historieburk och de svåra frågorna genom att använda ett insamlande av samtiden som en pedagogisk metod.

Etnologer och historiker har krav på sig att vara objektiva eftersom man ska bevara ”minnen” för framtiden, ett krav som konstnären naturligtvis inte har. Men inte ens etnologer kan skapa en autentisk beskrivning av en händelse. Istället måste vi som museitjänstemän och forskare förstå att vi också är en del av beskrivningen. En auktoritativ beskrivning av en händelse kan verka objektiv och neutral, men sådan objektivitet kan lika gärna dölja personliga eller politiska avsikter. Konstverk likt Sara Jordenös *Diamantfolket* (2016) som handlar om nedläggningen av diamantfabriken i Robertsfors och hur denna omställning påverkat glesbygden och Sverige, eller Milica Tomics intervjuer med kvinnor efter massakern i Srebrenica, har större möjlighet att få oss att förstå vad som hände där och då. Ett annat exempel är Esther Shalev-Gerz som också bidrar med ett nytt verk till *History Unfolds* där hon intervjuar fem historiker som berättar om föremål de valt ur museets samling, och fem personer som nyligen funnit en fristad i Sverige och som berättar om föremål de fört med sig på sin långa resa. Konsten kan, precis som litteraturen, ibland få oss att förstå det svåra i livet – som t ex arbetslöshet, utsatthet och

flykt – bättre än vad statistik och forskningsrapporter kan göra. Båda storheterna behövs i denna komplexa tid.

B11

Konversation mellan Lisa Rosendahl och Peter Aronsson

Lisa Rosendahl: I slutet av 1800-talet instiftandes museer och kulturarvsinstitutioner i Sverige för att bevara bondekulturen som höll på att försvinna genom industrialiseringen. Nu står vi i andra änden av den samhällsutvecklingen, vid industrialderns slut. Hur ser samtidens behov av att behandla sin historia i relation till pågående förändringar ut? Finns det skäl att bilda nya institutioner?

Peter Aronsson: Bearbetningen av det förflutna sker i relation till de hopp och den fruktan som människor utvecklar inför framtiden. Att forma historia är en kommunikativ framtidshandling. Den fyller flera funktioner, några mer tidlösa och några mer situationsbundna. Till de tidlösa hör behovet av att förankra, ge riktning och mening i en oöverskådlig förändringsprocess. Där skiljer sig inte vår tids behov från förra sekelskiftets. Klimathoten, digitaliseringen och storleken av den globaliserade ekonomin är mer situationsbundna. En faktor vi idag märkligt nog talar mindre om är förekomsten av förstörelsevapen av en aldrig tidigare skådad magnitud. Vi är idag bättre på att måla trovärdiga kritiska och apokalyptiska visioner än konstruktiva och hoppfulla. Vi behöver de senare, de som tar fasta på förmå-

gan till samarbete, kreativiteten, glädjen för att få kraft att ta tag i de utmaningar som historien lämnat oss med eller vi skapat själva. De nuvarande institutionerna är som övriga moderniteten mycket förknippade med byggnader: fängelset, skolan, domstolen, sjukhuset, museet. Kanske behöver de framför allt finna nya platser, ny närvaro i såväl det digitala som det fysiska rummet för att kunna spela sin roll som minne och vägfinnare.

LR: Du har pratat om historieberättande som en form av krishantering och sätt att hantera mänskliga dilemman som inte kan lösas men kräver en aktualisering i varje ny tid och situation. Samtida konstnärers tilltagande intresse för arkiv och historieskrivning skulle kunna förstås som ett uttryck av detta. Från ditt perspektiv, vad anser du att bildkonsten kan tillföra historiefältet utöver hur ämnet behandlas akademiskt och på våra historiska museer?

PA: Konsten har en förmåga att hålla motsägelser och flertydigheter aktuella samtidigt. Det finns begränsningar i den akademiska historieskrivningens genrekrav på fullständighet och koherens som hindrar en typ av gestaltningar som fångar en viktig dimension, den av existensens slitstarka dilemman. Även historieskrivningen bearbetar detta, men genom mer definitiva val och gestaltningar som ett faktabaserat narrativ inbjuder till. Det ger tydlighet och detaljrikedom men även förenkling. Konstens unika möjligheter är att levandegöra dilemman och etablerade normer för att både bearbeta händelser vi inte helt kan eller törs uttala tydligt, öppna föreställningar om andra möjligheter i det förflutna som gör historien till en mer öppen affär än i det traditionella historieberättandet.

LR: Du har skrivit att mening skapas i utbytet mellan olika ”spheres of rationalities” (i ”Shaping Lives: Negotiating and Narrating Memories”, *Etnográfica* 19, 2015). Kan du förklara och ge exempel? Var ser du att sådana utbyten sker i dag?

PA: I det moderna samhället försöker vi sortera vårt handlande efter några huvudlogiker som vi rör oss mellan. Vi är inte marknadsaktörer i familj och vänskapsrelationer. Vi köper och säljer inte idéer och röster i den politiska sfären. Den akademiska forskningen håller den subjektiva känslan stången. Samtidigt som jag skriver detta så känner läsaren invändningarna: visst är forskningen utsatt för politikens beställningar och bryter inte relationer upp ibland för att någon bättre dykt upp på marknaden? Jo, vi renodlar idéer om individuell frihet, politik, marknad och civil offentlighet – men de hänger ihop och det behövs rum och platser där de möts med intensitet för att föra över värden och förhandla logiker. Jag menar att museer är viktiga platser för detta. Där möts vetenskap, politik, ekonomi och publik för att knådas mot varandra och ge svar på vad samhället är och kan göra. Kvaliteten i vad de gör bidrar till att avgöra hur väl samhället bygger tillit och kreativitet. Jag har lett ett projekt som jämför nationalmuseer i hela Europa. De som inte klarar av förhandlingen tillräckligt väl bidrar till att samhällskontraktet faller isär, som i det forna Jugoslavien, medan de som är kraftfulla och allsidiga som i Tyskland, påverkar utvecklingen i positiv riktning. Samma iakttagelse kan göras på regional och lokal nivå. Småland har bara utnyttjat en bråkdel av sin potential än så länge.

LR: Under konferensen diskuterades hur konstnärer ibland

”lånar” metoder från andra fält, fast utan att hålla sig till de etablerade regelverken. Som professor i historia, vilka möjligheter och fallgropar anser du att ett sådant förhållningssätt till historieberättande kan ha i relation till en publik?

PA: Precis som det finns flera olika sätt att se på konst så finns det flera väldigt olika sätt att se på vad som är värdefull eller legitim historia. Utbyte och lån har många fördelar för kreativitet och innovation, men baksidan är förstås att man inte kan gå på djupet eller hänga med i det andra fältets utveckling på samma sätt som i det man är professionell inom. Min uppfattning om konsten är grundare och mer fragmentarisk än någon som skolats i den och vice versa. Den främsta risken är om den offentliga diskussionen inte är tillräckligt omfattande och vital för att granska de försök som görs. De traditionella fora är kvar i sina professionsfack. *Massa i rörelse* recenseras på konstsidorna, Glasrikesutredningen rapporterar till näringsdepartementet, museerna underhåller turisterna. Vi behöver en offentlighet som kan föra samman de olika tolkningarna, gestaltningarna och förslagen för att stimulera och öppna för den framtid som tar form genom bearbetning av de historiska resurserna. Så växer det nya fram, också ett nytt Småland.

B2

Paradigmskifte inom svenskt glas: experiment, granskning och omdefiniering i en tid av glasindustrins förändring

Maja Heuer

Förändringar i glasnäringen under 2000-talet skapade förutsättningarna för paradigmskiftet inom det svenska glaset på 2010-talet. Glasindustrin befann sig i kris, speciellt i Sverige och Finland. Skälen var många och kan bland annat härledas till en globalisering utav handel och produktionsvillkor och att konsumtionsmönster förändrats, samt att nya material introducerats på marknaden. Andra skäl var den internationella energikrisen samt en ökning av produktions- och lönekostnader. En liknande utveckling skedde samtidigt i östra Europa, till exempel i Polen, Tjeckien, Slovakien och Ungern. Efter 2008 års finanskris stängdes flera stora och mindre glasbruk i Norden. Speciellt hårt drabbades de svenska glasbruken. Flera glasbruk, som Orrefors glasbruk, Boda glasbruk och Åfors glasbruk, tillhörande varumärket Orrefors Kosta Boda upphörde med sin produktion. Glasindustrin stod inför en omvandlingsprocess.

Det var de något mindre glasbruken som Målerås, Skruf och Bergdala glasbruk som snabbare kunde profilera

sig och anpassa sig bäst till paradigmskiftet. Målerås Glasbruk med sin konstglasprofil samt fokus på ”den lilla glasgåvan”, ökade sin omsättning. Ett annat exempel är Skruf Glasbruk som köptes upp 2006 och sedan dess drivs som ett framgångsrikt familjeföretag, bland annat genom sitt fokus på svensktillverkat klarglas samt sitt samarbete med Svenskt Tenn och deras formgivare, Carina Seth Andersson och Gustaf Nordenskiöld m.fl.

Glasindustrins förändrade förutsättningar krävde nytänkande på alla fronter: utbildningar, produktion, gestaltning och forskning, samt nya institutioner och forum för glas, utvecklades alltmera. Ett exempel är glascentret och museet The Glass Factory som år 2011 öppnades i gamla Boda glasbruks lokaler med en av Nordens största konstglassamlingar. Syftet är att främja den nyskapande utvecklingen inom materialet glas i den svenska Glasriketregionen genom att arbeta med olika format som utställningar, residencies, produktion i samarbete med företag, matchmaking mellan företag och formgivare, internationella samverkansprojekt, workshops för att hitta nya affärsmodeller och därigenom skapa innovation inom glasets praktik och vidga fältet.

År 2012 gav den svenska regeringen ”Glasriketutredningen” i uppdrag att undersöka Glasrikets och glasets framtidsmöjligheter. I utredningen kom man fram till att det skulle skapas en ny struktur för Glasriket med fokus på utbildning, forskning och nytänkande, som skulle främja utvecklingen av en annan och innovativ glasproduktion. Ett av resultaten blev att Glafo (Glasforskningsinstitutet) i Växjö initierade forskningsprojektet *Smart Housing Småland*, där glasets arkitektoniska förutsättningar skulle utforskas. Ett annat projekt inom Glasriketuppdraget som bearbetas av

Glafo är projektet *Från usch till resurs*, där institutet undersöker hur man kan använda det förorenade materialet i marken i Glasriketregionen som framtida resurs och därmed arbeta innovativt med saneringsfrågorna.

Parallellt med den strukturella utvecklingen förändrades också perspektivet för glasets gestaltning i Sverige. Rapporten ”Making Value” som 2010 kom ut i England visade att fler utövare än förväntat arbetade forskningsinriktat och tvärvetenskapligt inom sektorer som bioteknologi, teknik, materialvetenskap och digital- och kommunikationsteknologi, vilket utmanade konventionella normer, skapade nya perspektiv på konsthantverk och genererade innovation.

Även i Sverige inleddes en process där utövarna började arbeta med omdefinieringen av materialet glas och dess normer. Debattören och konsthantverkaren Zandra Ahl, som under 1990-talets slut var drivande i debatten om konsthantverkets status i Sverige och som problematiserade med sina konceptbaserade arbeten och publikationer den modernistiskt avskalade stilnormen, anställdes 2009 som professor på Konstfackskolan i Stockholm. Ett år senare utvecklades den konstnärliga forskarskolan på Konstfack, som skulle ge en stimulerande och produktiv kontext för konstnärlig, interdisciplinär, forskning. Det påverkade också glasets utveckling och ett antal utövare började fokusera på forskning, tillverkningsprocessen och materialitet som till exempel Charles Stern som redan 2011 i sitt arbete *World of no craft* undersökte hur man i glasets tillverkningsprocess kan kombinera nya, innovativa tekniker med de traditionella, handbaserade teknikerna inom glas. Även Ammy Olofsson undersökte kombinationen och möjligheter mellan innovativ teknologi och glas i sitt examensarbete från Konstfackskolans avgångsutställning 2016 på ett interaktivt sätt.

Samtidigt inleder The Glass Factory under år 2017 ett långsiktigt projekt om *Smart Glass* och dess utveckling i samarbete med bl.a Malmö Universitet, Roskilde Universitet och Illutron för att undersöka det interaktiva glasets möjligheter och hur man på ett hållbart sätt kan arbeta med det i framtiden.

Det kan just nu skönjas en internationalisering inom fältet glas där två olika EU-projekt initierades som skulle främja det internationella samarbetet inom glas samt hitta nya vägar för produktion och industrin och nya affärsmodeller för glas. Projektet *EGE – European Glass Experience* (2013–2015) är ett samarbetsprojekt mellan Glasmuseerna i Murano, Finlands Glasmuseum, det spanska glasmuseet i Segovia, Glasmuseet Witrazu i Tjeckien samt The Glass Factory i Sverige. Projektet skulle främja nya vägar för att producera glas med konstnärligt innehåll genom att sammanföra samtidskonstnärer med materialet glas. Ett liknande initiativ har tagits av företagaren Adriano Berengo som anlitade olika samtidskonstnärer för att producera konst i glas. Resultatet blev den årliga, internationella utställningsserien *Glasstress* som bland annat visades på Millesgården i Stockholm 2011.

Projektet *Glass is Tomorrow* (2011–2015) som leddes av det internationella designföretaget Promateria, utgick ifrån olika platser i olika europeiska länder samt USA med en historisk kontext inom glasproduktion. På dessa plaster som till exempel Novy Bor i Tjeckien, Nuutajärvi i Finland eller Boda glasbruk samlades under flera år några av Europas främsta formgivare och glashantverkare för att producera prototyper utifrån platsens historiska kontext. Prototyperna såldes sedan till olika företag för produktion och distribuering. Projektet, som hade sin utgångspunkt i de olika platsernas kulturarv, var viktigt inom metodutvecklingen för nya affärsmodeller inom fältet glas eftersom det fungerade som en förmedlingsplattform mellan formgivare, produktionsort och företag samt visade nya möjligheter för en framtida glasproduktion med nya produktvarianter.

Det svenska glaset befinner sig i en omvandlingsperiod just nu som visar en stark vitalitet med en stor mångfald och nyskapande uttryck. Med en minskande glasindustri som utgångspunkt ligger det fokus på andra områden än tidigare. Det är inte längre produktion i större enheter som ligger till grund för samtidens praktik inom glas, utan utövarna experimenterar nu med bland annat konstnärlig forskning och ett nytt perspektiv på, och omdefiniering av, materialiteten med ett fokus på småskalig produktion och nya produktions- och distributionsprocesser. Ett exempel för detta är *Last*, ett samarbete mellan Åsa Jungnelius, Gustaf Nordenskiöld och Fredrik Paulsen, där fokus ligger på småskalig produktion i glas, keramik och trä, som görs och säljs direkt av utövaren utan mellanhänder, outsourcad produktion eller långa transportvägar.

Framtiden och förutsättningar för glasets utveckling ser ut att främst ligga hos de enskilda utövarna och de mindre bruken, bortom den storskaliga industrin, som just nu banar vägen för det svenska glasets genomgripande förändring och förnyelse.

Referenser

Danielsson, Märta-Stina (red.), *Svenskt glas*, Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund, 1991.

Englén, Peter, och Claes Boman, ”Förstudie kring Glasrikets arkiv och samlingar inför ett framtida nationellt uppdrag” Glasriketuppdraget, Länsstyrelsen i Kronoberg, 2015.

Jönsson, Love (red.), *Craft in dialogue, Six views on a practice in change*, IASPIS: Stockholm, 2005.

Nicklasson, Marianne (red.), *Svenskt glas under sex sekler*, Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund, 2007.
Remmare, Per-Olof, ”Rapport från Glasriketuppdraget N2012/1667/RT”, Länsstyrelsen i Kronobergs län, på uppdrag av Glasriketuppdragets styrgrupp, 2014.
Wickman, Kerstin, *Orrefors – etthundra år av svensk glaskonst*, Stockholm: Orrefors Kosta Boda 1998.

B13

Konstinstitutionen som medproducent

Bengt Olof Johansson

I strävan efter att göra sig specifik i förhållande till en växande och alltmer likriktad konstvärld och samtidigt angelägen för sin lokala och regionala publik måste konstinstitutionen engagera sig i den lokala historien och situationen. Det har varit en av de uttalade strategierna sen Kalmar konstmuseums nya museibyggnad öppnade i Stadsparken 2008. Men vad som är specifikt och lokalt är inte alltid enkelt att avgöra. Plötsligt tar ett lokalt men världsomspännande e-handelsföretag över Orrefors glasbruks gamla lokaler. Paradoxen är att världen samtidigt både blir alltmer global och lokal, där en ny ängslighet kring nationella värden gör att både den stora och den lilla världen tycks sluta sig igen. Det föreligger då en stor risk att det snarare blir schabloner och fördomar om hur det lokala ska se ut och bete sig som ges spelrum. Idén om Glasriket är idag en konstruktion för att paketera och berätta historier om det som en gång var en svensk industriell och designhistorisk framgångssaga. En paketering som dessvärre alltför ofta sker i ohelig allians mellan nostalgi och ren kommersialism. Samtidigt vet vi att det pågår en rad konstruktiva diskussioner

och praktiska försök att förvalta arvet som syftar till en mer hållbar framtid för glaset i regionen. Inte minst den del av Kalmar konstmuseums som utgörs av Designarkivet har sedan många år bedrivit verksamhet med denna utgångspunkt. The Glass Factory är givetvis en annan sådan regional aktör och samarbetspartner.

När Ingela Johansson närmade sig Kalmar konstmuseum med en idé om att göra ett större researchbaserat projekt kring glaset och involvera ett antal samtida konstnärer kändes det därför självklart intressant för oss att starta en dialog. Dessutom såg jag projektet som en möjlighet för institutionen att utveckla nya metoder att agera som medproducent till ett kontextspecifikt projekt och över en längre tid. Projektet skulle kunna ge institutionen en spännande möjlighet att arbeta på ett mer självreflekterande sätt, vilket en liten konstinstitution sällan kan på grund av resursbrist. En mer öppen fråga för Kalmar konstmuseum var också om projektet kunde peka ut intressanta möjligheter att utvecklas som plattform för en konstnärlig forskning.

Det arbete konstnärerna skulle göra i projektet var inte en beställning från institutionen. Utgångspunkterna definierades av konstnärerna själva och de förväntades heller inte förhålla sig till ett av konstmuseet bestämt innehåll eller tema, vilket ofta är fallet vid mer traditionellt curaterade grupputställningar. De höll också själva i vissa delar av både finansiering och genomförande av projektet. Det ömsesidiga förtroendet, det reseach-baserade arbetet och projektets omfattning och komplexitet skulle borga för att få fram nya och intressanta konstnärliga svar på frågorna kring glaset och dess framtid. Vi försökte som institution agera som en stödfunktion för allt det, som i det mest gynnsamma fall kunde göras tillsammans med konstnärerna; ekonomiskt,

intellektuellt, logistiskt, nätverks- och marknadsföringsmässigt. Vi var också överens om att ett internationellt seminarium kunde belysa både konstnärliga och institutionella metodfrågor i förhållande till projektet som helhet. Detta skulle inte minst vara till gagn för det inomkonstnärliga samtalet om varför vi gör det vi gör, som konstnärer och konstinstitutioner. Kalmar konstmuseums förhoppning var också att projektet skulle återverka på en större diskussion och på en hel situation kring glasets roll i regionen, långt efter det att utställningsperioden var slut och resultatet så att säga var redovisat. Projektet agerar i så fall både på ett symboliskt och också ett reellt plan i en vidare bemärkelse än den traditionella utställningen vanligtvis gör.

Även vårt arbete med att bygga en delvis ny publik för det nysatsande museet var ett skäl till att gå in i projektet. ”Publiken” blir i detta sammanhang en ganska sammansatt entitet och kommer att bestå av en rad personer som varit del av och i kontakt med projektets olika delar, där denna publikation utgör en av dessa. Många personer blir av flera olika skäl helt enkelt indragna i projektet, både som samarbetspartners och mer passiva kulturkonsumenter. Den publik som såg själva utställningen och som normalt är den som räknas i förhållande till utställningar i den vita kuben, utgör i ett projekt som *Massa i rörelse* endast en del. En sådan sammansatt idé om en konstinstitutions publik främjar en långsiktig förankring av museet och leder till bättre programsättning av utställningar generellt.

Medverkande i boken

Axel Andersson, historiker och kritiker / Historian and critic.

Eva Arnqvist, konstnär / Artist.

Peter Aronsson, professor i historia vid Linnéuniversitetet / Professor of History, Linnaeus University.

Tomas Bannerhed, författare / Novelist.

Annette Bhagwati, projektledare och kurator, Haus der Kulturen der Welt, Berlin / Project Leader and Curator, HKW, Berlin.

Catharina Gabrielsson, lektor och docent i arkitektur på Arkitekturskolan KTH / Associate Professor and Docent in Architecture, School of Architecture KTH.

Johanna Gustafsson Fürst, konstnär / Artist.

Maja Heuer, museichef The Glass Factory, Boda / Museum Director, The Glass Factory, Boda.

Cornelius Holtoft, professor i arkeologi, Linnéuniversitetet / Professor of Archeology, Linnaeus University.

Bengt Olof Johansson, konstnär, museichef Kalmar konstmuseum 2009–2016 / Artist, Museum Director Kalmar konstmuseum 2009–2016.

Ingela Johansson, konstnär / Artist.

Åsa Jungnelius, konstnär / Artist.

Helene Larsson Pousette, curator och konstnärlig ledare *History Unfolds*, Historiska museet / Curator and Artistic Director *History Unfolds*, The Swedish History Museum.

Caroline Mårtensson, konstnär / Artist.

Lisa Rosendahl, Curator.

Johanna Rosenqvist, lektor i konstvetenskap, Konstfack / Senior Lecturer in Art History, Konstfack.

Ola Ståhl, lektor i design, Linnéuniversitetet / Senior Lecturer in Design, Linnaeus University.

Rebecka Thor, kritiker och skribent, doktorand i estetik på Södertörns högskola / Critic and writer, PhD student in Aesthetics at Södertörn University.

Josefine Wikström, lektor vid Stockholms konstnärliga högskola och Goldsmiths University och konstkritiker / Lecturer at Stockholm University of the Arts and Goldsmiths University, art critic.

Malin Pettersson Öberg, konstnär / Artist.

Massa i rörelse

Hyttsill
Medverkande: Tillie Burden, Kjell Engman, Agneta Gustafsson, Gunnel Holmér, Ludvig Löfgren, Annette Svidberg-Krahner, Markus Vallien. The Glass Factory, Boda glasbruk 11/4 2015.

Den perfekta produkten
Johanna Gustafsson Fürst i samarbete med Ludvig Löfgren. Medverkande: Johan Belin, Mia Hagström, Barbro Hedenmalm, Micke Johansson, Peter Lilja, Martin Lindholm, Samantha Persson, Sven Blume. Med stöd från Nybro Kommun och Målerås Glasbruk. Målerås Glasbruk 27/5 2015.

Massa i rörelse
Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson och Malin Pettersson Öberg. Utställning på Kalmar konstmuseum 5/12 2015–28/2 2016.

Titta en vara som kan tala
Åsa Jungnelius. Kalmar konstmuseum, 9/12 2015.

Att gestalta samhällsförändring
Organiserad av Lisa Rosendahl på uppdrag av Kalmar konstmuseum och Massa i rörelse. Medverkande: Peter Aronsson, Annette Bhagwati, Cornelius Holtorf, Bengt Olof Johansson, Helene Larsson Pousette, Johanna Rosenqvist, Aneta Szyłak, Eva Wängelin, Lisa Rosendahl. Att gestalta samhällsförändring var första delen av två i en konferensserie tillsammans med *Residence-in-Nature*. Med stöd från Kulturrådet. Kalmar konstmuseum och Designarkivet i Pukeberg 18–19/2 2016.

Massa i rörelse
Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson och Malin Pettersson Öberg. The Glass Factory, Boda glasbruk 3/9–16/10 2016.

Bodadagen
Medverkande: Malin Lobell, Markus Vallien, Khaled Aladsane, Russtem Hey Adnan, Diana Valle López, Shafigheh Sara Atayi, Boda glasbruks samhällsförening, The Glass Factory, Bodabruk GoIF, Eva Arnqvist, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson m. fl. 3/9 2016.

I arkiv och hytta
Malin Pettersson Öberg i samarbete med The Glass Factory och Linnéuniversitetet. Medverkande: Monica Backström, Emma Karlsson, Bodil Petersson, Maja Heuer. Filmvisning och samtal i arkivet och hyttan på The Glass Factory 4/9 2016.

Den perfekta produkten
Medverkande: Anders Färdig, Mia Hagström, Annette Svidberg-Krahner, Mikael Lundgren, Linn Spross, Axel Andersson. Särskilt tack till Shafigheh Sara Atayi. 19/11 2016.

Tack till

Eva Arnqvist: Karin Ekebjär, Lars-Erik Hansson, Ingemar Johansson, Berne Karlsson, Sven-Olof Karlsson, Eivor Karlsson, Anders Palmengren, Per-Åke Strand, Margareta Ståhl, Monica Widnemark, Ekeberga Hembygdsförening, Kosta Folkets Hus, Kronobergsarkivet.

Johanna Gustafsson Fürst: Målerås Glasbruk, Ludvig Löfgren och Annette Sviberg-Krahner.

Ingela Johansson: Petra Ajšmanová, Alvaro Campo, Axel Diedrichs, Susann Diesner, Christer Eriksson, Rainhold Franz, Gunnel Holmér, Berne Karlsson, Annette Sviberg-Krahner, Gerhard Mouschna, Dick Måård, Marianne Pohl, Stefan Rath, Heinz Richter och Helga Rotter. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek i Stockholm, Arbetsförmedlingen arkivdepon i Söderhamn, Ekeberga Hembydsförening, Glasmuseet i Kamenický Šenov, Glasmuseet i Nový Bor, Glasrikets Skatter, Kulturarvscentrum Småland, Landskrona museum, Liljevalchs, Stadsmuseet i Stockholm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst i Wien.

Åsa Jungnelius: Khaled Aladsane, Russtem Hey Adnan, Diana Valle López, Markus Vallien, Johan Nilsson, Jonas Lindström, Fina Sundqvist.

Caroline Mårtensson: Terje Östling, Patrik Bengtsson, Markus Vallien, Malin Lobell, Shafigheh Sara Atayi.

Malin Pettersson Öberg: The Glass Factory i Boda, Maja Heuer och Emma Karlsson, Samuel Nicolas, Conservatoire

Maurice Ravel de Villemomble i Paris, Axel Diedrichs, Ungdomshuset Unik i Kalmar, Nils Fridén, Velourfilm, William Jewson, Filmform – The Art Film & Video Archive, Anna-Karin Larsson och Timo Menke, Monica Backström, Agneta Gustavsson, Gunnel Holmér, Kulturparken Småland – Sveriges glasmuseum i Växjö, Åke Bergkvist, Kira Carpelan, My Lindh, Slakthusateljéerna, Cecilia Björk. Tack till de f.d. glasbruken Kosta, Boda och Åfors, och till glaskonstnärer och formgivare representerade i filmen: Elis Bergh, Oscar Dahl, R.A. Hickman, Paul Ho, Anna Ehrner, Klas Göran Tinbäck, Ann Wåhlström, Hertha Hillfon, Monica Backström, Erik Höglund, Gun Lindblad, Bengt Edenfalk, Signe Persson-Melin, Rolf Sinnemark, Fritz Kallenberg, Gabriel Burmeister, Kjell Engman, Ann Wär, Göran Wär, Ulrica Hydman-Vallien, Bertil Vallien, Gösta Linderholm, Åsa Jungnelius och Ludvig Löfgren.

Kolofon

Boken *Glas är massa i rörelse* har tillkommit med anledning av projektet *Massa i rörelse* av Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson och Malin Pettersson Öberg.

Redaktör
Axel Andersson

Textförfattare
Eva Arnqvist
Peter Aronson
Tomas Bannerhed
Annette Bhagwati
Catharina Gabrielsson
Johanna Gustafsson Fürst
Maja Heuer
Cornelius Holtorf
Bengt Olof Johansson
Ingela Johansson
Åsa Jungnelius
Helene Larsson Pousette
Caroline Mårtensson
Malin Pettersson Öberg
Lisa Rosendahl
Johanna Rosenqvist
Ola Ståhl
Rebecka Thor
Josefine Wikström

Fotografer
Lars Arned
Eva Arnqvist
Mehdi Chafik
Axel Diedrichs
Johanna Gustafsson Fürst
Ingela Johansson
Åsa Jungnelius
Jonas Lindström
Rolf Lind
Michelangelo Miskulin
Caroline Mårtensson
Malin Pettersson Öberg

Formgivning
Jonas Williamsson

Bildredigering
Erik Betshammar

Språkgranskning
Anna Nyström (svenska)
Clare Barnes (engelska)

Översättning
Axel Andersson
William Jewson
Suzanne Martin Cheadle

Tryck
Print Best, Estland

Boken ges ut med stöd av
Kalmar konstmuseum
Konstfrämjandet

Övriga bidragsgivare
Nybro Kommun
Konstnärsnämnden
Kulturrådet
Regionförbundet Kalmar län

Copyright © 2017 Respektive upphovsperson. All rights reserved.

ISBN 978-91-982834-1-9

GLASS IS NEVER STILL

IT IS MOVING MASS

Foreword

Glass is Never Still — it is Moving Mass

Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Ingela Johansson, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson, Malin Pettersson Öberg

Moving Mass is an artistic exploration of a place in transformation. To be exact, an area in the east of Småland known as "Glasriket": the Kingdom of Crystal. The project was initiated by the artist Ingela Johansson, born and raised in Boda in a family that has worked in the glass industry for generations. Johansson invited her colleagues Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson and Malin Pettersson Öberg to accompany her on this investigation, and to create representations of the impressions and experiences of the place and the process of transformation it is undergoing. What is entailed in the transition from an industrial society to a post-industrial knowledge economy, from thriving rural communities to a depopulated countryside? What role has glass played historically — as a utility object, a work of art, an industry, a technology, a craft, object, idea and community — and what is its current situation?

The project approaches these questions from the perspectives of six different artists. In *Shifting Positions — a Study in Red*, Eva Arnqvist has investigated how the community of Kosta has been affected socially, symbolically, and materially in the transition from industry to the experiential economy. Following a long internship at a glassworks, Johanna Gustafsson Fürst has reflected on the working body and the dream of *The Perfect Product*. This has become the theme of a film, as well a series of talks and sculptures. Ingela Johansson has, in her work *In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal*, reconstructed the history of labour migration from Sudetenland and the knowledge transfer of engraving techniques from Bohemia, which contributed to the success of the Swedish glass industry and the construction of the welfare state. Åsa Jungnelius, who lives and works in the Kingdom of Crystal, reflects in her autobiographical work *Look, a Commodity That Can Speak!* on what it is like to live there and experience the transition from representation to independent practice. In *Reverberation*, Caroline Mårtensson has conducted laboratory analyses of plants taken from some of the most polluted glassworks in Småland, letting them bear testimony to the clean-up problems faced by the region's municipalities and citizens. Finally, Malin Petterson Öberg's film, *Reading Glass*, is a cultural-historical reading of the significance of glass for Sweden and of the construction of a modern society; a reading that also reflects on its cracks and failed promises.

Visits have been carried out around Småland over the three years that this project has run. It was initiated in the spring of 2014, with a shared period of work in the Kingdom of Crystal, and was introduced to the public with a traditional *hyttsill*, hot shop herring, at The Glass Factory in Boda in April 2015. That autumn, the *Moving Mass* exhibition opened at Kalmar Konstmuseum,

curated by the museum's director at that time, Bengt Olof Johansson. The exhibition was accompanied by an ambitious public programme and closed in February 2016 with the conference *Art and the Manifestation of Social Change: the Artist's Role as Knowledge Producer and the Art Institution as a Host for Cross-Disciplinary Enquiries*, planned by the curator Lisa Rosendahl. In the autumn, the artists' works were integrated into The Glass Factory's permanent exhibition and further events were hosted. The book you are now holding in your hand, designed by Jonas Williamsson and edited by Axel Andersson, is the concluding part of the project and is produced in partnership with Konstfrämjandet.

We would like to take the opportunity to thank everyone who has contributed to *Moving Mass*. Collaborators and financial backers, residents and professionals in the Kingdom of Crystal, the general public, visitors, participants, colleagues, friends and families. We would like to express particular thanks to Kalmar Konstmuseum and Bengt Olof Johansson, who believed in our idea from the beginning, and to The Glass Factory and Maja Heuer, to Lisa Rosendahl for her work with the conference, to Axel Andersson for his work with the book, to the Swedish Art Council and the Swedish Art Grants Committee for key financial support, as well as to the Regional Administration of Kalmar County, the municipality of Nybro, and Konstfrämjandet. Finally, we wish you pleasant reading.

Introduction

Between Act and Thing

Axel Andersson

Let us put aside the question of how it all began for a moment, and treat it as equally fictitious as the one about how it all will end. After the beginning comes a longer awakening. This is where I start using the materials, shaping them into things that change me; just as when obsidian, darker than the night, was chipped to pieces and transformed into arrowheads. Nature's glass, the product of a rock rich in silicon dioxide, melted by lava and then petrified, transformed into weapons and tools that helped give birth to a society. The better hunters people became, the easier it was to hunt for better nourishment which, in turn, aided brain development. It is somewhere here that we start becoming a collective being, in our shared knowledge of how to harness nature in new ways. Adult ways. Increasingly often we create a world in which two or more materials are combined by our hands. A synthetic universe. The first human-made thing in glass was made five thousand years ago: faïence glaze. This happened in a Mesopotamia that had also given rise to the first metals: copper and bronze. Originally the glass-like coating was carefully applied to earthenware to make it strong and beautiful.

This book, *Glass is Moving Mass*, is the culmination of the *Moving Mass* art project by Ingela Johansson, Eva Arnqvist, Johanna Gustafsson Fürst, Åsa Jungnelius, Caroline Mårtensson and Malin Petterson Öberg. Yet there is more than a closing reflection between the covers of this book. The hope is that it could be used as an opening; a thing and a being that embraces its own plurality and underlines the necessity of careful dialogue between art and society.

Karl Marx executed his filial revenge when he corrected the man who had taught him so much, Ludwig Feuerbach. "The philosophers have only interpreted the world, in various ways; the point is to change it", Marx claimed in his "Theses on Feuerbach" from 1845. The mistake of "all hitherto existing" materialism had been to see the object as an object, something to be gazed upon, rather than as a "*sensuous human activity*" or "practice". Marx points out that his major enemy, idealism, in an ironic twist, had appreciated the role of practice more than Feuerbach and the Young Hegelians but, of course, only in an abstract realm, as the ideal was located in a world beyond this one, which was of little help. Marx's attack on a poor materialism that was unable to provide anything better than idealism still applies today. Society, especially in its structural transformations, such as the emergence of late capitalism, appears to be something that hits us like a plague. This feeling must have been hard to escape in the post-industrial paradigm shift that hit craft-based production forms, like glass manufacturing. However, this feeling can be contrasted with the political activism that is returning to idealism, where the

possibilities of the individual are re-negotiated and transformed into a demanding duty to resist this world through action.

The artists participating in *Moving Mass* do not interpret glass, declining industries or the vague afterglow of the welfare state. The art is a usage in a synthetic collage, a searching for the proper constituent parts to achieve a temporary unity, one that can lead to new perceptions and then to new usages. In this way art reflects, isomorphically, the artificiality of both society and glass. We speak about a material that makes mass with other material, whose condition can be understood as an existence on its way from one state to another.

When we turn our attention to use, as in this project, the issue of how this use can occur in a way that respects the materials becomes important. This must inevitably be the case, considering that material includes humans, groups and individuals, as well as places for human dwelling and labour; that is to say, material that also, through our use, affects us. We thus return to the formulation of Marx: "*sensuous human activity*", and to the insight that aesthetics without ethics is the primary, and most dangerous, idealism. An ethical use of material would have care as the highest practical principle in a constant *making use*. The practice of care takes place between interpretation and change, as the most human of all pursuits.

Naive humanism claims that care comes from nature, but to show care, to take care, is pure artificiality. It is our foremost synthetic quality. It is art. Care demands two parallel embraces; the embrace of that which is in front of us and the embrace of what it can become. Care stands for a concrete openness that can accept both life and death. More than anything, this point of departure stands for an understanding that there is change in interpretation, if interpretation is transformed into action; a *using* and a practice.

In her manifesto for "Maintenance Art" from 1969, the artist Mierle Laderman Ukeles asks who will collect the garbage on the Monday morning after the revolution. This question is relevant in large parts of the world which, regardless of whether they are run by capitalist systems or by ones inspired by Marxism, are now facing radical post-industrial change. Laderman Ukeles wanted to create an art of care. The manifesto outlines two "instincts": one belonging to death and one to life. In these, she inverts the drives described in Sigmund Freud's *Beyond the Pleasure Principle* (1920), one aiming at death and the other at lust. Freud equated the death drive with compulsive repetition, stating that only artists and children could live with it. Its opposite, eros, was based on the principle of avoiding pain.

For Laderman Ukeles the "Death Instinct" could be equated with "separation, individuality, Avant-Garde […] do your own thing". The "Life Instinct" was "unification, the eternal return; the perpetuation and MAINTENANCE of the species". In turn, these instincts gave rise to two systems: *Development and Maintenance*. Individual creation and constant change for the sake of change was important in the first one. In the second, the one Laderman Ukeles argued for, the vital thing was "to keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight". She accepted that maintenance or care did not make space for expansive and drastic change, for which the system of development did make space. It was decidedly more boring and time-consuming. At the same time, as Laderman Ukeles made clear, someone needs to clean up after the revolution, someone must make sure that all of those great changes can be used for something reasonable, rather than just disappearing like a will-o'-the-wisp, leaving traces of immense human suffering.

The glass industry that arrived in Småland in 1742, when the glassworks in Kosta lit its furnaces, has never been a major part of the Swedish economy. But at the local level, in the east of Småland, it has been major presence, an ever-present

practice that has regulated societies and shaped a culture. The regional glass industry has also, in many ways, played a symptomatic role in reflecting society's dreams of a bridge, one not only between craft and mass production, but also between household objects and art. After the industry's major economic problems, dating back to the 1970s, and its gradual demise, it has also become an almost painfully clear representation of globalised structures in transformation, where Småland appears to have ended up on the losing side. To counter this development, the local glass industry coined the term the "Kingdom of Crystal". The idea was to attract tourism to the area; a narrative was created to provide content in the spaces that were about to be forgotten by macroeconomic models. It told of the industry's extreme importance to the region and, in particular, of the special meeting between art, craft and industry that had taken place here during the twentieth century.

In *Moving Mass*, the term the "Kingdom of Crystal" is liberated from its instrumental use in marketing. At the same time, it is given new relevance as a form of caring; a cleaning up after the industry's collapse and transformation into small-scale craft practices. Through this new use, the term has come to represent life rather than death, a continuation rather than the final establishment of a paradigm. A movement from singularity to plurality has also occurred. If we were to express this in more familiar terms, what is communicated here is that it is not possible to understand an individual outside of his or her context, just as the local must be seen through the global. The practice of care opens towards the entirety; focusing on differences, but without the belief that it is possible to understand something in isolation. That all "crystal kingdoms" are linked is also evident through the vital circulation of expertise and labour between different glass production centres in Europe.

Glass has been, is, and will be, an important product, in some way, for Småland, but glass is also emblematic of a globalised flow of knowledge and raw materials. Apart from in a few areas, such as the Mesopotamia in which faïence and then glass were first made, it is impossible to make transparent glass using the raw materials closest at hand, nor is there the knowledge required to make more than the simplest of forms. Transparent and artistic glass is a product of people's and materials' travels and exchanges. The two most important periods in the history of glass production in Europe, Ancient Rome and early modern Venice, were characterized by broad networks of connections. Between these periods, much European glass was "forest glass" (*Waldglas*), an opaque green or brown glass produced in travelling glassworks; these moved around in the large forested areas of the continent, using local materials and local knowledge.

Art must continually relate to the tensions and contrasts and, most importantly, the complementary relationships that emerge when materials are combined. This pronouncement first and foremost applies to art that aims to work site-specifically. The kernel, the thing, must be put into movement; it has to be repeated and cared for to encourage its ability to become a thousand things. It is in this way that use can generate other uses in a chain of meanings and exchanges. It becomes the material that becomes the thing and which, through this movement, creates the I that is also always a we.

A1

Eva Arnqvist

Shifting Positions — a Study in Red

Page 27
– We can't make it work any longer. The average age is between 75 and 80. All the associations have the same problem. No one wants to put the time in. Before, you were forced to do it yourself. It wasn't as organized it is now. They worked very hard at the glassworks. It's admirable that after that, they had the energy to come here in their free time and help to build this place and start associations. There were many associations here then: SSU, the women's club, shooting club… Today there's lots of people who think the associations should exist, but they don't want to help.

Now there are no First of May parades through Kosta. We always participated. We had a standard-bearer that we had elected and two banners. One for the youth section and one for the adults. They're here in the cellar. This year the first of May celebration was unfortunately cancelled because they're getting old, and the band's had difficulties recruiting youngsters.

Today's youngsters don't have the same interests. They're more on the move. Our girls didn't want to live here and have moved away with their families. I understand them, they want to choose for themselves. In the past, those who'd moved away from Kosta always came back for Midsummer, but they've become too old. Youngsters don't come back in the same way. But we believe that we are moving forward today, what with the investments that Torsten Jansson has made, and he's planning more. There's a big tourism industry here all summer. That's what we will have to work for.

Sven-Olof and Eivor Karlsson, senior citizens and active in the Verdandi Association and Kosta Community Centre, 11 June, 2015.

– Kosta has changed and has become something completely different to the way it was. Today, both the hotel and the outlet are larger than the glassworks. Our greatest challenge in the future will be how to get people to continue feeling that it is exciting to come and visit us: that the destination remains attractive.

Monica Widnemark, Municipal Commissioner for Lessebo (Social Democratic Party), 26 June, 2015.

Page 30
To the right: A notice board has been located in the entrance to Kosta library since the summer of 2014, with a notice put up by the Ekeberga local history society. It is an appeal to the public to fill in names of unidentified glass workers on a photograph from 1941. By the summer of 2016, no names had been added to the list.

Page 33
To the left: A granite head of Per Albin Hansson (former Swedish Social Democratic Prime Minister and founder of the Swedish Model) once stood on this podium in front of Kosta Community Centre . One morning a few years ago, the head was found damaged on the ground. Since then it has been stored in the cellar. Kosta, 2015.

A2

Johanna Gustafsson Fürst

The Week has Eight Days

Pages 38–39
The Week has Eight Days (Endure).

Page 40
The Week has Eight Days (Time is Ornamentation).

Page 41
The Week has Eight Days (The Tie and the Floor).

Page 42
The Week has Eight Days (Counting Minutes).

Page 43
The Week has Eight Days (The New Wave).

Page 44
The Week has Eight Days (High Five).

Page 45
The Week has Eight Days (Penetration).

Page 46
The Week has Eight Days (24-hour Schedule).

Page 47
Engraved drawings on defective ash urns in perishable glass made during a working period at Målerås glassworks. The perishable urns decompose in the ground and are approved for burial in soil. The design of the urns and the innovative glass mass has been produced by designer Annette Sviberg-Krahner. The patent was sold to Målerås glass factory, which also produces the urns.

A3

Ingela Johansson

In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal

In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal. Text excerpts from work. Two-channel video: wallpaper, with inspiration from a glass pattern by architect Joseph Hoffmann, 69 min. 2015.

Excerpts from Chapter 1, *The Journey*

(…) After the war, during the Potsdam Conference 1945, the Allied forces decided to deport the German minorities in the east. The Czech government began a massive ethnic cleansing.

Gerhard Moschna: One morning the Czechs came shouting: "Out of the house, you can bring 30 kilos with you". They forced people to leave during the summer of 1945. But we had documents that proved that grandfather had been persecuted by Gestapo, so we could stay. It was not a big privilege anyway. President Beneš became a Czech nationalist after the war and gave a radio speech before the expulsion: "To all Germans in this country: we will take their last handkerchiefs".

Provisional laws, the so called "Beneš decrees", were introduced, which meant that the working and living conditions of the Sudeten Germans got considerably worse. They had to carry a white armband or a cloth sign marked with the letter N, for Němec, which means "German". They also had to carry a Nazi symbol on their backs and were publicly humiliated. Their mail was not delivered, they were not allowed to buy newspapers, have radio, a bicycle or a driver's license. All German-speaking schools were closed. Sudeten Germans were exposed to systematic state terror through the loss of citizenship, the confiscation of property, detention in jail, deportation and forced labour.

Helga Rotter: During the Second World War the Czechs had to suffer a lot under the German occupation. Their revenge came in 1945, when the Czechs carried out ethnic cleansing. All Germans were to leave the country and their property was confiscated. The rich were the hardest hit. The Czechs took their houses and farms and settled there. German children were not allowed to go to school. In some instances, pointless harassment took place. In Haida, our city, for example, all Germans had to give away their musical instruments. If one did not do it voluntarily, the instruments were confiscated and destroyed. My father gave away his guitar and his mandolin, but he hid his violin and later brought it to Sweden. Once, when he was biking to his job, a Czech came with a gun and made him get off his bike. The thief didn't even know how to ride it. After a couple of wobbly attempts he had to walk, and so did my father. There were many criminals who had come across the border since it was easy to just help oneself to goods. The well-kept farms fell into decay, and the glass industry and

other industries suffered a setback. After the war the Russians came and it was chaotic. My father, who had diabetes, couldn't get hold of his insulin. It was terrible, the Russians looted the pharmacies and the hospitals for alcohol. It was chaos. And then we heard about this transport that would leave for Sweden.

1.3 million ethnic Germans were deported to the American zone and 800,000 to the Soviet zone. They were transported in wagons or had to walk long distances on foot. Many did not survive the journey. The number of casualties caused by the extradition varies, depending on which country is telling the story. German historians mention 240,000–459,000 while the Czechs estimate 2,000–70,000.

Marianne Pohl, daughter-in-law to Erich Pohl Sr.: My husband was in Prague with his father many times. He didn't have any good memories from that time. They had hung people from the lamp posts, so horrible things happened. And it was the Russians who did it… Erich packed everything that he brought when he fled in a wooden crate and I gave it to the local history society in Orrefors. It was only one wooden box, but it was huge. He had work when he arrived in Sweden in 1950. So things were not the way they are now for refugees who do not have anywhere to go.

The Sudeten Germans who were helped by the Swedish Labour Movement Refugee Relief fulfilled the authorities' criteria. The manufacturing industries, which were booming after the war, lacked manpower and a decision was made to allow more Sudeten Germans to enter Sweden. As a homogenous group they fitted well into the Swedish welfare state.

In 1947 the National Labour Market Board and the National Office for Aliens were made the main parties responsible for the recruitment and transfer of Sudeten Germans from Austria. In Germany they were denied permission to leave.

Erich Dieter Pohl Jr.: My father knew the Swedish ambassador in Prague. His name was Rosborg. Rosborg in turn knew Johan Beyer's father, who owned Orrefors. He also held some sort of position at the Ministry of Foreign Affairs. "Come to Sweden!" he told my father many times after 1945. But it was, as my father said, difficult to leave one's home country. One cannot bring anything. So it took a while for it to happen. However, in 1948, when the Russians occupied Czechoslovakia, there was a coup and my father said: "Now we need to get out of here". With Rosborg's help and our own contacts my mother and I moved to West Germany and my father moved across the border. With Rosborg's mediation we were immediately given real West German passports. Most of the people who arrived as we did received an aliens passport that limited their ability to move.

The National Labour Market Board's survey of the need for Sudeten German labour showed that 5,000 Sudeten Germans would be needed within different industries. The County Labour Board phoned 200 companies who replied that they preferred people aged 20–45 with several years of work experience. The glass industry for smaller goods wanted 300 foreign glass workers, but a year later they reported a need for only 134.

The Swedish glass industry needed reinforcement. The industry representative, Carl Ivar Scheutz, reported to the Chamber of Commerce in Skåne that there was a lack of skilled workers in the smaller goods glass industry and that they needed to prevent depopulation. He had even contacted Count Folke Bernadotte, who travelled to Germany to organise transport for Sudeten Germans. But Bernadotte explained that the Red Cross was not involved in the selection process, and that Scheutz should contact Folke Thunborg at the Government Offices.

Heinz Richter: During the war I was drafted to the navy and after the war I returned

to Haida and got work there, but then I had to move again. These are things I'd rather not talk about. I worked as a draftsman in a glassworks, drawing models and patterns. I had received an entry permit to Sweden, but I didn't get permission to leave Germany. So I had to walk to Austria illegally. I went to the Swedish consulate in Linz where I met people who knew my father and who had worked in Åfors, Glimåkra, Trelleborg and Eda.

Excerpts from Chapter 2, *The Industry*

(…) The philosopher Jean Luc Nancy claims that the 20th century was the century of the ornament. It was a time when men started dressing in black and the city became a city with men dressed in black. It was the century in which the artist started to oppose the bourgeoisie, since the bourgeois man lacked taste and openness towards anything other than ornamentation.

The Austrian architects Josef Hoffman and Adolf Loos quarrelled about how to use ornamentation. Hoffman was a central figure in several aesthetic movements at the beginning of the 20th century and Loos educated young architects at the Bauschule, but unlike Hoffman, he did not teach applied arts. (…)

Gregor Paulsson, who followed the debate, claimed that simplification was needed in order to get away from decoration, which made a more cost-effective production possible, but it was up to the artist to find suitable motifs to employ the engravers.

For Loos, the visual arts and the crafts implied a contradiction. It was a sign of ignorance to try and join these polar opposites in a Gesamtkunstwerk, [a total artwork], and a crime to waste the effort required to create ornamentation when, in the end, it could lead to the items going out of fashion. "If there was no ornamentation, all men would work no more than four hours a day". Ornamentation was a threat to the development of modern society. Freedom from ornamentation was a sign of spiritual strength.

Walter Benjamin saw changes in the development of art as an effect of changes in economic structures. With increasing mechanisation, the arts would come to resemble industrial production; its aura had disappeared since art had become reproducible. The glassware in the homes of the bourgeoisie did not leave traces in the same way as older historical artefacts did. Functionalist styles such as Bauhaus would create new spaces made out of glass, a material which, according to Benjamin, would completely transform mankind.

For Karl Marx, capitalism's only goal was to maximise profit in order not to be driven out of business. During the industrial revolution, connections were formed between capitalists and artists though material production, which allowed new experiments in form and created a surplus in the capitalist system. Even if companies, architects, and artists helped to improve the position of glassware, Marx claimed that the worker himself was a thing in the capitalist system.

The family company Lobmeyr, founded in 1823, participated in nearly all world exhibitions. They produced chandeliers for aristocrats in castles and for the royal families of Europe.

Once a month, Ludwig Lobmeyr Senior threw a banquet for artists, doctors, literary and political individuals. Here, the imperial family was openly criticised. It was a time when there was no freedom of expression. In 1848 a wave of revolutions against the royal powers shook Europe. People were even revolting in Vienna and Lobmeyr walked with the liberals against the emperor, with a pistol. But, despite his resistance, he continued producing for the empire. No one was better than him at making glass.

Adolf Loos designed the glass dinner set "nr 248" for a fair in Lisbon two years before he died. He appropriated a Biedermeyr glass used by Napoleon, but he only designed a tumbler and a bottle — not all the pieces.

Peter Rath: Stefan Rath was a personal friend of Josef Hoffmann's. Loos was often critical of Hoffmann and his decorative style, so my grandfather never got in touch with Loos. But Loos sent a piece of paper with three or four pencil-drawn rectangles. Grandfather didn't know what it was, so he asked: "You have sent a piece of paper, what is this"? Loos got very angry: "It's my dinner set, my only one, and I want it to be produced by Lobmeyr!" Maybe it was then that my grandfather felt open to working for Loos in a fun new style: drinking glasses without stems or feet.

But the dinner set was not produced in the way that Loos wanted. Grandfather said: "You can't make a completely flat bottom plate, it will be scratched". Loos replied: "I will change the bottom plate". He made butterflies and insects, and wanted us to engrave them so that you would see insects through the glass. It had to be matt. But grandfather said that he could not make such an ornament, as he was known for using few decorations, and advised him to make grooves instead. The secret is that the grooves are not polished, or they would not be visible through the glass.

The original sketches by Loos were different to our more detailed blueprint. The glass was to look like a cylinder, but if we had made the shape completely cylindrical it would have looked like the walls had folded inwards. A sort of optical change takes place in glass production. People have criticised us for not minutely following Loos' drawings, but we are the experts after all.

A4

Åsa Jungnelius

Look, a Commodity That Can Speak!

Page 63
V.12 Johan, Chrille, Tomo, Uffe och Gert (2009).

Look, a Commodity That Can Speak! (2007).

Page 64
A Study of the Relationship Between the Hole and the Pole (Deliverance) (2011).

Page 66
Making Vegetables, Think of How Cheap Cabbage is in the Store (2015).

Page 67
Cucumber Jar (2015).

Page 68
104, the First Lipstick (2015).

Page 69
Soil by my house in Månsamåla (2016).

From the mid-1800s to the 1930s, 1.3 million Swedes emigrated, primarily to North America. The meagre soils in what we today call the Kingdom of Crystal contributed to the level of emigration from there being particularly large.

Page 70
Residence-in-Nature, Landscape Paintings in scale 1:1 (2014).

A5

Caroline Mårtensson

Reverberation

Page 76
– By the 19th century there was already awareness that arsenic, for example, was highly toxic. Thereafter, from at least the 1970s (I don't know when the realisation came) there was knowledge regarding the problems with lead and, eventually, the levels of lead in the blood of the glassworkers were measured — if they were too high they got to work outdoors for a while.

Page 77
– There are around 100 glassworks in the Kingdom of Crystal. I'm pretty sure we'll not be finished in 25 years. However, we'll probably have investigated and decontaminated the glassworks with the biggest problems if money is made available by the state.

Page 78
– The whole landfill is then sealed with a tight-fitting rubber tarp, as well as a drainage layer and finally a protective coating is placed on top. Thereafter, no rainwater can penetrate the landfill so it'll no longer leach toxins.

Page 79
– Some of the areas have been fenced in as they've been deemed seriously polluted. It is generally unadvisable to be in the most polluted areas, even if they are not cordoned off. Warning signs have been installed in many places.

Page 80
– There are often no major problems with decontaminating soil containing arsenic and dealing with the polluted content in a safe way. I see it as merely a financial issue. Arsenic is one of our most dangerous environmental toxins, so there are good reasons for continuing to work hard on this question!

The texts are quotes taken from email conversations and interviews during the work with *Reverberation*.

Page 81
From "Environmental-technical Investigations Step 1", the Kingdom of Crystal Project.

A6

Malin Pettersson Öberg

Reading Glass

Reading Glass. One channel video with sound, music composed by Samuel Nicolas: *Reversed Bloom*, 2015, distribution: Filmform, the art film and video archive, 15 min. 2015.

Monologue

Paul Virilio has described the field of vision as comparable to the ground of an archaeological excavation. The quote introduces Jonathan Crary's book *Techniques of the Observer*, where he describes how most of the important functions of the human eye are being supplanted by practices in which visual images no longer have any reference to the position of an observer in a "real", optically perceived world. We see through lenses, microscopes, telescopes and cameras.

Bottles, vases, carafes, dishes, vases, tankards, bowls, table glass, bowls, jugs, paperweights, candlesticks, dishes, jars. Boris Groys writes that "the logic of the collection is often perceived as the logic of death, as mortal logic, which it should be the highest duty of each individual artist to oppose. But unfortunately life does not make much effort as long as it is not faced with the cultural logic of death". Collecting might, in Perec's words, be compared to writing: "to wrest a few precise scraps from the void as it grows".

Glass has been manufactured for several thousand years. First through the vitrification of sand, then in moulded clay casts. The glassmaker's blow-pipe was invented in Syria, and the Romans learned to cut glass. When foundries were re-established in forest areas of Germany in the Middle Ages, the iron in the sand made the glass green. This was known as Waldglas — forest glass. In his book *Saker*, Peter Cornell describes how "objects form a second nature in which we move every day, while we may rarely visit the primary nature, the woods, the sea, the mountains".

Sara Danius touches on a similar theme in her essay "Konstglasets modernism". She writes: "Art glass is a 'neither neither nor nor', to borrow a formulation from Gunnar Ekelöf. Art glass is neither art nor craft, neither art nor industry, neither art nor glass, neither art nor art, yet all this together, and equally something else. History compels art glass to hover uncertainly between these terms: tableware and art".

In the book *Svenskt glas* by Elisa Steenberg, published in 1946, I read: "Table glass with parallel cuts, Juno, Kosta, 1890. The pattern had maintained much of the solid bourgeois ideals from previous decades. This 'sparkling crystal' became a factor which, not least, provided dining with a representative festivity of nearly international character". Language reveals the passage of hierarchies and values.

What then, is "Swedish"? If we ignore the connection between glass and alcohol, a complex relationship to all things foreign and "non-Swedish" appears. In the publication *Vackrare vardagsvara* from 1919, Gregor Paulsson writes: "Thus 'beauty' has largely come to equal 'imitation'. The concept taken in the widest sense, not just so that a Swedish carpet factory imitates Turkey and enamel imitates porcelain, iron, wood, nickel, but also that one object mimics another; a buffet a house facade, an inkstand a seashell, a cast-iron stove a tiled stove, a garden sofa of iron a similar one of wood".

Glass is a solid material in which the atoms are bound to each other, but when the glass melts into a viscous mass the atoms slowly move. It is this gradual transition from mass to solid material that enables glass to be shaped. I read: "The glass melt is said to be a sub-cooled liquid on the border between liquid and solid material. The transformation area is the temperature range in which the glass melt passes from the one to the other". As long ago as the 1930s, the structure of glass was described as a network. And the blend of raw materials incorporated when melting glass is called batch, from German's *Gemenge* — to blend. Here, concepts such as the segregation and homogeneity of the glass are introduced. "In a loose batch segregation is common during transportation, tremors or transhipments. The drier the batch, the higher the risk of segregation. There is much to monitor and control, for the melting process to work. A homogeneous glass is a glass where the composition is the same in all parts".

Quartz glass, flat glass, insulating glass, self-cleaning glass, plexiglass, laboratory glass, crystal glass, fiberglass, optical glass. The applications and significances of glass for science and modern society are numerous. Glass is found in computers, telephones, glasses and film cameras. We surround ourselves with buildings of glass. Glass's problem in ancient times was that it was not transparent. By experimenting with the addition of sodium plants imported from Syria, the Italian glassmaker Angelo Barovier managed to produce clear glass in Venice in the 14th century. He called it *Cristallo*.

Even the mirror was invented thanks to glass. Earlier, mirrors had reproduced distorted images, but now, using a mixture of tin and mercury, it became possible to produce an entirely flat mirror. Leonardo da Vinci writes that it was the most important invention for painting. When people could see themselves for the first time, and not just other people, a self-centred society began to emerge.

This may be a historical simplification, but it is a staggering thought. Just like the idea of the lens, which helped us see what the eye cannot, helped us see further and beyond the eye, even into the past. "Lenses are used in the camera obscura, which consists of an internally painted black box, which on one side carries a tube wherein there is a lens or a system of lenses. The opposite wall is a sheet of matt glass. The box consists of two parts which can be pushed into each other".

Thus we capture a moment in time, and through film a series of moments. But, as Teju Cole asks in his novel *Open City*: "What are we to do when the lens through which the symptoms are viewed is often, itself, symptomatic: the mind is opaque to itself, and it's hard to tell where, precisely, these areas of opacity are. Ophthalmic science describes an area at the back of the bulb of the eye, the optic disk, where the million or so ganglia of the optic nerve exit the eye. It is precisely there, where too many of the neurons associated with vision are clustered, that the vision goes dead."

B1

Preventive

Catharina Gabrielsson

> *From thinking, writing history, and maybe from art, we might expect that they would make us vigilant of the catastrophes that await us.* (Georges Didi-Huberman, *Sentir le Girsou*).

With Eva Arnqvist's *Shifting Positions — a Study in Red*, there is an actuation of colour into the fields of historiography and social anthropology. The material we encounter in the exhibition space constitutes but a fraction of that collected over the course of a long period of investigation. Through studies of archival and literary material, interviews, and documentations, Arnqvist has examined the transformation of the industrial area of Kosta in Småland during the period when tourism and consumption phased out the glassworks and its centuries-old traditions. The colour red functions as a prism for the re-coding of values. The materials are sorted on eight tables, but without thematic prescriptions — instead, there is an information sheet with factual descriptions of the objects. Transcripts, glass products, buttons, maps, product samples, artworks, books, and banners have been selected and mounted on the tables with exacting precision. They interplay with newspaper clippings, leaflets, and advertisements projects displayed in a slideshow on the wall: instantaneous flashes of closures and bankruptcies, sales and clearances, betrayals and political expectations on the municipal level. It implies a semiotic equivalence between objects, texts, and images: everything constitutes matter with variable intensity.

The installation is a mapping, an image of the present as formed by historical forces. The colour red has been used to identify the decisive turning points in this enormous and continuous flow, breaking points that can be determined in hindsight but which are more difficult to anticipate. "Shifting Positions" gives a hint of the logic behind the sorting of the materials. Every one of the tables A–H shows a combination of phenomena in which something happened or is going to happen; changes that can only be read through signs, through how things appear and disappear. The absence of thematic rubrics signals suspicion of overarching categorizations, as if "the workers' movement," "post-industrialization," "branding," and "the experience industry" fail to actually explain anything and instead function as cognitive filters, a hindrance to perception. Our attention is instead directed toward empirical facts, in which the material concretizes how global economic structures occur on the ground and settle in things, everyday life, and language. The installation assumes that social changes cannot be understood as a result of forces that come from external or higher sources, but that instead are active in local, physical, and material spheres — precisely in and through these shifts in meanings, relationships, and positions. In this mapping the material is treated as fact, but also as if it were evidence in court — without us knowing whether it's on the side of the prosecution or the defence.

Shifting Positions — a Study in Red works in a borderland between art and science. The title suggests that it is a study, a term that even in an academic context signifies modesty, a way to tone down any expectations of the conclusions in the material. A study is a limited work, often a part of a larger investigation; it is a simultaneously focused and open category that, in this case, is reinforced by colour. Colour is a transgressive element, simultaneously nature and culture, representation and experience. The colour red has provided a strategy for collecting facts, but the colour is also a material in itself. It bears witness to contexts that go far back in time — manufacturing and trade routes, the balance of power and the desire for freedom, excess and scarcity. In cultural historical terms, colour schemes and choices have always been about clarifying, emphasizing, or expressing aspects or ideas, for claiming possession or identity, rather than simply for beautification. In the historical process discussed here, the historical symbolism of colour hasn't been erased as much as it has become claimed by new sets of associations, where a past that hearkens back to Astrid Lindgren is twisted into new design keys for the "Kingdom of Crystal" destination. The can of red paint from Falun and slippery runners from "Kosta Linnewäferi, Sweden 1878" (a newly-established company with production in Asia) are the dialectical extremes for why the red banners of the workers' clubs are packed away in the basement. These semiotically nuanced differences in colour raise questions about Swedish identity, where the transition from the rigid structures of the welfare society to the neoliberal dissolution into affectivity and risks, also involves the emergence of a new subjectivity: the entrepreneur. It is fitting that in this installation subjectivity comes with a name, expresses will and personal preferences. The private person/entrepreneur thereby becomes the historical actor who replaces the ancient, stratified, and collective knowledge that lay in the handling of natural elements. He resets the alchemical conversion of sand, fire, and air in the Småland glassworks to make another sort of magical operation, where items from factories of mass production in countries with cheap labour are charged with desire through being presented as unique.

Shifting Positions — a Study in Red carries a diversity of potential interpretations. It can be taken as research, historiography, process, or archive: different conceptual points of departure that, in relation to the concept of art, generate an almost algorithmic complexity. Added to this is the significance and result of the artist's labour, "the artwork," which both establishes and assumes an expanded context, if only considering that art cannot be represented by an object but is formed by the entire system of production, intermediation, and dissemination: the circulation of artistic value. As a participant in the project *Moving Mass*, Eva Arnqvist's installation is inscribed in a collective and self-initiated artistic practice in which the exhibition at the art gallery constitutes but a coincidental moment in a longer course of events. If this coincidence per definition belongs to the installation as an artistic genre, there is thus a tension in relation to the work's precision and long period of preparation. It speaks for one part of the explosive force — but there are many and more specific meanings. Deemed research, the work can only find a place in the exhibition space with difficulty, because it challenges the basic understanding between artwork and observer. But *Shifting Positions — a Study in Red* only challenges traditional notions of the identity and value of the artwork — ideas that are far from overrun — it also carries an authentic quest for political autonomy, that is to say the power over one's labour and its disposal on the market. This art-activist movement in the current age — maintained, for instance, by the British organization *Common Practices*

— is directed toward a renegotiation of the concept of work, as well as the "value" of art, which leads to a different relationship to institutions. As a participant in this movement, Andrea Phillips has recently discussed how "devaluation" can operate as a strategy of resistance, whereby the purportedly worthless or priceless piece of art encompasses other forms of organization that ascribe themselves to the social in alternative ways.

It's not just a risky strategy, however, but a paradoxical one. Even art that is "worthless" carries values and it is precisely as "art" that the work is meaningful, whether it makes a difference in relation to everyday life or expresses a fringe position. Without this paradoxical charge, artistic work would collapse into other categories of occupation or would be completely subsumed by the commodity society. Eva Arnqvist's work can rather be taken as a pretext for the unique privilege enjoyed by artistic practice to approach, depict, investigate, and hone the aspects of reality that fall between or remain opaque within other disciplinary areas. *Shifting Positions — a Study in Red* establishes itself on material historical ground in order to allow the elements of a socioeconomic ecology become visible, helped by the selective means of an aesthetic approach. Analogous to the emphasis on materiality and physical circumstances, the piece can be said to revolve around the concept of work, both in the question of artistic work and factory labour. With the dismantled red banners, a connection is made to the struggle for justice and the political construction of Swedish modernity, documented through objects that sometimes appear as museum objects, and sometimes as samples at a trade fair. The objective approach is therefore deceitful: this is a critical study, an argument in things rather than in language. The aesthetic method can be said to be a montage in the manner of Walter Benjamin, an expression for an assurance of history's "readability" (Lesbarkeit) goes hand in hand with its "visibility" (*Sichtbarkeit*). For Benjamin, history could only appear, that is become "recognizable" (*Erkennbarkeit*), through what he called "dialectical images" in which the past was set in a natural constellation with the sensibility of the present. In the *The Arcades Project*, In the Convolute, "On the Theory of Knowledge", Benjamin writes:

> *I have nothing to say. Only to show. I will make off with nothing valuable and allow myself no clever turns of phrase. Only the refuse and waste: which I will not inventory but instead allow to come into their own in the only way possible: I will make use of them.* (W. Benjamin, *Arcades Projects Manuscripts*)

This "using" means a release of material — images, quotations, building details, traces of life — from the context of the past, which by their insertion into the montage brings history forward in flashes of sudden perception. Eva Arnqvist does something similar in her selection and combination of materials, but now the focus lies on the present: the materials have been removed from their blinding triviality in order to be resurrected in another context of significance through the artistic act. She shows how the surface is actually the opposite of how it is understood in everyday language, and how the aesthetic representation can form a method of mapping the present. Cartography is not the same as depicting the terrain: it builds on selections, measurements, and notations. Similarly to perception, cartography is a selective reading, directed towards differences and conflicts. The map is characterized by historically shaping forces, it always has an underlying goal, and it is the cause of wars. This means that Arnqvist's *Shifting Positions — a Study in Red* goes over and above the register of the study. With an emphasis on the complexity of the work — not on the failed conclusions — I understand the work as a formulation of a problem, driven by poetic rage. "The art of constructing a problem is very important: you invent a problem, a problem-position, before finding a solution," says Gilles Deleuze in a conversation with Claire Parnet in which, as the text proceeds, it becomes decreasingly important who says what. In the same way, the work and the text must continue thinking together, in dialogue, and the continuation must be a collective work — interconnected, organized, preventive.

References

Benjamin, Walter, *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad*, Band I, trans. Ulf Peter Hallberg, Stockholm: Atlantis, 2015.

Deleuze, Gilles and Claire Parnet, *Dialogues*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London: The Athlone Press, 1987.

Didi-Huberman, Georges, *Gruvgas: essän, vreden, politiken*, trans. Johan Öberg, Göteborg: Daidalos, 2015.

Phillips, Andrea, "Devaluation", *PARSE Journal* issue #2: The Value of Contemporary Art, 3 November 2015, Göteborgs Universitet & Platform for Artistic Research Sweden, URL: http://parsejournal.com/issue/2/.

B2

Artistic Labour in a Somatic and Abstract Chronology

Josefine Wikström

1.

When Apple released its smartwatch in 2014, the measuring of time both intensified and expanded. A watch, just like wall clocks and digital clocks on computers and nightstands, is an objective meter of activity. No matter what happens — a war being fought, a cup of coffee being sipped, a child being born, a spinning class being spun — time relates to these activities as if they were exactly the same, interchangeable with each other. With the Apple Watch, the number of activities that can be measured has increased. Heartbeats per minute and steps per day are measured as if they were abstract processes detached from the body and the self. This has, of course, been happening at the gym and in the doctor's office for a long time. The difference now is the intensification that occurs when measuring instruments literally sit on the body for most of the day, thereby making us more aware of measuring our bodies than feeling them.

Clocks, whether analogue or digital, and time as an objective gauge of activities more generally speaking, have not always existed but are a modern phenomenon that can be traced to the end of the Middle Ages in the Western world. Moishe Postone, in his now-canonical book *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory* (1993), makes the useful distinction between concrete and abstract time to differentiate different forms of time. The former is qualitative and remains relative to the activities it stands in relation to. There is, so to speak, no inherent objectivity in what Postone calls *concrete time*. Instead of objectivity, concrete time has qualities such as being good or bad, profane or natural. Ancient Greece and the early European Middle Ages are examples of when different forms of concrete time were used. In contrast, *abstract time* is a "homogenous, 'empty' time, independent of events." It grew parallel to Isaac Newton's formulation of time as an "absolute, true, and mathematical time that flows outside of any relation to anything external and outside itself", as with the engineers' mechanical clocks that appeared at the end of the 1200s in China, along with the ordering of time in monasteries.

The most important historical factor in abstract time was, according to Postone, the growth of capitalism at the end of the Middle Ages. It is the measuring of the time it takes to carry out a certain type of activity that makes it productive work and therefore creates value. Time, and humans' relationship to it, therefore has a fundamentally political dimension. Feminist Marxist philosopher Silvia Federici describes in *The Caliban and the Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation* (2004) how some of the first anti-capitalists were the women who, at the end of the Middle Ages, were accused of witchcraft because they refused to allow their time to be defined in terms of the distribution of labour and instead let the sun and moon decide their rhythm. The same political and central rolls were reflected by Adam Smith, as well as Michel Foucault. Smith claims that the division of labour, and the time it creates, takes a central role in the creation of value. Meanwhile, Foucault describes how abstract time, since the establishment of modern institutions (the division of labour, hospitals, schools, prisons, etcetera.) was one of the most important elements for disciplining the body and the work it carried out. What Postone's distinction between abstract and concrete time ultimately shows is how bedspreads, Apple Watches, tables, peanut butter, and cotton are not only concrete work transformed into abstract value. More than that, it is *concrete sensual time* transformed into *abstract, objective, capitalist time*. The desire and longing for a time that measures itself, or a time where the body's activities aren't measured using external abstract gauges, first and foremost requires a criticism of capitalist time.

2.

Johanna Gustafsson Fürst's artwork in *Mass in Motion* attacks the measuring of time and its significance to the production process in several ways.

First, Fürst's work thematizes the question of work from the perspective of production. As a part of her working process on the piece *The Week has Eight Days* (2015), Fürst served as an apprentice to glassblowing master Ludvig Löfgren, who works at one of the few remaining larger glassworks that is not owned by a large corporation, Målerås, approximately one hour's drive from Kalmar. For a three-week period in the spring of 2015, she followed the division of work hours into shifts at the glassworks by punching in in the morning and punching out eight hours later, just like the other workers. The result of the work was eight drawings on discarded materials for the burial urns of degradable glass that are produced by Målerås. On these, Fürst has carved drawings and symbols depicting different ways of calculating time that don't always agree with abstract Western time. On one, we see a wall clock and something that resembles a time clock of the type Fürst was punching in on, and on another we see a sort of infinite counting system that creates a pattern over the whole urn. On many of them, we also see what looks like a simplified version of Leonardo da Vinci's Vitruvian man and, on others, the contours of a hand.

What happens when the artistic process is subordinated to a time clock and the techniques of the trades? How can this renegotiate and reassess artistic as well as manual labour? How can the schedule that Smith describes in *The Wealth of Nations* (1776), in the famous passage about the pin factory where every single duty is completed at a very specific time, function as a liberating factor for the artistic process?

Fürst's glass urns rave with time in multiple ways. The hand-carved images of different concrete and abstract representations of time look childish and give the impression of having been created as a game or perhaps a sort of art therapy. They look "creative," not industrial or artisanal. Actually, the urns were produced over a time partially decided from a traditional, abstract division of time at a factory (even if on a small scale and with the craft as a baseline), and during a process in which the artist surrendered her own will and instead subordinated herself to the techniques and creativity of the craft of glassmaking. By placing herself in the middle of another production process, Fürst's art comments on the Soviet constructivists and productivists who, in a Leninist spirit, thought that industrial work had to form the basis for communism and on the 1960s versions of this, such as the London-based artists' organisation The Artist Placement Group which, through different experiments, placed the artist in commercial and governmental work settings. Fürst's interest in unglamorous everyday items (such as glass) and the industrial and non-industrial processes through which these have been

created also has clear connections to artists such as Robert Morris and Donald Judd, who created their works within strict time frames (with the assistance of scores or industrial processes, for example), but with the effect of creating a concrete — or, in their own words, phenomenologically experience-based — time.

3.

But Fürst's work challenges the empty, abstract, commodified, and autonomous time that Postone assigns to capitalist society in more ways than just tinkering with the time that surrounds artistic and other production. Her art also challenges it by playing on another sort of time, which may perhaps be called the time of desire, emotion, or the body. *Actor transparency* (2015) is a square, half-metre long table sculpture in mirrored glass. The living room-esque sideboard form, the mirrored glass, and the glass stone that has been placed on top with seeming nonchalance take our thoughts to the outrageously expensive Danish furniture and electronics design of the 1990s. But this attractive surface contrasts with the fact that one of the mirror's sides is covered with carved tally marks in groups of five and that, on another side, some scrawling red marker lines are visible, and that the glass on one side is broken. This makes the sculpture ugly and attractive at the same time. Mostly, it is perhaps troubling or what Theodor Adorno, in *Ästhetische Theorie* (1970), would emphasize as "mute" because it refuses to speak in any way except through non-communication. Or maybe it is rather that its body makes my body feel something that my reason doesn't agree with. I see my pale, crouching reflection at the same time as I don't really understand what I'm looking at. For lack of a less clichéd expression, this paradoxical feeling makes time stand still for me.

Something similar happens when I stand before the perhaps even more troubling sculpture *Distribution* (2015). And don't misunderstand, troubling is a positively charged word here. *Distribution* is also a half-metre long sculpture, this time in whiteboard material and formed like a pedestal. On this are placed two phallic sculptures in a stubborn kiss. One made of diabase, a dark rock with the highest density of all rocks, so it sells itself in the market. Just across from it is a glass sculpture in a similar banana-like form. Just like *Actor Transparency*, *Distribution* does a few things to me simultaneously. One on hand, I am seduced by the material and the form. I want to lick the diabase and the whiteboard. I hear my own breath and see my legs faintly reflected in the white surface. My body wants to grasp the sculpture. But each time this happens, it turns away from me. It is in this logical paradox, to speak with Adorno again, that it steps outside its own time as well as mine.

4.

Several of Fürst's works have been produced in a time that both employs and struggles against an objective and abstract time. The schedule, Excel spreadsheets, and time-counting are used by the artist as boundaries made to both hold oneself to and ignore. This productive playing around with time that Fürst does, is also transferred to me as the observer of her works. They demand a time from me that doesn't seem to be measurable with imagined objectivity. Instead, it is as if her sculptures demand what we, following Postone, might call concrete time, but that may even more accurately be called a sensual or somatic time. This is a time in which the feelings of conflict and troublesomeness dig into the body and refuse to let themselves be measured.

References

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, trans. and eds. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann and Robert Hullot-Kentor, London and New York: Continuum, 1997.

Federici, Silvia, *The Caliban and the Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia, 2004.

Foucault, Michel, *Discipline and Punish*, New York: Random House, 1995.

Postone, Moishe, *Time, labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Smith, Adam, *The Wealth of Nations*, London and New York: Penguin Classics, 1999.

B3

Reiteration, Rehearsal, Repetition

Rebecka Thor

Reiteration

Even if I know what the two actors are speaking about, I am unsure of what is meant, for in *In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal* (2015), the past becomes the present through just a seemingly small shift. The work is about labour migration from Sudeten Germany to the Swedish glassworks from 1938 until circa 1948. In the text that is read aloud, words such as *race* indicate a time gone by, as does the description of the solidarity of the workers' movement, working actively to transport and employ the refugees from Sudeten Germany. Yet, despite this, there are several occasions on which I think that what is described is our present. It is a history that repeats itself, that mirrors itself in itself.

In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal consists of two video screens placed on a patterned wallpaper, inspired by a glass by the architect Josef Hoffman. In one video two actors read a script, packed with facts, witness accounts and stories of the Sudeten Germans' immigration to Sweden and their relationship to the glass industry. The story is divided in two chapters: a first one with a historical background and an account of the Swedish Workers' Movement's involvement; and a second chapter on the glass industry and its art and design history, as well as how these trends spread geographically. Parallel to this, the second video loops as a sort of manual projection of slides, where two hands rifle through a thick pile of pictures that relate to the script's narrative.

The work revolves around the population known as Sudeten Germans. This is a German-speaking population from the Czech Republic that was expelled after the end of the Second World War. However, even before the war many social democrats and communists fled to Sweden, as the region was annexed by Nazi Germany. In Sweden, an "Aid Committee for Sudeten German anti-fascists" was organised, which provided refugees with everything from the travel to legal aid and work. Many of these refugees who came earlier, and the labour migrants who came later, ended up in the glassworks of Småland after the war. The Swedish glass art that would became so reknowned rests on these workers' skills and knowledge.

Jacques Derrida has argued for a view of the archive as a raw material rather than a totalitarian repository of historical truth. The history that we encounter in the archive is thus a material from the past from which we can picture the future. *In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal* can be understood as a desire to relate to history in such a way. Where the past becomes both the now and the future. The work tells something that was, associates it to today and can open up for a discussion of what we want the future to look like. Yet it also asks the viewer the question of how our present will be historicised and reminds us that if we do not act today, we cannot deny our passivity tomorrow.

The work by Ingela Johansson has the word *rehearsal* in the title. It refers concretely to the recordings' single take and its effect on the result, retaining the actor's verbal mistakes, the dropping of script's pages and the hands' fumbling with the pictures that are shown. Yet the word acquires another meaning, which for me is even more important, precisely in history's reiteration. The French root of *rehearsal* consists of *re* (iteration) and *hercier* (to harrow), and creates a movement from the harrowing of the field in agriculture to the harrowing questions of nationality and belonging that resurface again and again.

Rehearsal

The pictures and the recited text run in parallel. The actor's monotonous reading and the simplicity of the set design are placed alongside the photographs that are flicked through on the second screen. At first the pictures appear to be mostly illustrations of the script, but soon they develop into agents of their materiality and create their own narrative. Picture follows picture, like word follows word, sentence follows sentence, until a story emerges. It is these stories that create a parallel to that which the script communicates, both in the sense that the facts blend with the witness accounts and that it is a history that unfolds in the first part and then is taken over, from a different perspective, in the second. Despite this there is something that is not right in the story, when the fact-rich history writing, with references to academic texts as well as interviews with descendants of key people, and pictures are shown to be equally impotent. The script is a subjective testimony and the pictures are a sample from an unknown entirety. The representation of wholeness is, however, itself misleading, for what could repeat that which was, in all its aspects? The work operates as an incomplete witness who presents a process and creates a historical writing from a certain perspective. Ever since Herodotus formulated historical writing as a concept, the dictate of saying what is has been laid as a foundation for our understanding of temporality, and at the same time the difficulty in apprehending what was. The testimony is the ground for historical writing — the question is, what is included as testimony and what do we do with it? Which histories can be told and which listened to? And first of all, how do we administer this knowledge? It is in this last question that the work intervenes — for when we listen to this narration we can learn something of the past, but also of our present.

Demanding some breathing space has effects; life is contrasted with the notions of quality of life. Beyond this lies the overarching question of who is deemed able to contribute to a society and who puts stress on it, as well as the further question of to whom a society is accessible. It is hard to imagine a supportive workers' movement that would fight to bring vulnerable people here in our time. Yet it is plausible to think that something labelled as a national speciality rests on an international tradition or knowledge.

At an airport, on the way to Jordan and Palestine, we look for a present to take with us. Among wooden Dala horses, cured salmon and vodka, there is Kosta Boda's snowball candleholder, as a summary of Sweden — the darkness, the snow and the glass. My colleague buys three of them. Our guide in the ruins of Petra looks mostly surprised when we hand it over some days later.

Repeat

It is also our view of history that is at stake — how it engages us and our present. The model of a Hegelian history, grounded in the progress of reason, stands in contrast to an understanding of the past and the present as an eternal spiral that does not always lead forward. History repeats itself, it is said, but maybe it is not so much a repetition as it is a retake. Retakes allow differences, clarifications and corrections;

it is not the same but there are similarities. These similarities not only exist between then and now, but also between then and then, between parts of the history that are passed down and parts that are forgotten. The white armbands that Sudeten Germans were forced to wear after 1945, marked with an *N* for Němec, German, and a nazi symbol on the back, marked them out and excluded them from everything from entering school to buying the newspaper. They were marked as perpetrators, like the perpetrators marked their victims during the war.

Němec literally means dumb or "he who does not speak (a Slavic language)". They were old Europe's strangers — as Ella Shohat has spoken of the internal other in relation to the contemporary external others. The Jews were the symbol for these internal others, but also the Roma, Sudeten Germans and other groups. Many of these peoples live for generations in different nations without being granted full citizenship. The dumbness remains, allegorically and actually.

B4

A Commodity that Speaks? About Historiography and Post-Industrial Glassmaking

Johanna Rosenqvist

Watercourses
The landscape of Småland has a long tradition of manufacturing using specific materials such as wood, stone, and glass. The conditions for production are closely connected to our material culture and describe the economic, social, political, and ecological requirements of the time in which we live. Between 2007 and 2012, I worked as a permanent staff artist and designer for the glass industry. The move to Småland gave me the opportunity to become acquainted with managed forests, watercourses, and factory towns that had previously been unfamiliar to me. To make contact with the place, I blasted open a hole out in the forest with the help of some dynamite, which became the starting point for the artistic work Mother Earth (2012). It later developed into a long-term, collective, site-specific project called Residence-in-Nature (2014–) that is going on right now in Småland. My own experiences of post-industrial society in an area undergoing depopulation have made me want to discuss new, critical attitudes toward consumption, production, and urbanity. The Kingdom of Crystal as a place and its artefacts, stories from the art industry, materials, bodies, and objects combine to create the social space and course of events that I want use to look more closely at and discuss. (*Object — Canoe,* Åsa Jungnelius, exhibition text, 2015).

The above text is from the informational material for the installation *Look, a Commodity That Can Speak!*, displayed as part of the exhibition *Moving Mass* at Kalmar Konstmuseum from December 5, 2015 to February 28, 2016. The work came into being alongside post-industrial social development and as such, I, an art historian, would like to see it as a test of a new form of production, a production of history. In this new form of production, the artist takes control of history, over the objects and the objectification of the handicrafts and artisan, but also in a wider scope, of industrial society in a time of change. It can be said to be part of the shift towards an experiential industry to which the new millennium's artisanal handicrafts contribute,

or as an interest in the production sites of times gone by, replacing the intensive commodity production that attracted artists to the industry during the 1900s.[1] The installation is an exposé of the industry and life of the Småland factory and foundry environment where Åsa Jungnelius has resided for almost ten years. The visitor is introduced to a canoe, a video of explosions, dirt, tree branches, a lock of hair, a milk glass, an overall, a pickle jar, a painting and brush, a drinking glass from her own studio, several versions of lipstick-shaped crystal artefacts, and a tapestry with a portrait of the artist. The installation is equal parts glittery shop display and a presentation of archaeological finds. All the objects are given equal weight. Dirt and crystal have been placed with equal care. All the objects are furnished with a history. They are connected to people and places. The objects could be categorized by their degree of refinement, or how they are mediated: the video could be the documentation of a performance. Or by what intention existed behind them when they were displayed. But the historical intentions are only partly interesting considering the format in which the parts are currently arranged. The parts are important in and of themselves and, as a whole, they are the remains of production that took place and is taking place in the home, as well as in the studio in Månsamåla and its surroundings.

Glassblowing has taken place in Småland since 1742, but the raw materials of the glass industry have existed for much longer than that. In the years since the turn of the millennium, powerful changes in production have occurred in the art industry. Companies have closed or moved abroad, which has impacted people's ability to live and work. Only the remnants of what used to be a significant industrial art glass production remain in Sweden, but glass is still being blown in multiple foundries in Sweden and Åsa Jungnelius' name is still one that sells in design boutiques. The development that the glass industry in Sweden has gone through was only in its infancy when British design theorist Penny Sparke described in her book *As Long as It's Pink* (1995) how femininity, the domestic sphere, and commercial success had certainly been compromised as art-historical objects of study for large parts of the 1900s, but that since the postmodern turn and the death of grand narratives, we have been able to discuss them relative to sex, class, and regionalism and in terms of identity politics. Not all the promises of acknowledging alternative positions from which to write history have been fulfilled. But there remains, Sparke claims, a positively-charged, revolutionary, anti-aesthetic aesthetic position that undermines the difference between the (masculine) public and the (feminine) private spheres and, above all, the superiority that was previously associated with the former. Since then, seizing the alternative histories that a gender perspective can offer is the duty of every self-proclaimed or established feminist historian.[2]

The individual object that receives the title *Look, a Commodity That Can Speak!* in the catalogue that accompanies the installation of the same name is a digital textile print of a portrait photograph taken for the launch of the newly-hired artist Åsa Jungnelius at Kosta Boda in 2007. At that time, the tapestry was one of the marketing materials. Now, the artist has emphasized it as an object with a title that is exactly the same as that of the installation. And I study the work with the same intensity as an interested listener demanding explanations from the title track of a newly-purchased album, looking for hints toward understanding the work/album in its entirety, entry points to a structure that carries meaning.

I hear a repeated refrain, or is it a theme with variations, and it mocks how the working body functioned and represented *the local guarantor in a glocalized world of outsourcing*. In the tapestry, as in the marketing, as in the portrait of the artist, the artist is the frontman for the whole operation. With a fixed gaze, she looks down on

us; she describes herself as the lady of the palace in the extravagant surroundings of Hallwyl House. Some of the textual space presented about the other objects is used for writing about other workers in the foundry, other artists, factory owners, and workers. She reflects on the production relationships she finds herself in by creating new works:

> *Between 2007 and 2012, I was on the permanent staff as a designer at Kosta Boda and worked with a feminist attitude toward production and the objects. Glassmakers are an attraction and, through their bodies, they become the actual objects that are observed by visitors. I asked some of my closest colleagues to pose for me like pin-ups, to investigate the craftsperson as object. The images became a part of the work In My Imagination from 2009, which describes a state of war, an armed conflict, a conflict on the personal political plane.* (*Objects — 5 Photographs, glass-workers posing for me like pin-ups: Johan, Uffe, Chrille, Tomo, and Gert.* Åsa Jungnelius, exhibition text, 2015).

Here, Åsa Jungnelius takes the powerful position of objectifying her colleagues in order to place the focus on the feeling of becoming a commodity. Within Kosta Boda's advertising, she has personal experience of being the body that is for sale. In the photographs of glassworkers, she exercises power and opens up for the sympathetic understanding that they are sharing an experience of objectification. The roles seem obvious. They, and she, seem to be secure in their ability. When the business moves, it breaks the embodied link between what the glassworkers' bodies guaranteed could be done here in Sweden, in Småland, in Kosta or Boda, and what is presented with the glasswork's name on it. It becomes false advertising. With an ear to the work, I hear how she writes about how the development impacts people close to her:

> *Diana Valle came to Småland from Mexico in 1989 with her husband, who had received political asylum from Chile. Diana had never painted before; she had a degree in international relations from the university in Mexico City. In 1990, she talked her way into Anders Lindblom's studio, a glass-painting shop in Hovmantorp, because it seemed so cosy. She thought her time there would be short — two or three years, 'as all refugees think'. Today, 24 years later, Diana is one of four painters at Kosta glassworks. We met there at the glassworks for the first time in 2007; there were around 20 painters at that time, all of them women. Diana's speciality was working with gold paint, and through her openness for new situations and knowledge about the craft, she was able to work with my desires for an expressive gold decor with drips, splashes, and daubings on the Jackie collection. In 2010, the whole painting division moved to Åfors Glassworks and, during this period, Diana and 4–5 other painters painted around 20,000 Make Up pieces every year. It was with mixed feelings that Diana then was the one who travelled to Slovenia, where parts of production were later moved, to train painters — there, again, only women.* (*Objects — A Broken Pearl Bracelet, a Present from Diana to Me.* Åsa Jungnelius, exhibition text, 2015).

Lipstick as a form and as a design icon receives a special position in the installation. This is in part because we visitors can recognize it as one of the artist's most recognized and widely-known crystal design products, with at least 176,000 sold, and in part because in the installation it is shown in several different versions from the signature blown *104* — the first lipstick from 2005 — to *Mini Make Up* from 2014, produced in Slovenia. Åsa Jungnelius' *Make Up* series makes visible the duplicity in the purpose of makeup to conceal as well as em-

phasize. Proudly erect, glossy, and emblematic of popular culture, the large, unique pieces, along with the somewhat smaller lipstick sculptures in blow-moulded glass, present make-up consumption and identity production combined. They can be found in many homes, in curio cabinets and on sideboards, as squires of feminine culture. They have recaptured the domain of interior design after the division of taste into good and bad that permeated 1900s modernist architecture, design theory, and modern cultural criticism. The *Make Up* series' concept deconstructs this division which, to channel Penny Sparke, was an attempt by the cultural elite to judge and devalue the alliance of the aesthetic, the commercial, and the feminine culture which, since the beginning of the 1800s, has been unambiguously associated with the concept of *taste* that in turn was associated with femininity and women's function as consumers. That Åsa Jungnelius can be described as belonging to a generation that differentiates itself from previous generations of craftspeople does not necessarily depend on the objects themselves –glasses and vases and candelabras are still made. What makes the difference is rather partly a conceptualized choice of material and motif, partly a "commercial competence" with other references to accessible and important cultural markers.[3] It is a craft that finds its point of departure in mass-produced household products or in another way comments on its surroundings, rather than setting out to serve a purpose. The patina of commercial popular culture on these works is contextualized with a theoretical nod toward gender, ethnicity, or class, and a related desire to communicate with other circles than the high culture of a bygone era.

The phrase "the use of history" has been used in investigations of different attitudes to the past.[4] The term "use" indicates that a number of discernible phenomena and materialities stand at our contemporary disposal, to be used up, combined, or experimented with. In recent years, a variety of activities have in various ways challenged the prevailing practices in historiography and discussions of cultural heritage. The role and responsibility that cultural institutions, such as cultural heritage and design museums, have had regarding the use of history have been subjected to particular scrutiny.[5] Urban exploration and artistic practices have pointed toward unforeseen, overlooked aspects and possible consequences or futures.[6] Perhaps the "production of history" is a better phrase than "use" to mark the *procedural* element, in that the past takes different expressions within the framework for different professional practices and in everyday life in society. What characterizes post-industrial history production are activities that challenge prevailing discussions of cultural history. Artists take control of history with their strong visual representations of it. It is a material history filled with complexities. It can be interpreted as an expression for the positive attitude toward the re-use of patterns and forms of times gone by, and the curious re-interpretation of existing things as a tendency in art since the beginning of the 1990s, which becomes clear in the arts and crafts of turn-of-the-millennium Sweden.[7] But it isn't a tribute to design ideals of the past. It is rather the conditions of production and its material manifestations that take on new expressions; closed factories become archives of resources with new meanings resting in foundry moulds, images, and objects filled with stories and memories. In the installation *Look, a Commodity That Can Speak!*, artist Åsa Jungnelius creates a new context for herself and her work in which she places the objectification of the working body in relation to the production of commodities. Her art-producing body becomes one of these working bodies, and her works become examples of commodities. Together, they stand for the products of the post-production era, as examples of post-industrial glassworks.

Notes

1 Christina Zetterlund, "Swedish Design", in Clive Edwards (ed.), *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*, London: Bloomsbury Academic, 2016.

2 Penny Sparke, *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste*, London: Pandora, 1995, pp. 222–236. See also Judy Attfield, *Wild Things: the Material Culture of Everyday Life*, Oxford and New York: Berg, 2000, pp. 237–265 and Cheryl Buckley, "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design", *Design Issues*, vol. 3, no. 2 (1986), pp. 3–14.

3 Emma Olsson, "Populärkultur och kommerskompetens", in Hanna Ljungström and Ulf Beckman (eds.) *Re:form: svenskt samtida konsthantverk under debatt*, Stockholm: Arvinius, 2005, pp. 76–80. See also Cilla Robach, *Konceptdesign*, Stockholm: Nationalmuseum, 2005, pp. 7–23.

4 Peter Aronsson, *Historiebruk: att använda det förflutna*, Lund: Studentlitteratur, 2004.

5 Wera Grahn, "'Känn dig själf': genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer" (diss.) Institutionen för tema, Tema Genus, Linköpings universitet, Linköping 2006. Christina Zetterlund, "Konst och hantverk. En inledning", in Christina Zetterlund, Johanna Rosenqvist och Charlotte Hyltén Cavallius (eds.), *Konsthantverk i Sverige*, vol 1, Botkyrka: Mångkulturellt Centrum, 2015, pp. 7–16. Kjetil Fallan and Grace Lees Maffei (ed.), *Designing Worlds: National Design Histories in the Age of Globalization*, New York och Oxford: Berghahn Books, 2016, pp. 1–11.

6 Robert Willim, *Industrial Cool. Om postindustriella fabriker*, Lund: Lunds Universitet HEX 002, 2008. Johanna Billing, Maria Lind and Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter Into Common Hands*, London: Black Dog, 2007. Jan Jörnmark and Annika von Hausswolff, *Avgrunden*, Göteborg: Tangent förlag, 2011.

7 Jorunn Veiteberg, "Avsmak? Nya normer inom konsthantverket på 2000-talet", *Konsthantverk i Sverige*, Vol 1, pp. 129–146.

B5

The Earth We Inherited — A Reflection on the Human and Nature Inspired by the Artwork Reverberation

Tomas Bannerhed

Standing in a beech forest in southern Småland in early May, when the leaves have just burst from their buds, letting yourself be captivated by the musical fantasies of the song thrush, listening to the winter wren's melodious song and the wood warbler's crystal-clear trills, standing there and suddenly hearing the year's first cuckoo call far off while the sunlight sifts through treetops just beginning to shimmer pale green, and then walking toward the quietly rippling watercourse and being charmed by the lily-yellow blossoms of the marsh marigold, crouching down for a moment among them and attempting to understand how something so complete could have arisen out of nothing — even brushing against the thought that all of this will one day disappear hardly seems possible.

And it doesn't get any easier with the insight that we — humans, the most intelligent creatures that have ever existed — might be the ones who will destroy everything, who will make continued life impossible for the millions of species that exist right now on this little sphere of rock and iron travelling on its orbit around the star we call the sun, one of many billions of others, on the fringes of the Milky Way.

But only half an hour later, I am reminded of how fragile the web of life is, in spite of it all: three stone-dead yet glittering perch bob slowly near the surface at the water's edge. And two days later, on Ascension Day itself, I stand at the edge of another body of water and stare down into a cloudy sludge tinted in shades of yellow and brown and green — a slurry that used to be the proud waters of the Baltic Sea — and listen to the observations made by a resident of the archipelago about the annual Eider duck breeding season: "The females sat brooding up on the cliffs. That's not where they're supposed to be. Or maybe they'd made their nests and laid the eggs where they're supposed to but abandoned them after just a couple of days. Something's not right. They've talked about vitamin deficiencies, or whether there's something about the sea mussels that's affecting the birds' nervous systems. Soon there won't be any Eiders left."

The dystopians (or are they now just realists?) tend to claim that we will never discover any humanoid life in the Universe for the simple reason that all civilizations with sufficiently high intelligence will sooner or later wipe themselves out. That it is, so to speak, in our nature. We want too much and go too fast, exploiting and consuming ourselves to death.

Greed *par excellence*, if you like.

Regardless of how things are going now in regards to that matter — and we aren't likely to receive an answer key — we can at least confirm that humans have made exceptional, truly incomprehensible, advances in our short time on Earth. We have learned to make fire and invented the plough and written language, made steam engines and cars, built bridges and big cities, discovered penicillin, travelled to the moon, and created the internet. And just the thought that everything came from the Earth itself, that nothing has been given to us from anywhere else, makes us feel a little unsteady. The space shuttle and the computer, the microscope and the grand piano, the windowpane and the light bulb — everything was made by humans with the Earth's resources.

But it has all also had its price. We consume incredible amounts of these resources, we have poisoned the ground and polluted the seas, we have thinned the ozone layer and are doing our best to melt the polar ice caps and glaciers. Closer to home, farming — the pride of Sweden for so many years — has spread environmental toxins and caused eutrophication to a degree that we even today cannot really overlook. And the glassworks — the pride of Småland for so many years — have left behind hundreds of tons of lead and arsenic, and made large areas uninhabitable where the foundries once blazed in the darkness of winter and the factories' faceted crystal vases and long-stemmed snaps glasses spread the splendour of Småland across the world.

We became humans by learning to master fire — and now we are about to burn the earth to ashes.

Or? Is that really the case?

It has been almost fifty years since Rachel Carson's revolutionary exposé *Silent Spring* came out in Sweden. The title indicates the alarming fear of future springtimes without the singing of birds. Carson dedicated the second half of the 1950s to studying the impact of environmental toxins on nature and birds, and she painted a nightmare scenario. Farmers in the USA had long conducted mass spraying of DDT ("twenty-five pounds per acre"), one purpose being to fight the elm bark beetle and the pine eggar-moth; however, the poison didn't only affect these insects and soon found its way into all living things. A robin that ate a dozen worms — no more than a snack in the bird world — had consumed a fatal dose of DDT. And that's just one example.

One of the generic terms often used for these environmental toxins is *plant protection product* (talk about a euphemism!) and, in a postscript in the 1979 Swedish edition of *Silent Spring*, author and nature writer Björn Berglund asks how it can be that people claim to protect living plants with the help of poisons that kill. He formulates the answer himself: "It pays off. In the short term, it pays off."

But: the birds haven't fallen silent. We were able to pull the emergency brake before it was too late.

Here at home, it was the peregrine falcon — the world's fastest creature, admired by everyone except carrier pigeon fanatics — which was under an acute threat of extinction in the 1970s and, along with the white-tailed eagle, became a powerful symbol for the growing environmental movement. At that point, almost everything we grew — grains and hay, fruit trees and potatoes — had been sprayed with different chemical substances for decades. The birds' nervous systems had been affected, and their eggshells finally became so thin that they even cracked open during the incubation period.

But the rescue efforts of the Swedish Society for Nature Conservation in relation to breeding, raising, and releasing young birds has had a positive impact. Today, Sweden is home to almost four hundred pairs of peregrine falcons, and to what we hope will be a bright future for one of the most magnificent birds the world has ever seen. Along the same lines, the white-tailed eagle population has grown from around one hundred in the 1970s to almost three thousand today, thanks to supplemental feeding with non-poisoned meat.

So humans are certainly progress-obsessed, greedy, and short-term thinkers — but maybe over time we have also become a little better at using our intelligence to anticipate and prevent, not just exploit.

So, I stand there one day in the wondrous time of blossoming maples in the little garden where I played as a child. Here, everything and nothing is the same. Our house is still there, painted yellow and a little smaller than I remember, and it's been for sale for years. And there's Grandma's house, now owned by Germans from what it seems, and both yards, though without all of the bushes and showy flower beds. And the barn is still there, and Grandma's outhouse, earth cellar, and pigsty.

But everything seems so empty and deserted, as if abandoned to time's implacably consuming maw.

Here, farming was the rule through almost all of the 1900s, ever since the bog was drained and the wetlands became fields and pastureland. Here, my father's parents, and then my parents, had a few dozen acres of cultivated land to live on; they sowed and reaped here, they raised dairy cows and pigs for slaughter here, they kept enough chickens for a household's worth of eggs here. And here, every growing season, someone came with a giant spray attachment behind the tractor — a yellowish tank with fifteen showerheads across the width of the folding arms — to eliminate anything that could negatively impact the plants, to protect them from harmful insects, fungi, and weeds.

I can see it before me as if it were today, now that I'm standing here again — how the fields were drowned in poison. But they didn't think about that; they just used the same farming methods and the same "plant protection products" as everyone else in those decades when Sweden was flourishing and everything was progress and growth, and no dangers even existed. Supporting the family was superior to any possible environmental consequences. We children had to have food on the table and new clothes if we needed them. A lost crop would have meant financial ruin.

I walk the tractor path down to the canal and become a boy again, passing between the blossoming maples at the entrance to grandma's house, one on each side of the path like a portal to childhood, and the impressive spruce hedge in whose depths we siblings used to play hide-and-seek; I continue down toward the vast, drained bog, feeling how the wind comes sweeping from the southwest, hearing the lark's rippling trills from somewhere, and I stand, searching the sky — and there it hangs, on passionately flapping wings, lifting itself incrementally higher and higher up through the sea of air. It seems as if it can never get enough of its own song, shimmering and whirling and twinkling like no other in the chorus of birds in the springtime.

There are a few migrating golden plovers, and curlews' magnificent warbles down in the grove. A whinchat on one of the fence posts my father and I helped to pound down into the ground when we'd gone out to check on the fence before sending the animals out to pasture, one spring day when the maples were blossoming — in the same month of May as now, yet so infinitely distant, in another life.

And when I've taken my binoculars out and swept a panorama slowly out across the bog and down toward the birds' lake in the south, I suddenly catch sight of her, the most majestic prize we have, high above the edge of the forest: the white-tailed eagle, circling majestically in the sky, a bird above all others, borne to the winds by thermal upwinds. Not one unnecessary effort, only the outstretched, rectangular sails with their sprawling feathers, eight feet from tip to tip — like a greeting from a time too long past, when people hadn't yet settled down and the earth lay untouched and waited with all its inconceivable riches, like a gift, something we would one day be able to borrow.

B6

Att läsa glaset: en utökad kommentar

Ola Ståhl

Vi ser genom linser, mikroskop, teleskop och kameror.[1]

René Descartes postade 1629 ett brev till instrumentmakaren Jean Ferrier innehållande en inbjudan om att arbeta tillsammans med konstruktionen av en helautomatiserad maskin för att slipa linser med en sådan precision att det skulle tillåta användarna att studera objekt över oändliga avstånd; att se, som Descartes skrev, "om det fanns djur på månen".[2] Vid denna tid led även de bästa av de linser som användes för astronomiska kikare av imperfektioner som omöjliggjorde Descartes dröm.[3] Enligt Descartes borde fjärmandet av hindret, som utgjordes av den mänskliga handens opålitlighet, genom en helautomatiserad förmodligen lösa problemet. Då han dock saknade de hantverksmässiga färdigheterna för att konstruera ett sådant instrument behövde han Ferriers hjälp.

Nu verkade inte Ferrier speciellt intresserad av att lämna Paris för att komma och besöka Descartes i Holland. Detta stoppade inte Descartes som i en lång rad brev beskrev, med hjälp av ett antal ritningar, den intrikata tekniken i hans maskin så att den kunde byggas av Ferrier i Paris. Maskinen blev aldrig verklighet, men breven, de tekniska beskrivningarna och ritningarna har sedan dess publicerats.[4]

Runt trettiofem år innan Descartes skrev sitt första brev till Ferrier förevisade den nederländske instrumentmakaren Hans Jansen ett instrument för ärkehertigen av Österrike som bestod av tre utdragbara tuber och ett ornamenterat stöd i form av tre mässingsdelfiner som skapade ett staffli. Instrumentet har inte överlevt till våra tider, men från beskrivningar verkar det innehålla två linser och en diafragma. När tuberna var fullt utdragna tillät designen en uppförstoring av ett objekt till nio gånger dess storlek.[5]

Teleskopet och mikroskopet var två instrument som, i dess moderna former, uppenbarar sig vid ungefär samma tid och plats. Optik, verkar det som, kan ha haft något att göra med paradigmskiftena som den tidigmoderna människan stod inför. Det som teleskopet och mikroskopet frammanar är ett optiskt tidevarv där synen instrumentaliseras med uppdraget att påvisa diskurser baserade på rationalitet och vetenskaplighet och, än viktigare, rationaliteten och vetenskaplighetens *subjekt*. Descartes dröm om en helautomatiserad, icke-mänsklig maskin för att skapa infrastrukturen för en icke-mänsklig blick bortom den mänskliga kroppslighetens *aesthesis* är på vissa sätt, således, fundamentet för rationalistens subjekt uttryckt i den nu (ö)kända sentensen "Cogito, ergo sum."[6] Detta är ett subjekt som svävar ovanför dess kroppslighet och med sin utanförblick kikar ned på kroppens materialitet. Det är ett subjekt förmöget till objektiv reflektion, opåverkad av kroppens affekter; dess glädje och upprymdhet, sorgen och smärtorna den måste utstå.[7]

Vi kan genom mikroskåpet se de

minsta detaljerna av de ekologier som vi rör oss i och mellan, med kyla och med en grad av separation från vår egen materiella varelse; genom teleskopet upptäcker vi att det inte finns djur på månen, tills människor satte sina fötter där, att vi lever på en klotformig planet och att det finns andra sådana klotformiga himlakroppar och galaxer bortom vår. Vår blick sträcks ut åt två håll. Detta betyder att vi känner och innebor vår värld på ett nytt sätt, men vi blir också själva synliga som varelser vilkas materialitet och öde i denna värld nu kan studeras, mätas och förstås fullt ut genom rationella verktyg.

Vad som står på spel här är *estetik* (i begreppets grekiska betydelse, något som har att göra med perception och sensibilitet), men också, och samtidigt, *etik* (igen, i dess grekiska betydelse, något av vanemässig karaktär, en inställning, eller kanske snarare, en livshållning). Sättet som vi bebor våra kroppar, våra världar, individuellt och tillsammans; sättet som vi konstruerar universa inom vilka liv kan upprätthållas och vi kan bli till subjekt, är intimt förknippat med perspektivet vi anammar och den sensibilitet vi utvecklar i förhållande till de ekologier av vilka vi är en del.

1600-talets skifte mot optikalitet är av djup betydelse och vi ser detta skifte till moderna föreställningar om rationalitet och objektiv sanning i flera kunskapsfält under denna period. Kartor blev geografiska representationer av territorium, rensade från gudomligheter och referenser till mänsklig aktivitet. Inom juridikens värld, som Michel Foucault insiktsfullt påpekade, var straffet inte längre utmätt genom köttsliga, kroppsliga, handlingar, utan blev ett sätt att kontrollera och disciplinera kroppar och subjektiviteter.[8] Hantverksmässig produktion och jordbruk mekaniserades och industrialiserades. Fossila bränslen togs från jorden för att brännas för att skapa energi. Relativt kretsloppsmässiga system för produktion och konsumtion blev mer och mer linjära och fokuserade på att skapa kapitalvinster. Hela planetens jordyta är på ett eller annat sätt koloniserad av kapital och allt av värde, inklusive mänskliga muskelfibrer, utvinns som del av ett växande spiralsystem av massproduktion och masskonsumtion som skapar enorma sopberg och ett överflöd av mänsklig lidande.

> *Vad ska vi göra när linsen genom vilken vi ser symptomen ofta själv är symptomatisk?*[9]

En av vår tids fashionabla termer för att beskriva den värld som kom med moderniteten och som vi nu bebor är det geologiska konceptet *antropocen*. Även om begreppets periodisering fortfarande debatteras, har det blivit en vanligt förekommande term för en geologisk era efterföljande *holocenen* som definieras av mänsklighetens (antropocenens *antropos*) skadliga inverkan på planetens geologiska strata.

Vad jag vill föreslå här är följande: Om vi vill försöka leva och älska i antropocenen, så behöver vi brådskande finna andra sätt att bebo våra kroppar på (andra former av *förkroppsligande*) och andra sätt att bebo geosfären på (andra former av *inbäddande*). Som sagt ovan, detta kräver estetik (utvecklandet av sensibilitet och uppmärksamhetsformer) *och* etik (skapandet av livshållningar och miljöer inom vilka livet kan upprätthållas i någon form). Konst, design och andra kreativa praktiker kan komma att spela en avgörande roll i detta när de tar sig an frågan om antropocenen.

I detta skulle jag vilja rikta uppmärksamheten mot en annan linsslipare, Baruch Spinoza. Spinoza gavs 1665 möjligheten att inspektera en maskin liknande den Descartes hade i åtanke. I motsats till Descartes så uttryckte Spinoza dock ointresse för den helautomatiserade processen. Han förklarade att erfarenhet hade lärt honom att ”en fri hand når säkrare och bättre resultat än någon maskin när det gäller att slipa linser”.[10]

Vad gäller maskinens framgång så har Spinoza såklart motbevisats. Den modernitet som stod för dörren var stöpt i Descartes *cogito* och dess maskinerier. När vi nu står inför modernitetens konsekvenser är det kanske däremot hög tid att vända oss till

Spinoza och hans förkärlek för materialet, för relationen mellan handen och materialet och hans uppmärksamhet på glasskivorna och slipningsprocessen, för att undersöka vad ett spinozistiskt subjekt, i motsats till ett cartesianskt *cogito*, har att erbjuda när det kommer till en etik-estetik för livet i antropocenen.

Världen består, för Spinoza, av enkla kroppar som uppgår i anordningar med andra enkla kroppar med vilka de känner frändskap. Anordningarna bildar i sin tur större anordningar eller komplex. Det är så som universa skapas och dessa har ingen beständighet. De förvandlas ständigt. Komplex och anordningar är bara relativt stabila och i en konstant rörelse. De löses upp och reformeras på olika sätt under olika betingelser. Den mänskliga kroppen är ett sådant komplex som består av ett antal anordningar av enkla kroppar. Den är i konstant förvandling och uppgår i anordningar med kroppar som omger den. Även om den mänskliga kroppen framstår som relativt stabil, kommer den från något för-mänskligt och rör sig mot efter-mänskliga anordningar när den upplöses. Genom hela sitt liv ändras den, växer, åldras; sammanträffar med och ingår i anordningar med näringsämnen, droger, djur, virus, ting, artefakter, och så vidare. Några av dessa sammanträffanden är mellan kroppar som går väl ihop med varandra: vårt möte med mat, till exempel, eller en gammal vän. Andra är mellan motsatta kroppar som gift, virus och allergener. Dessa möten upplevs som ett slags sorg.

Etiken är, för Spinoza, förmågan att utveckla sätt att leva som gör det möjligt för oss att skilja på närande och skadliga sammanträffande med andra kroppar, att skilja mat från gift, på den mesta basala nivån, eller skilja en vän från en fiende. Etiken är, med andra ord, en uppgift för den som ställer diagnoser och som kan läsa symptomen när vi möter världen. Pollen fångas in av den allergiskes kropp. Den översätts från att vara en spor inom en anordning till att bli en allergen i ett annat som sedan framträder i kroppen och förorsakar en allergisk chock. Att lära sig att undvika sporen som skapar den allergiska reaktionen är del av diagnostiken i Spinozas etik. Välj alltid glädje och undvik svårmodet; identifiera alltid och alliera dig med det som gör dig och din kropps komposition väl, och undvik det som orsakar dig sorg. Det är i glädje och samhörighet som ett etiskt liv kan finnas då glädje och samhörighet ökar vår individuella och kollektiva förmåga att agera i världen. Detta är en etik som utforskar olika sätt att leva och den kräver en estetik, på det sätt som vi använder begreppet här, då den förutsätter utvecklandet av olika sensibiliteter och uppmärksamhetsformer i förhållande till de möten vårt liv består av så att vi förstår hur vi ska kunna skilja mellan olika typer av möten.[11]

Om vi vänder oss till Spinoza finner vi ett kroppsligt subjekt som är inbäddat i de ekologier som utgör geosfären; ett subjekt för vilket livet, på samma sätt som linsslipandet, innebär uppmärksamhet och hantverk snarare än mekanisering och objektivitet.

Om det cartesianska subjektet i sin rationella distans från världen har varit medskyldigt till att skapa den problematik vi står inför i antropocenen, är denna texts förslag att vi istället vänder oss till ett spinozistiskt subjekt för en alternativ etiskestetisk bana för att leva och älska i antropocenen. I denna vändning mot en ny spinozism, blir kreativa praktiker som konst, litteratur och design viktiga platser för att testa och utveckla nya sensibiliteter och uppmärksamhetsformer, nya sätt att leva och skapa universa inom vilka liv kan blomstra.

> *Det får mig att tänka på likheten mellan jordgloben och ögongloben, kanske för att min mor är ögonkirurg och jag växte upp omgiven av anatomiska planscher föreställande ögon, eller för att jag har tänkt mycket på ögat, dessa blinkande rörelse, och kameran (min teknologi) som en protes för den mänskliga kroppen och synen.*[12]

Tallkottkörteln upptar en något speciell position i Descartes skrifter. Descartes uppfattade denna kroppsdel, som man finner

långt inne i hjärnan, som den enda mänskliga delen som existerar i singular och inte som en del av ett par. Detta ledde honom till att ge tallkottkörteln en viktig betydelse: det var där, nära hjärnans centrum, som alla tankar formas genom partiella sinnesintryck. Sinnet, med andra ord, förenas med kroppen fullt ut i tallkottkörteln. Den utgör således en plats av relativ obestämbarhet, en slags gränsyta mellan de två polerna i Descartes kropp/sinne dualism.[13]

Det skulle visa sig att Descartes hade fel. Tallkottkörtelns roll är att reglera sömn efter årstids- och dygnsmässiga rytmer. Den är således, paradoxalt nog med tanke på Descartes tolkning, i allra högsta grad del av sinnets förkroppsligande; en del som sammanbinder vårt sinne med hur vi positionerar oss i de miljöer och klimat som vi bebor, hur vi förhåller oss till planetära rörelser och hur vi skiljer tid för vila och sömn från tid för arbete, kärlek och lek.

Det är fascinerande att tallkottkörteln även har en alternativ historia som sammankopplar den med ett ”tredje öga”, förmöget att se bortom normal syn.[14] Det är kanske från denna alternativa historia som Georges Batailles intresse för tallkottkörteln har sin upprinnelse. Bataille skriver:

> *Ögat, vid huvudets topp, öppnar sig mot den glödande solen för att betrakta den i sinister ensamhet, det är inte resultatet av en förståelse, utan av ett ögonblickligt varande; det öppnar sig och bländar likt en eldsvåda eller en feber som äter varat eller, för att vara mer exakt, huvudet.*[15]

I detta citat finner vi en andra typ av blick som har sammankopplats med tallkottkörteln. Det är inte längre rationalitetens blick som distanserar sig från världen och låter oss förstå den från ovan. Bataille ger oss en annan typ av blick, en av ”ögonblickligt varande”. Det är kanske där, i ögonblickligheten i varandet i världen som vi finner de sensibiliteter som är nödvändiga för ett blivande som når bortom *antropos* gränser.

Noter

1 Malin Pettersson Öberg, ”Reading Glass”, en-kanals video, del av utställningen *Massa i Rörelse*, Kalmar konstmuseum, 5.12.2015–28.2.2016.
2 René Descartes, brev till Jean Ferrier, citerat i D. Graham Burnett, *Descartes and the Hyperbolic Quest: Lens Making Machines and Their Significance in the Seventeenth Century*, Philadelphia, PA: American Philosophical Society, 2005, s. 1.
3 Op. cit. s. 5. Se också Henry C. King, *The History of the Telescope*, Mineola, NY: Dover Publications, 2003.
4 Op. cit. s. 2. Se också John Schuster, *Descartes-Agonistes: Physico-mathematics, Method & Corpuscular-Mechanism 1618–33*, Dordrecht: Springer, 2013, s. 400–401.
5 William J. Croft, *Under the Microscope: A Brief History of Microscopy*, Singapore: World Scientific, 2006, s. 5–6.
6 René Descartes, *Discourse on Method*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1998, s. 18.
7 Se Descartes, *Meditations on First Philosophy*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1993.
8 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* New York, NY: Vintage Books, 1995.
9 Teju Cole, ”Open City,” citerad i Malin Pettersson Öberg, ”Reading Glass”.
10 Baruch Spinoza, ”Letter to Henry Oldenburg (1665)” i Spinoza: *The Complete Works*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 2002, s. 850. Översättarens översättning.
11 Se Baruch Spinoza, ”Ethics”, i op. cit.
12 Malin Pettersson Öberg, brev till författaren, 15.4.2016.
13 René Descartes, *The Passions of the Soul*, Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1989, s. 36–37.
14 Kliniska experiment har indikerat att tallkottkörteln är kapabel att producera en kraftfull hallucinogen under vissta tillstånd som nära-döden uppleveser. Se Richard Strassman, *DMT: The Spirit Molecule*, Rochester, VT: Park Street Press, 2001.
15 George Bataille, ”The Pineal Eye” i *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Manchester: Manchester University Press, 1985, s. 82.

B7

Art and the Manifestation of Social Change — A Conference Based on the Moving Mass Project

Lisa Rosendahl

The conference *Art and the Manifestation of Social Change* used the project *Moving Mass* as a point of departure to create an interdisciplinary conversation about different methods of visualizing and working with our contemporary age and its history. Over the two-day conference, presentations by artists from *Moving Mass* were interwoven with other voices. At the centre lay the question of what it meant for artists, curators, and art institutions to work in site-specific ways: What desires and needs exist from the perspective of artists, institutions, and societies, for the context-specific? What possibilities and limitations does this bring? How does one's artistic process change when starting from a specific place or context? How does it impact the relationship with the audience and the work of mediation?

The conference's interdisciplinary scope reflected the artists' own work, in which they have in different ways entered a dialogue with knowledge and methodologies from other fields. The interdisciplinary approach functioned within the framework of the conference as a possible answer to the question of how we can gain sight of, and represent, the complexity that characterizes our contemporary age, at the same time as it opened up a number of subsequent questions: How can we avoid becoming too generalizing when moving between many different fields, but we perhaps only have specialist expertise within one of them? Does art risk losing its distinctive nature when it competes for space with discursive practices and scientific research? Where is the larger public conversation, beyond niche art reviews and scientific journals, that can take completed interdisciplinary investigations and disseminate them to the general public? And, last but not least: how do we preserve the knowledge generated by a project involving different areas of society and make it accessible for future generations?

As a curator, I have been working for the past few years with the question of how we can represent the social change that Sweden is experiencing in the transition from industrial to post-industrial society. This inquiry has been conducted together with different art practices in different places in the country and through different formats. Like the artists in *Moving Mass*, I found that there was a great need to formulate how this transformation impacts life and society at different levels, and to enable the processing of these experiences by making them visible and discussing them. Industrial historical museums and sites of historical significance often focus on machines, buildings, and products, and the success stories connected to them. Approaching the post-industrial shift through art instead allows a more multifaceted approach, both in how the questions are asked and how we see the outcomes. Art's ability to permit the meeting of subjective and objective history writing, as well as to spatially represent historical experiences and contemporary

knowledge, creates physical places where we can reflect together on our contemporary relationship to history through registers other than what facts and the written word can offer. Another important aspect is that when history is conveyed through art, it becomes more obvious for the observer not only to ask *what* is being told, but also *how* and by *whom*. This encourages a self-reflective and critical way of thinking about what is made visible, or what has been left out.

Why have context-specific ways of working become increasingly popular within the art field in recent years? The answer is, in my opinion, somewhere between the contemporary need for explanatory models that allow a more complex attitude than provided by traditional cultural heritage institutions to make social change visible, as well as art's own need to challenge its boundaries. When questions are situated in a specific context, and thus are connected to existing places, people, materials, images, and histories, social changes and shifts that otherwise seem hidden or that take place over a very long time can be made more concrete and comprehensible. Or the opposite: through art, ambivalent currents that impact society under the surface, but that are difficult to articulate and therefore seldom discussed, can take shape and be brought into the light in all their incomprehensibility. The incomprehensible can be put on the map as a common experience without being simplified and explained away. But working in a context-specific manner is also a challenge for the artist, as well as for the curator and the art institution: opening yourself to a place or a context can mean that you have to revise your questions and methods at their very core, that you have to open yourself to risk.

Maybe the power of the context-specific approach's attraction can also be understood as an opposition to the global standardization of the art field. Art institutions across the world are becoming increasingly similar. The ongoing competition for resources through regional, national, and international channels is a homogenizing force: it is more effective and beneficial to follow already-established institutional models and invest in safe bets than to seek your own paths and formats, which is demanding work and, not only that, is often (and necessarily) edged with risk and failure before you find what works. Naturally, this also has a long-term effect on how and what artists produce.

In relation to the established organizations' structures and rituals, a context-specific methodology can open a renegotiation of established formats and attitudes, for example in relation to what constitutes a finished work or an audience. When an artwork comes into being outside the boundaries provided by studio and gallery spaces, art meets reality during the working process itself. "The audience" is just as much those who have come into contact with and perhaps contributed to the artist's work in various ways, as it is those who only encounter the final work. In addition, there are opportunities for both the artist and the institution to shape their working processes in dialogue with specific needs, places, cycles of time, climates, people, and materials, rather than in relation to pre-determined templates.

For the artist, this type of engagement often comes in project form, which is in itself a consequence of the grant structures that finance the arts. But there are also examples of artist- and curator-driven structures with long-term, context-specific direction. *Campo Adentro*, led by artist Fernando Garcia Dory in Asturias is one example; *Konsthall C* in Hökarängen, *Salmon Creek Farm*, initiated by Fritz Haeg in California, and *CAMP*, established by Kuratorisk Aktion in Copenhagen are a few others. What these platforms make possible are different forms of locally engaged artistic work that stretch over several years and thus can utilize and offer a home for relationships, experiences, and knowledge that are generated more deeply than in shorter-term projects.

Many of these types of artist-driven organizations become an important part of the social ecology in the places where they operate. But can art come too close to reality for its own good? Is there a point at which art, through various forms of transgressions of its own boundaries, ceases to be art and becomes another form of social activism? Or where it risks being instrumentalized to fill gaps in the social structure that other occupational groups should have highlighted or attended to? At the conference, we discussed how working outside the utopian autonomous space of the studio makes other demands on the role of the artist in relation to ethics and responsibility. When an artist borrows working methods from other fields, such as ethnology, but perhaps doesn't always follow the established rules, new ways of seeing and doing things can be created — but this can also lead to rockier ground in terms of human relationships and expectations.

Art and the Manifestation of Social Change aimed to approach the conference's main questions with a starting point in concrete examples. Similar to the desire to bring together different disciplines without being forced to simplify and generalize, the intention for our discussions was to start with specifics in order to investigate overarching problems. The below interviews with some of the participants provide insight into the different speakers' points of departure. During the conference, the discussion about context-specificity and different ways of representing social change was interwoven with the artists' experiences from *Moving Mass* and the experiences of practitioners from other projects and institutions within contemporary art and related fields such as archaeology and history. As moderator, it was a pleasure to capture meaningful trains of thought that were articulated and attempt to weave them among the participants. Regarding the common conclusion, I think that we all agreed: although scientific research can dig in depth into a subject differently to art, art has the power to place lines of sight through society in a way that science cannot.

B8

Konversation mellan Lisa Rosendahl och Anette Bhagwati

Lisa Rosendahl: Haus der Kulturen der Welt är en institution som inte domineras av en enskild disciplin och som arbetar med såväl bildkonst och performativa uttryck som vetenskaperna. Under den nuvarande ledningen har programläggning ändrats från ett regionalt/geografiskt fokus till ett tematiskt. Vad är, i din uppfattning, fördelarna med en sådan tvärvetenskaplig och tematisk institutionsstruktur? Hur uppstod den på HKW, var har den genererat och vad hoppas institutionen på att åstadkomma inom detta ramverk i framtiden?

Anette Bhagwati: Det rådande programmet på HKW är sprunget ur ett engagemang för postkoloniala och dekolonialiseringsfrågor som fanns med vid grundandet.

HKW grundades 1989. Dess mandat var att visa internationell samtida konst, med ett speciellt fokus på Afrika, Asien och Latinamerika. Konströrelser som i det stora taget ignorerats av ett eurocentriskt konstsystem erbjöds för första gången en stor arena. Fram till det tidiga 00-talet presenterade HKW samtida konst från många regioner och kulturer i expansiva multidisciplinära projekt. ”Den andre” stod i fokus. Detta fokus ifrågasattes i takt med att konstvärlden globaliserades. En idé rörande kulturell representation verkade mer och mer olämplig i en värld nu karakteriserad av korspollineringar och transkulturella erfarenheter. I en sammanflätad värld går det inte att tänka på ”den andra” utan att inkludera ett ”oss”.

Detta föranledde en radikal kursändring. Regionala projekt övergavs till förmån för tematiska projekt. Kärnan av våra program upptas nu av globala och samtida frågor. HKW undersöker kulturella, sociala och politiska förändringsprocesser, alltid genom att slå an globala och transkulturella perspektiv, i projekt som *Das Anthropozän-Projekt* (2013–2014), *Wohnungsfrage* (2015), *100 Jahre Gegenwart* (2015–2018) och *Nervous Systems* (2016).

Kursändringen har än så länge haft långtgående konsekvenser för konsten och kuratorspraktiker vid HKW. Världen vi bebor ändras med exempellös hastighet. Dessa förändringar är så dynamiska och djupa att beprövade metoder och kunskaper i allt högre grad verkar otillräckliga för att förstå dem och förmedla dem.

Vår tid stora frågor för samman sociala, kulturella, politiska, historiska, lokala och planetära aspekter. Multidisciplinära tillvägagångssätt är inte nog. De kräver en radikal integration. Olika sätt att veta och skapa kunnande måste sättas i en produktiv dialog. HKWs primära intresse ligger i att producera kunskap, inte i att representera den; att efterforska snarare än att formulera utsagor. Institutionens intresse är, som HKWs konstnärliga ledare Bernd Scherer uttrycker det, ”idéer i vardande”. Målet är att utveckla och pröva nya metoder och kunskaper över kulturer och discipliner. HKW hoppas att på detta sätt att inte endast får en insyn i vår samtida världs komplexitet, men också öppna nya horisonter för framtida handlingar.

Detta tillvägagångssätt kan från en kuratoriell synvinkel översättas till en praktik som i sig självt måste vara experimentell och intresserad av forskning och processer. Nya rumsliga och konceptuella format som möjliggör transdisciplinära utbyten och samarbeten är nödvändiga. Från kuratorns perspektiv betyder inte detta att kunskap ska kureras, men att kunskapskonstellationer och utbyten ska möjliggöras.

Om det i denna praktik finns ”fördelar”, som frågan föreslog, är inte det viktigaste. Snarare följer är den en tämligen naturlig konsekvens av det samtida tillståndet där disciplinära gränser och perspektiv som uppehåller sig kring ett ”innanför” och ett ”utanför” inte är av mycket hjälp längre, i alla fall inte i det flesta kontexter.

Konst blir i detta sammanhang viktigt som ett sätt att förstå, att skapa insikter. Följaktligen står den i nivå med alla andra sätta att veta, vilket innefattar vetenskapliga och akademiska discipliner, men också alla former av icke-akademisk expertis.

Konstens diskursiva och konceptuella potential understryks när den får umgås med dessa andra former av kunskapsproduktion. Resultatet blir att den diskursiva och/eller konceptuella potentialen ökar i betydelse; konstnären blir likt en forskare, en etnograf, en dokumentärfilmare. Detta minner om liknande paradigmskiften i vetenskaperna när det upplevs som att de konventionella metoderna är alltmer otillräckliga för att förstå, undersöka och kommunicera samtida verkligheter.

En annan finansieringsstruktur är också nödvändig för detta sätta att arbeta processorienterat och forskningslett. Vanliga former för kulturfinansiering som gynnar förverkligandet av definierade projekt måste ersättas av mer experimentella typer av finansiering som inte enbart fokuserar på förverkligande, utan som också öppnar upp mot processer som inte nödvändigtvis har definierade resultat. En sådan klar och metodmässig programläggning blir nästan en nödvändighet i ett rikt och komplext institutionellt landskap som Berlin för att särskilja ens arbete från det som sker på andra institutioner. Med detta sagt är det också viktigt att fortsätta att ifrågasätta ens egen praktik och vara öppen för att göra ändringar längs vägen.

LR: Hur arbetar ni rumsligt med HKWs disciplinära gränsöverskridningsstruktur i era lokaler? Är utställningen som form lämplig för det som ni försöker att göra?

AB: HKWs arkitektur erbjuder klara rumsliga strukturer som samtidigt är öppna nog för att där förverkliga en sammanlänkad kuratering. Teman och format kan ges plats i vilka de kommer till rätta, men det är också lätt att sammanbinda dem tidsmässig och rumsligt med andra teman och formar. Den stora utställningshallen, till exempel, är en stor öppen rymd som kan delas, och har delats, för att skapa olika rumsliga former. Vi använder den inte bara för att visa klassiska utställningar, utan också för diskursiva format, performances, konserter och så vidare. Sådana programpunkter kan knytas till workshops, konferenser och konstnärliga interventioner i andra rum. Vår fördel är att HKW skapades som en multidisciplinär institution. All infrastruktur är således väl förberedd för experimentella och multidisciplinära tillvägagångssätt. Det är dessutom viktigt att ha i åtanke att HKW inte har någon samling som sådan; en samling som påverkar vårt arbete genom redan satta ideologiska eller historiska utgångspunkter. Detta ger oss ett tillräckligt manöverutrymme.

Finns det någon risk med att den del av konsten som inte är verbal bereds mindre plats när den måste konkurrera med en textbaserad kunskapsproduktion? Hur kan konsten särart bevaras, till exempel i mötet med vetenskaperna?

Jag måste erkänna att jag också ser en viss risk i att understryka konstens förmåga att integreras i disciplinära gränssöverskridningar och diskurser. En central aspekt av konsten riskerar att överskuggas: dess förmåga att öppna rum genom associationer, dubbeltydligheter och spänningsfält som inte kan reduceras till diskurs, men som samti-

digt kan utgöra en avgörande källa för nya insikter. Starkt diskursiva utställningar har en tendens att därför reducera konstens komplexitet. De tar fasta på en tanke eller argument som sedan belyses, utforskas och fördjupas genom olika positioner, uttryck och materialitet. Konstverks relevanta aspekter lockas fram av texter eller material som ställs vid sidan av verket, medan möjligheten för läsningar tonas ned. Det är en lämplig kuratoriell praktik om det som eftersöks är ett slipat argument. Det ska heller inte glömmas bort att många konstverk (speciellt konceptuella konstverk) redan är diskursiva av sin natur och formgivning. Men jag tror inte att diskursiva och konstnärliga uttryck behöver begränsa varandra. En möjlig strategi vore att ge varje form av diskurs nog med utrymme för att ändra och/eller tid att utvecklas. Ett konstverk kan under dagen dominera samma rum som under kvällen blir en plats för diskussioner. En diskurs kan avbrytas till förmån för kollektiv begrundning av ett konstverk. Eller så kan programläggningen över tid separera konstnärliga och diskursiva projekt som ändå binds samman av ett övergripande tema.

LR: Vid konferensen pratade vi om risken att en kurator som överskrider disciplinära gränser när den arbetar i många olika kunskapsfält blir allt för mycket av en generalist. Hur undviks detta på HKW?

AB: Jag är inte helt säker på att ordet ”risk” måste användas här. Det behövs också generalister i ordets positiva betydelse för att kurera och moderera program som sammanför en mångfald av kontexter och sätt att veta. En generalist i positiv bemärkelse kombinerar en säker självkänsla med öppenhet och nyfikenhet, samt förmåga att känna igen och erkänna andra sätt att tänka, att lyssna och sätta sig i någon annans sits. Det är bara dessa kvalitéer som kommer att tillåta generalisten att moderera utbyten mellan olika former av kunnande och forma dem till ett kuratoriellt format. Men även om det är väsentligt att inta generalistens position, betyder detta inte att behovet av expertis i formulerandet av projekt försvinner. På HKW har för denna anlednings skull samarbeten mellan husets kuratorer och experter, brett definierat, blivit en huvudsaklig form för projektutveckling. Experterna hjälper till att utveckla det konceptuella ramverket, bidrar med innehåll och sätter kuratorer och medarbetare i kontakt med deras nätverk. Till slut ska det också påpekas att deras hjälp är ovärderlig när det kommer till att översätta metoder och interna logiker hos olika praktiska system och därmed möjliggöra den typ av dialog som HKWs nuvarande strategi bygger på.

B9

Conversation between Lisa Rosendahl and Cornelius Holtoft

Lisa Rosendahl: What role does fiction play in your work as an archaeologist?

Cornelius Holtoft: Fiction plays a very large role in my work, in various ways. In relation to my own creativity and what I come up with every day, it guides everything I do. I see my life as completely fictional: I make it up myself (it feels that way, in any case). Then there’s the past, which I work with in my professional life and which is always fictional to a certain extent because, by definition, it doesn’t exist anymore and needs to be constructed anew in every present age: as a story of the past that in turn contributes to the creation of a future…

It is also exciting for me to study fictional cultural heritage (e.g. Wallander’s locations in Ystad, the Bosnian pyramids, or the landing sites of aliens in Roswell, New Mexico in the USA). Fictional cultural heritage can play an important role in the present, and can almost replace the ‘ordinary’ cultural heritage; that is, it can fulfil approximately the same function in society. This says a whole lot about all cultural heritage and how it is used in society.

LR: Like artists, archaeologists work between materiality and theory. How would you describe this process in your work?

CH: I don’t work between materiality and theory, because these concepts aren’t diametrically opposed. Good research is always informed by theory. Within archaeology, we have a special interest in material objects. Good archaeology is often about how theory and materiality hang together. That’s how it is even in my work.

What meaning do you think physical objects and spatial representation have in historical narrative today? Has the interest for and meaning of material objects changed in our digital society?

Places and things are where our view of the past (history) manifests itself and becomes concrete. Places and things can also provoke new questions or perspectives on the past. At the same time, their meanings are constantly changing. That’s exactly what archaeology and cultural heritage studies work with. As far as I can see, our interest in places and things has not decreased as a result of the digital age, but it has gained a new dimension. Now every imaginable digital resource is easily accessible everywhere with the help of cell phones, for example. Such digital resources can impact our view of places and things; not only to the extent that they impact our knowledge and interpretation, but also by impacting the experience itself, for example through what is called augmented reality. Pokémon Go is a very interesting phenomenon in this respect!

LR: Are interdisciplinary encounters and collaborations important to your practice as an archaeologist? If so, in what ways?

CH: Scientific disciplines are a historic con-

struction that are necessary within academia. But to understand (a certain part of) the world, you need to work with all the questions that arise and seek to collaborate with everyone who can contribute answers. Cooperation and collaboration across all boundaries thus becomes second-nature. It's also fun to meet new people with different backgrounds and different perspectives and discuss questions old and new!

B10

Conversation between Lisa Rosendahl and Helene Larsson Pousette

Lisa Rosendahl: You work with contemporary art at the Swedish History Museum in Stockholm. What do you think art can contribute to the discussions you're looking to generate at the museum?

Helene Larsson Pousette: Knowledge about how history and cultural heritage are created and used are more important now than ever, not only in Sweden but across the globe. The Swedish History Museum is an excellent platform for understanding how history and cultural heritage are formed, transformed, and used, and how this in turn impacts society.

We have invited artists to examine our collections and work with our researchers because they often ask new questions and see things from different perspectives. The artists we work with also challenge us to look at our activities, our collections, and our exhibitions in a different way. Working with contemporary art at a cultural heritage museum is not new. Many have attempted this, including the Swedish History Museum. For me, one essential aspect is that the artists have felt that they had access to us, our knowledge, and our collections. The five artists who are creating new works have worked with the museum for more than a year. They've had access to the material that interests them, and we have attempted to open doors for them that otherwise would have been closed. But through these encounters, we at the museum have also gained new angles of approach and space for critical self-reflection.

LR: You have, among other endeavours, established an interdisciplinary conversation series at the museum. Do you think that we need new forms of institutions that enable interdisciplinary meetings in a different way from museums today, or is it still important to retain and proceed from demarcated specialist areas in this type of discussions? What would your "dream museum" look like?

HLP: In the autumn of 2015, we developed a new programming format in order to bring in knowledge and ideas from outside our institution. Invited guests — artists, journalists, and researchers — guide visitors through the museum's exhibitions based on what irks them, and these tours are then followed by a conversation on a topical theme. Naturally, this has been a strategy for our public activities, but it has been at least as important for us to gather experiences from outside the museum, thus also impacting the production of the *History Unfolds* exhibition. The programmes have been recorded and made available online, but they will also be used internally as templates for evaluating all our exhibitions and updating our permanent exhibitions.

Museum activities are constantly changing. Current knowledge within an area changes with new research findings, staff, and interests. Strategies for engaging visitors have also developed over time. The Swedish History Museum first opened to the general public in 1866, on the bottom floor of the Nationalmuseum and, since

then, as can be expected, our view of visitors has changed. We live in a globalized world with increased internationalization, and this also needs to be visible in the museum's current activities. Creating the historical exhibitions takes a long time, which means that the programming and educational activities can and should be more "fleet-footed."

My opinion is that we need state cultural institutions that are stable and that don't change as quickly as politics does at the moment. Politics should be kept at arm's length. On the other hand, these institutions, in this case museums, also need to work toward a greater diversity and complexity in the narrative they are telling, which sometimes can mean exploring complicated social questions and being self-reflective. For this, we need not only to observe the arm's-length principle, but also to ensure we have tenacious and competent leaders.

LR: What meaning do you think physical objects and spatial representation have in the encounter with historical materials or stories?

HLP: The Swedish Museum of History opened in its new building 1943, halfway through the Second World War. Naturally, both the design of the building and its contents were affected by this turbulent time. Cultural heritage was to be a part of the nation's collective strength, and it was important that the objects manifested what was considered Swedish. Many museums had been established during the 1800s, and the collection and classification of objects occurred based on the norms and values of that time. The classifications of the time have since then affected what interpretations were possible in different times, and partially even today.

In the exhibition *History Unfolds*, the artworks will be shown in our cultural history exhibitions, and sometimes contain objects from our collections. Sometimes there will be incongruities, sometimes it will feel completely clear. But for me, what has been important has been the attempt to enable encounters between objects, artists, and museum researchers, and between the artworks and the museum's already existing interpretations. I can give an example. Artist Minna Henriksson has been collaborating for more than a year with the museum's chief researcher Fredrik Svanberg within an area that interests them both — race science in the Nordic region during its heyday between 1850 and 1945. They have collected and shared research material on a digital platform, and because they have different ways of approaching the material, the process has been very enriching for both of them. The end result is that Minna is creating an artwork for the museum and Fredrik is writing scientific articles.

LR: You have a background in ethnology and have, as an ethnologist, worked with contemporary documentation, a working method that is in some ways reminiscent of the contemporary artists' collecting of materials and stories. What similarities and differences do you see between the two roles? How do you handle, for example, requirements for facts, believability, and ethics differently within art and ethnology?

HLP: When I worked as a counsellor for cultural affairs in Serbia, I soon realized that very few museums had archives covering the 1900s and 2000s. It turned out that artists were the ones who had collected objects and interviewed people who had lived through the wars in the 1940s and 1990s. Ideologically motivated artists had often created archives and sometimes small museums, but nevertheless, they had used methods similar to ethnologists' methods for contemporary collecting. I've done a few such projects myself as an ethnologist and curator, on for example the closure of the Ericsson factory in Norrköping in 1997 (with Norrköping City Museum), and documentation of the riots during the EU summit in Gothenburg in 2001 (with the City Museum of Gothenburg), and I quickly realized I could also use this method in Serbia. This became a five-year long project dealing with use of history and difficult issues, using contemporary collecting as an educational method.

Ethnologists and historians are expected to be objective because they are to preserve "memories" for the future, and this expectation doesn't apply to artists, of course. But not even ethnologists can create an authentic description of an event. Instead, as museum staff and researchers, we must understand that we become part of the description. An authoritative description of an event can seem objective and neutral, but such objectivity can just as easily be hiding personal or political opinions. Artworks such as Sara Jordenö's *The Diamond People* about the closure of the diamond factory in Robertsfors and how this change impacted the sparsely-populated area around it, and Sweden in general, or Milica Tomic's interviews with women after the massacre in Srebrenica, have a greater potential to help us understand what happened then and there. Another example is Esther Shalev-Gerv, who is creating a new work for *History Unfolds* in which she interviews five historians who talk about objects they selected from the museum's collections, and five people who recently found refuge in Sweden and who tell about the objects they brought with them on their long journey. Art, like literature, can sometimes help us understand life's hardships — such as unemployment, exploitation, and forced migration — better than statistics and research reports can. Both approaches are essential in this complex age.

B11

Conversation between Lisa Rosendahl and Peter Aronsson

Lisa Rosendahl: At the end of the 1800s, museums and cultural heritage institutions were established in Sweden to preserve the agrarian culture that was on the verge of disappearing due to industrialization. Now we stand at the other end of that social development, at the end of the industrial age. How does the present need processing our history in relation to ongoing changes look? Are there reasons to create new institutions?

Peter Aronsson: Processing the past occurs in relation to the hopes and fears that humans have about the future. Forming history is a communicative event to create a path to the future. It fulfils multiple functions, some of them more timeless and others more context-contingent. The timeless includes the need to establish, give direction and meaning in a confused process of transformation. As such, the needs of our time are not separated from those of the last century. Climate change, digitization, and the size of the global economy are more context-contingent. One factor that we talk less about today, oddly enough, is the presence of destructive weapons of a never-before-seen magnitude. Today we are better at painting believable critical, apocalyptic visions than constructive, hopeful ones. We need the latter; they focus on collaboration, creativity, the pleasure in having the power to take on the challenges history has left us with, or that we created ourselves. Our current institutions are, like the rest of modernity, strongly associated with buildings: prisons, schools, courts, hospitals, museums. Perhaps more than anything, they need to find new places, a new presence lived experience, performances and digital as well as physical space in, in order to fulfil their role as memory-holders and pathfinders.

LR: You have talked about the practice of narrating history as a form of crisis management and a way of handling human dilemmas that cannot be solved, but which require actualization in every new age and situation. Contemporary artists' increasing interest in archives and historiography could be understood as an expression of this. From your perspective, what do you think the visual arts can bring to the field of history over and above how the subject is handled in academia and historical museums?

PA: Art has the ability to keep contradictions and ambiguities present simultaneously. There are limitations to the genre of academic historiography and its demands for completeness and coherence, which hinder a type of representation that is able to capture one important dimension, that of the enduring dilemma of existence. Historiography does deal with this, but through the more definitive choices and representations invited by a fact-based narrative. It gives clarity and a wealth of details, but it also simplifies. The unique qualities of art mean it can bring dilemmas and established norms to life in order to

deal with events we can't or don't dare talk about, and it investigates ideas about other opportunities in the past that make history more open than traditional narrative.

LR: You've written that meaning is created in the exchange of different "spheres of rationalities" (in "Shaping Lives: Negotiating and Narrating Memories," *Etnográfica* 19, 2015). Can you explain and give examples? Where do you see such exchanges happening today?

PA: In modern society, we attempt to sort our actions according to a few main logical systems that we move between. We are not market actors in our relationships with family and friends. We don't buy and sell ideas and votes in the political sphere. Academic research keeps subjective feelings at bay. At the same time as I write this, the reader feels the objections rising: but research is subject to the political order, and don't relationships sometime break up because something better comes on the market? Yes, we cultivate ideas about individual freedom, politics, markets and civic public sphere — but they are connected, and they need spaces and places for intensive meetings to transfer wealth and negotiate logical systems. I think that museums are important places for this. There, science, politics, economics, and the general public meet to be pushed together and to give answers about what society is and can do. The quality of what they do contributes to determining how well society builds confidence and creativity. I led a project comparing national museums across Europe. The ones that don't handle this negotiation well enough contribute to the failure of the social contract, such as in the former Yugoslavia, while those that are powerful and multifaceted, such as in Germany, influence development in a positive direction. The same observation can be made at regional and local levels. Småland has only utilized a fraction of its potential so far.

LR: During the conference, one topic of discussion was how artists sometimes "borrow" methods from other fields without observing established rules. As a professor of history, what possibilities and pitfalls do you think this approach to narrative can have in relation to an audience?

PA: Just as there are numerous ways of looking at art, there are many very different ways of looking at what is valuable or legitimate history. Exchanging and borrowing have many advantages for creativity and innovation, but the downside is, of course, that you can't go into depth or be part of the other field's development in the same way that you can when you are a professional in that field. My understanding of art is more basic and fragmentary than someone who was educated in it, and vice versa. The primary risk is that the public sphere is not adequately comprehensive and lively to scrutinize the attempts that are made. The traditional forums remain in their professional compartments. *Moving Mass* is reviewed in the Arts section, the Kingdom of Crystal enquiry reports to the Ministry of Enterprise and Innovation, museums entertain tourists. We need a public sphere that can bring together the different interpretations, representations, and suggestions for how to stimulate and open up a future that takes shape through processing of historical resources. This is how a dynamic new culture and a New Småland is shaped.

B12

Paradigm Shift in Swedish Glass: Experimentation, Examination and Redefinition in a Time of Change in the Glass Industry

Maja Heuer

In the 2000s, new conditions in the glass industry set the stage for a paradigm shift in the glass industry in the 2010s. The glass industry found itself in crisis, especially in Sweden and Finland. The reasons were manifold, with some of them being the globalization of trade and production, changes in the patterns of consumption, and the introduction of new materials on the market. Other causes were the international energy crisis, as well as an increase in the cost of production and wages. A similar development occurred simultaneously in Eastern Europe, in Poland, the Czech Republic, Slovakia, and Hungary, for example. Following the financial crisis of 2008, many glassworks, large and small, closed for good in the Nordic countries. Swedish glassworks were particularly negatively affected. Multiple glassworks, such as Orrefors, Boda, and Åfors, which belong to the trademark Orrefors Kosta Boda, ceased production. The glass industry was facing a transformation.

The smaller glassworks (such as Målerås, Skruf, and Bergdala glassworks) could quickly rebrand themselves and adapt most appropriately to this paradigm shift. Målerås glassworks, with its art glass brand as well as their focus on the "small glass gift," increased sales. Another example is Skruf glassworks, which was bought in 2006 and since then has been run as a successful family business, with its focus on Swedish-produced clear glass, as well as its collaboration with Svenskt Tenn and their designers Carina Seth Andersson and Gustaf Nordenskiöld, to name a few.

The new conditions for the glass industry required innovation on all fronts. Education, production, design, and research, as well as new institutions and forums for glass were increasingly developed. For example, The Glass Factory glass centre and museum opened in 2011, in the premises of the former Boda glassworks, with one of the Nordic region's largest collections of art glass. The goal is to promote innovative development in the medium of glass in the Swedish "Kingdom of Crystal" region, by working in different formats such as exhibitions, residencies, production in collaboration with businesses, matchmaking between businesses and designers, international collaborative projects, and workshops, aiming to find new business models, thereby creating innovation within the practice of glassmaking and broadening the field.

In 2012, the Swedish Government initiated the Kingdom of Crystal enquiry, an effort to investigate the future potential of the Kingdom of Crystal and glassmaking in general. The enquiry concluded that a new structure should be created for the Kingdom of Crystal where the focus would rest on education, research, and innovation, which would advance the development of a new, more innovative glass production. One result was that Glafo (the Glass Research Institute) in Växjö initiated the *Smart Housing Småland* research project, to investigate the architectonic qualities of glass. Another project from the Kingdom of Crystal Commission, carried out by Glafo, is the project *Waste from the Past to Product of the Future*, where the institute investigates how the polluted material in the ground in the Kingdom of Crystal could be used as a resource in the future, thereby taking an innovative approach to decontamination issues.

Parallel to the structural development, perspectives on glass design also changed in Sweden. The 2010 report "Making Value", published in the UK, showed that more practitioners than anticipated were working in a research-focused and interdisciplinary manner within sectors such as biotechnology, engineering, materials science, and digital and communication technology, which challenged conventional norms, created new perspectives on the applied arts, and generated innovative approaches.

In Sweden too, a process was initiated in which practitioners began working to redefine glass and the norms related to it. Social commentator and artisan Zandra Ahl, who in the late 1990s was a driving force in the debate on applied arts in Sweden and who problematized the modernist, revelatory stylistic norms through her concept-based work and publications, was hired as a professor at the University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm in 2009. One year later, a research school focusing on the arts was developed at the University College, with the purpose of providing a stimulating and productive context for artistic, interdisciplinary research. This school, Konstnärliga forskarskolan, also influenced the development of glass and a number of practitioners began focusing on research, production processes, and materials, such as Charles Stern who already in 2011, in his work *World of No Craft*, investigated how the production process of glass can combine new, innovative techniques with traditional, hand-based techniques. Ammy Olofsson interactively investigated the combinations and possibilities between innovative technology and glass in her work for the final degree exhibition from the University College of Arts, Crafts and Design in 2016.

At the same time, in 2017 The Glass Factory is embarking upon a long-term project about smart glass, in collaboration with institutions such as Malmö University (Sweden), Roskilde University (Denmark), and collaborative interactive arts studio Illutron (Denmark). Their objective is to investigate the possibilities presented by interactive glass and how to work with it in a sustainable manner in the future.

We can already see internationalization in the glass field by looking at two different EU projects that were initiated to promote international collaboration in the field, as well as to find new modes of production, new industry connections, and new business models for glass. The project *EGE — European Glass Experience* (2013–2015) is a collaborative project between the Murano Glass Museum in Italy, Finland's Glass Museum, the National Glass Foundation in Segovia, Spain, Museum Witrazu in Krakow, Poland, and The Glass Factory in Sweden. The aim of the project was to promote new ways of producing glass with artistic qualities by connecting contemporary artists with the medium of glass. A similar initiative has been taken by entrepreneur Adriano Berengo, who engaged various contemporary artists to produce artworks in glass. The result became the annual international exhibition series *Glasstress*, which was displayed at Millesgården in Stockholm in 2011, as well as other venues.

The project *Glass is Tomorrow* (2011–2015), spearheaded by international design company Promateria, was based in different European countries, as well as the USA, that has a historical context for glass production. In these places, such as Novy Bor in the Czech Republic, Nuutajärvi in Finland, or Boda glassworks, a number of Europe's leading designers and glass artisans worked for several years to produce prototypes based on the different sites' historical context. The prototypes were then sold to

different companies for production and distribution. The project, which originated in the heritage of the various sites, was important within process development for new business models in the glass field, because it not only functioned as a mediating platform between designers, places of production, and businesses, but also demonstrated new possibilities for future glass production with new product variations.

Swedish glass finds itself in a period of transformation that is currently displaying a strong vitality with great diversity and innovative expression. With a diminishing glass industry as a starting point, the focus has shifted to other areas than previously. Production in larger numbers is no longer the foundation of contemporary practice in the field of glassmaking; instead, practitioners are now experimenting in areas such as artistic research and new perspectives on, and redefinitions of, processes of production and distribution. "Last," for example, a collaboration between Åsa Jungnelius, Gustaf Nordenskiöld, and Fredrik Paulsen, focuses on small-scale production of glass, ceramics, and wood, with products that are created and sold directly by the practitioner without middlemen, outsourced production, or long transport avenues.

The future and conditions for the development of glass appear to lie first and foremost in the individual practitioner and the smaller glassworks, beyond major industry, which are now blazing a trail for a sweeping transformation and renewal of the Swedish glass industry.

References

Danielsson, Märta-Stina (ed.), *Svenskt glas*, Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund, 1991.

Englén, Peter, and Claes Boman, "Förstudie kring Glasrikets arkiv och samlingar inför ett framtida nationellt uppdrag", Glasriketuppdraget, Länsstyrelsen i Kronoberg, 2015.

Jönsson, Love (ed.), *Craft in dialogue, Six views on a practice in change*, IASPIS: Stockholm, 2005.

Nicklasson, Marianne (ed.), *Svenskt glas under sex sekler*, Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund, 2007.

Remmare, Per-Olof, "Rapport från Glasriketuppdraget N2012/1667/RT", Länsstyrelsen i Kronobergs län, på uppdrag av Glasriketuppdragets styrgrupp, 2014.

Wickman, Kerstin, *Orrefors — etthundra år av svensk glaskonst,* Stockholm: Orrefors Kosta Boda, 1998.

B13

The Art Institution as Co-Producer

Bengt Olof Johansson

In its striving to achieve specificity in relation to a growing and increasingly homogenous art world, and to remain relevant for a local and regional audience, an art institution must engage with its local history and circumstances. This has been one of the pronounced strategies of Kalmar Konstmuseum ever since its new building opened in 2008. But it is not always easy to define what is specific and local. Suddenly, a local yet global e-trading company takes over the old premises of Orrefors glassworks. The paradox is that the world is simultaneously becoming more global and local, where a new anxiety about national values makes it seem like both the large and the small worlds are closing in on themselves. When this happens there a considerable risk that clichés and prejudices about how the local should look and behave are given room. The idea of the Kingdom of Crystal is now a construction for packaging and telling stories about what once was a Swedish success in industry and design; a packaging that unfortunately too many times happens through an unholy alliance between nostalgia and pure commercialism. At the same time, we know that a number of constructive discussions and practical attempts to care for this heritage are taking place, aiming at a more sustainable future for the region's glass. This happens in places like Designarkivet, part of Kalmar Konstmuseum, that has for many years worked with this as its starting point. The Glass Factory is, of course, another such regional actor and partner.

When Ingela Johansson approached Kalmar Konstmuseum with an idea to make a large research-based project on glass and involve a number of contemporary artists it therefore felt interesting for us to start a dialogue. Furthermore, I saw the project as an opportunity for the institution to developed new methods for acting as a co-producer in a context-specific project over a long time. The project could give the institution an exciting possibility to work in a more self-reflexive manner, something that a small art institution is rarely able to do because of limited resources. A more open question for Kalmar Konstmuseum was whether the project would be able to point out interesting possibilities for it to develop as a platform for artistic research.

The institution did not commission the works by the artists in the project. The artists themselves defined their points of departure, and they were not expected to relate to a content or theme set by the institution, which is often the case with more traditionally curated group exhibitions. They also managed certain parts of financing and execution of the project themselves. The mutual trust, the research-based work and the scope and complexity of the work would ensure that the project produced new and interesting artistic answers to the questions about the glass and its future. We tried, as an institution, to

act in a supportive role, which in the best circumstances could be done together with the artists; economically, intellectually, logistically and in terms of network and marketing. We also agreed that an international symposium could highlight both artistic and institutional questions about method in relation to the project as a whole and be of service for intra-artistic conversations about why we do what we do, as artists and art institutions. The wish of Kalmar Konstmuseum was also that the project would affect a larger discussion and the whole situation pertaining to the role of glass for the region long after the exhibition was over and its "result" accounted for. In this way, the project would act on a symbolic and real level in a wider sense than a traditional exhibition usually would.

Our work on building a partly new audience, for the museum investing in the future, was also a reason to join the project. In this context, the "audience" becomes a fairly composite entity and will be made up of a number of people who have been part of and in contact with the different parts of the project, of which this publication is one. Many people are simply, and for many reasons, dragged into the project, both as collaborators and more passive consumers of culture. In the *Moving Mass* project, the audience that saw the exhibition, and which is normally the one that counts as regards exhibitions in the white cube, is only one part of it. Such a composite idea about a the audience at an art institution helps to construct long term support for the museum and leads to a better program of exhibitions in general.

Pages 97–192

Moving Mass

Page 97
Glassblowing, The Glass Factory, Boda glasbruk.

Page 99
Supports for glass engraving, Design Archive in Pukeberg.

Page 100
Visiting the Glass Kingdom's Treasures at Orrefors, Orrefors Museum and Archives, Orrefors.

Page 101
Ingela Johansson and Caroline Mårtensson in Månsamåla.

Visiting Målerås Glassworks.

Page 102
The National Glass School's building in Pukeberg.

Dinner with the Moving Mass group and artist Ulrica Hydman-Vallien in Månsamåla.

Page 103
In the archive of the Kingdom of Crystal's treasures.

Page 104
The Moberg School in Moshultamåla.

Hyttarbetare, Mosaic Wall by Bengt Orup (1952), Johansfors Glassworks.

Page 105
Glass Jesus by Gertrud Larsson in collaboration with the Regional Theatre Blekinge-Kronoberg, Åfors.

Page 106
In Bruno Mathsson's townhouses, Kosta.

Page 109
Mosaic glass wall designed by Erik Höglund.

Townhouses *Glashusen* designed by Bruno Mathsson (1955), Kosta.

Page 112
In the archive under the foundry, The Glass Factory.

Page 114
Kosta Lodge, cabins under construction.

Page 115
Gerda Strömberg, The Swedish Glass Museum, Kulturparken Småland, Växjö.

Page 117
SEA's now defunct glassworks in Kosta.

Page 118
"The Perfect Product"
Workshop. Målerås Glassworks
May 27, 2015

Page 119
Workshop with Johanna Gustafsson Fürst at Målerås Glassworks.

Page 123
The Swedish Tourist Association's hostel in Boda glasbruk.

Page 124
Sven-Olof Karlsson in the dance hall at Kosta community centre.

Page 125
Per-Åke Strand, treasurer of the trade union club at Kosta Glassworks.

Ekeberga Local History Society, Kosta.

Page 127
Älghult's now defunct glassworks.

Page 128
Tableware by Elis Bergh (1930s), The Glass Factory's archive.

Page 130
Carafe by Erik Höglund, The Glass Factory.

Vases by Monica Backström.

Page 132
Kosta Boda Art Gallery, designed by Bruno Mathsson in the early 1950s. Mural by Vicke Lindstrand.

Page 133
Banners at Kosta community centre.

Page 134
"Moving Mass"
Exhibition
Kalmar Konstmuseum
5 Dec 2015 – 28 Feb 2016

Page 135
Eva Arnqvist, *Shifting Positions — a Study in Red*.

Page 136
Malin Pettersson Öberg, *Reading Glass*.

Page 138
Åsa Jungnelius, *Look, a Commodity That Can Speak!*

Page 139
Caroline Mårtensson, *Reverberation*.

Page 140
Johanna Gustafsson Fürst, *The Distribution*.

Ingela Johansson, *In the Light and Shade of the Ornaments — a Rehearsal*.

Page 142
"Hyttsill"
The Glass Factory
11 April 2015

Page 143
Hyttsill, hot shop herring, including Ingela Johansson, Annette Sviberg-Krahner, Malin Pettersson Öberg, Ludvig Löfgren, Camilla Ed, Agneta Gustafsson, Eva Arnqvist and Tillie Burden.

Page 144
The *Hyttsill* began with a performance in which the participants were greeted by drifters.

Page 145
The potatoes were cooked in a bucket using the hot glass melt.

Page 146
"Snippdipp" with tzatziki, hummus, baba ganoush.

Page 149
Coffee at Ekeberga Local History Society, Kosta.

Page 150
Glass heart by Monica Backström.

Page 151
"Art and the Manifestation of Social Change"
Conference
Kalmar Konstmuseum &
Design Archive in Pukeberg
18–19 February 2016

Page 153
The Art and the Manifestation of Social Change conference was developed by Lisa Rosendahl.

Page 156
"Boda Day"
Walking, football, hot shop herring and conversation
3 September 2016

Page 157
Khaled Aladsane, Russtem Hey Adnan, Åsa Jungnelius, Dennis Landelius, Maja Heuer, Eva Arnqvist and Caroline Mårtensson.

Page 159
Inauguration with Jan-Olof Jäghagen, Emmaboda Municipality, and Kosta Orchestra at Bodavallen.

Page 160
Arabic hot shop herring in the foundry, in collaboration with the community association and the asylum-seekers' accommodation in Boda glasbruk.

Ruben's cabin: The community association provides a historical perspective on the site.

Page 161
Walking in Boda with the community association, artist and farmer Markus Vallien, artist and gardener Malin Lobell, and Caroline Mårtensson, among others.

Page 162
New Boda residents, about their journey to get here and their relationship with Boda glasbruk.

Page 163
Artist and gardener Malin Lobell talks about useful plants around us.

Page 164
Workshop with the artist and farmer Markus Vallien.

Page 170
Malin Lobell talks about phytoremediation, i.e. how contaminated soil can be decontaminated using plants, along with Caroline Mårtensson.

Page 171
"In archive and foundry"
Screening and conversation
The Glass Factory
4 September 2016

Page 172
Conversation about glass as history, cultural heritage and future, based on Malin Pettersson Öberg's film *Reading Glass* and The Glass Factory's archive. In collaboration with Linnaeus University.

Page 173
Contributors: Malin Pettersson Öberg, artist and designer Monica Backström, responsible for the collections and archive at The Glass Factory, Emma Karlsson, and archaeologist Bodil Petersson, Linnaeus University.

Page 174
Monica Backström (1960s), *Cigarett*, photo from The Glass Factory's archive.

Page 176
"Moving Mass"
Exhibition
The Glass Factory
3 Sep – 16 Oct 2016

Page 177
The Japanese television series *Children of the World* aired from 1972 to 1981. Children from every country in the world were documented by Japanese film crews. They also visited Ingela Johansson's family to depict a more emblematic image of Sweden.

Page 181
Johanna Gustafsson Fürst, *The Week has Eight Days*.

Page 182
Eva Arnqvist, *Shifting Positions — a Study in Red*.

Page 183
Malin Pettersson Öberg, *Reading Glass*.

Page 184
Caroline Mårtensson, *Reverberation*.

Page 185
Eva Arnqvist, *Shifting Positions — a Study in Red*.

Johanna Gustafsson Fürst, *The Week has Eight Days*.

Page 186
Åsa Jungnelius, *Look, a Commodity That Can Speak!*

Page 187
Ingela Johansson, document, letter with collected stamps of glassworkers, 1970s.

Page 188
Johanna Gustafsson Fürst, *The Week has Eight Days*.

"The perfect product"
Discussion about production and work
The Glass Factory, Boda
19 November 19 2016

Page 189
The Perfect Product was discussed by Anders Ready, Mia Hagström, Annette Sviberg-Krahner, Mikael Lundgren, Linn Spross, Åsa Jungnelius. Moderator: Axel Andersson

Page 190
Screening *The Perfect Product* by Johanna Gustafsson Fürst.

With contributions by Josefine Wikström, Rebecka Thor, Ola Ståhl, Johanna Rosenqvist, Lisa Rosendahl, Helene Larsson Pousette, Bengt Olof Johansson, Cornelius Holtoft, Maja Heuer, Catharina Gabrielsson, Annette Bhagwati, Tomas Bannerhed and Peter Aronsson

GLASS IS MOVING MASS

Konstfrämjandet

ISBN 978-91-982834-1-9