



KOMPLICERA BERÄTTELSEN

Av Elisabeth Millqvist

Berättelsen, konstnärskapen och platsen möts i *Not A Single Story II* på Wanås. Konstverken återger landskap, berättar med krossat glas, gestaltar fantastiska varelser, tomrum och skuggspel mellan träden. Nya frågor uppstår. En av dem ställs av författaren Taiye Selasi, som frågar var är du hemmastadd istället för var kommer du ifrån. Vilket är ditt svar?

Det politiska, poetiska och metaforiska

Fleeing away from what bothers you most var titeln som curatorm Sarit Shapira gav en utställning på Magasin III i Stockholm år 2007. Konstnärerna i den utställningen var bosatta i Mellanöstern, för dem var det politiska intresset och att onfrontera konflikten mellan Israel och Palestina oundvikligt. Samtidigt mötte Sarit Shapira konstnärer som sysselsatte sig med helt andra frågor, som var trötta på förväntningarna på vad deras konst skulle handla om, som ville ge plats åt utforskningar. Konstnärer ägnade sig åt båda delar eller, som hon såg det, åt tre delar: *”Utgångspunkten för dessa arbeten är i själva verket tredelad. Å ena sidan de faktiska och omedelbara politiska realiteterna, å andra sidan det utopiska konstverkets sfär som bygger på det imaginära och antydande, det poetiska och metaforiska. Och mellan dessa två världar finns ett avstånd, en oöverbryggbar klyfta... för till just detta avstånd kan konstnärerna fly, bort från den bekymmersamma (politiska) kontexten, för att sedan återvända, och så vidare fram och tillbaka, i en oändlig cirkelrörelse.”*

Den politiska situationen vävs samman, menade Shapira, med det poetiska och emotionella i berättelserna som de väcker. Sydafrika har i likhet med Israel en historieskrivning kantad av konflikt och trauma. När konstnärerna från olika delar av världen tog sig an utställningen *Not A Single Story* i Sydafrika 2018 gjorde de det med en mängd olika ingångar. Det fanns emellertid ingen tvekan om att vardagen, fylld av politiska berättelser, blev en del av deras konstnärliga uttryck och innehåll som en ofrånkomlig närvaro. Poeten Wisława Szymborska har konstaterat att tiden är politisk:

*”Vad du talar om har resonans.
Vad du tiger om är talande
På ett eller annat sätt också när du
vandrar genom skogen tar du ett politiskt steg.
På politisk grund.”*



Not A Single Story II

Var har då konstnärerna vandrat när de har arbetat med utställningarna? Nirox ligger i provinsen Gauteng i området med det storslagna namnet Cradle of Humankind, mänsklighetens vagg, ett UNESCO-världsarv som uppskattas rymma 40 procent av de fossiler av människans anfäder som hittills har upptäckts. Platsen influerar när konstnärer skapar nya konstverk utomhus, det är miljöer som är motsatsen till neutrala rum, oavsett om det är en svensk bokskog eller ett område som kombinerar välklippt gräsmatta med kilometer-långa gångar i dolomitgrottor. På Nirox återkom flera konstnärer till marken, vem som en gång levtt på platsen, till våra anfäder – ett arv som laddar omgivningen. Ett av de äldsta fynden i området är kvarlevor efter en *Australopithecus africanus*, daterad till 2,3 miljoner år gammal. De fascinerande arkeologiska fynden riktar fokus bakåt i tiden och ger oss en gemensam historia. När forskare idag genom DNA-teknik berättar om vilka vi var, hur vi har flyttat och delvis hur vi har sett ut är det en historia som ofta förvånar oss, som vi inte har känt till, men spåren finns i våra kroppar.

Den andra delen av utställningen Not A Single Story äger rum på Wanås, en plats som förknippas med den medeltida, danska försvarsborgen, som restes under kriget mellan Danmark och Sverige. Gamla grusvägar kantade av alléer lyfter fram byggnadens centrala placering, de markerar riktning, stenmurar visar gränser och de omgivande byggnaderna har vuxit upp runt omkring. Borgens historia, som i svenska ögon ofta uppfattas som gammal, är så mycket yngre jämfört med platsen för utställningens första del, så ung att ägarlängden är dokumenterad, den går tillbaka till 1480 med namngivna personer. Platsen kopplad till byggnaden handlar om arbete, brukande av jord, om arv och rötter, men vi lever i en tid av förflyttningar.

Santiago Mostyn

En filmad karavan av människor utgör ena delen av Santiago Mostyns video, som han gjort till Erik Lundins *Suedi*. Artisten Lundin rappar berättelsen om sin uppväxt i västerort utanför Stockholm, om hur han lever och bor i Sverige, inandas luften men är sedd som invandrare, andra generationen och att han trivs bäst i orten, men så småningom lämnar Svea för gott för att känna sig hemma, men då kommer vändningen i texten:

*”plötsligt hände något hemskt
för kussens polare blev jag presenterad som svensk,
jag var sued, jag vaknade upp och var sued”*

Lundins rappade historia, hans kamp med sig själv, tillvaron och andras blick på honom möter Santiago Mostyns bilder i videoverket *SUEDI (Slow Wave Edit)*. Två män testar wrestling-grepp, breda ryggar och breda nackar, handled om hand, hand om nacke följer de en tyst



överenskommelse om hur träningen ska gå till, de bleka kropparna i det ljusa rummet står stadigt och de upprepar rörelser de känner väl. Skulderblad, axel, muskler – när kameran zoomar in är kropparna som ett böljande landskap och det är just landskap vi ser i videons andra del, till samma text. Vi lämnar träningslokalen och ser ringlande köer av människor, som likt ett bibliskt uttåg går utmed en järnvägsräls och längs åkrar i ett vidsträckt jordbrukslandskap. Filmat från luften ser det ut som ett grönt och brunt lapptäcke. Det skulle kunna vara runt hörnet, i Skåne, men är Associated Press nyhetsbilder hämtade från 2015 då särskilt kriget i Syrien tvingade stora mängder människor på flykt och det så småningom skulle bli antalet – en ström, ett tåg, en massa – som kom att bli betydelsefullt, istället för personerna på flykt bakom siffrorna. Mostyn har tidigare tagit fasta på rörelse i videon Delay, då han går ut i Stockholmsnatten på Stureplan och famlande, dansande, snubblande tar sig runt bland dem som vant går på upplysta uteställen. Han ställer sig bredvid och rör ibland de personer han närmast sig, mörk hand mot vit kind, han är bredvid men inte en av. Erfarenheten, tillhörigheten, utanförskapet förkroppsligas och förstärks i rörelsen. I *SUEDI* ställer Mostyn självklara kroppar, två individer mot en massa, som inte vet vilka de kommer att vakna upp som imorgon, vilket språk de kommer att höra och försöka lära sig. Lundins berättelse har en annan bakgrund, men en dag blev han någon annan än han själv trodde – identitet är inte statisk.

Faran med bara en enda berättelse

Var kommer du ifrån? är en av de första fraser den som studerar ett nytt språk lär sig jämsides med – Jag heter. Författaren Taiye Selasi tyckte att varenda presentation av henne under en bokturné blev felaktig; hon presenterades på olika vis och det gav skilda förväntningar och att tänka på sig själv som multinationell, såsom företag beskrivs, kändes inte mer rättvisande. Född, studerat, bosatt i olika länder med föräldrar från ytterligare olika länder – presentationen reducerades till en enda berättelse, konstaterade Selasi. Hon refererar därmed till författaren Chimamanda Ngozi Adichie som inledde sitt välkända TED Talk med orden: *”Jag är en historieberättare. Och jag skulle vilja dela med mig av några personliga historier om vad jag vill kalla ’faran av den enda berättelsen’”*. Adichie konstaterar: *”Berättelser har betydelse”*, och fortsätter: *”Hur de berättas, vem som berättar dem, när de berättas, hur många olika historier som berättas, beror egentligen på makt.”*

Chimamanda Ngozi Adichies berättelse är utgångspunkten för utställningen och inspiration till utställningstiteln, *Not A Single Story*. De medverkande konstnärerna, deras aktuella frågor och praktiker, tillsammans med platsen och berättelsen som ett koncept är utställningens centrala delar. Berättelser kan användas och har använts i utställningstitlar med oändliga tolkningsmöjligheter, men konstverken i Wanås Konsts utställning är inte nödvändigtvis narrativa, de har en vidare och mer förvandlingsbar referensram.



Marcia Kure

Förvandling är ett återkommande tema för Marcia Kure. Hon har arbetat med en serie collage med titeln *Dressed up Series*, 2011, som hon ser som självporträtt utan bilder av sig själv. Collagetekniken sammanfogar; hon klär upp, ner och ut karaktären hon sätter samman. Ett sådant självporträtt av Kure kan omfatta ett gräsandhuvud, en manlig rappare, en viktoriansk 1800-talskläanning, en gympadoja och en hund. Hon beskriver det som att det finns delar av henne överallt. På Nirox tog Kure fasta på papegojblomman (*Strelitzia regina*) som kommer från Sydafrika. Namnet lyfter fram att plantan liknar en fågel, men den har också en dold koppling till djur genom att den innehåller substansen bilirubin, som hos människan har en nedbrytande funktion och utsöndras från levern. Forskare har tidigare enbart känt till att ämnet existerar hos djur och upptäckten understryker svårigheten i alla uppdelningar. I Kures fall blev plantans engelska namn – *Bird of Paradise* – titel på en grupp mjuka, textila skulpturer och inspiration för deras färgpalett. Materialvalet är en fortsättning på andra arbeten hon gjort med tyg och päls, som kombinerats till sammansatta former som går bortom konventioner för kläder och mode. På Wanås har hennes mjuka skulpturer vuxit och letat sig upp i träden, de vilar tryggt på grenarna och deras färg, inspirerad av mossan i bokskogen, kamouflerar dem bland trädens gröna blad.

Kure samplar uttryck i sina skulpturer och gör dem svårdefinierbara. Det finns kopplingar till metoden naturlig syntes och Art Society, en konstnärsgrupp som bildades av studenter från universitetet i Zaria i norra Nigeria i slutet av 1950-talet, som ville vända sig bort från västerländska konsttraditioner och det europeiska inflytandet från lärarna och istället utforska lokala traditionella uttryck. Uche Okeke blev ledande på universitetet i Nsukka, där Kure senare gick, tecknade gestalter med slingrande linjer som kombinerade växtriket med människo- och djurdrag. Art Society använde sig av berättelser på igbo, yoruba, urhobu och arbetade för en ny nationell identitet efter att Nigeria på 1960-talet blivit självständigt. Den politiska historien vävdes in som en del av deras konstnärligt språk. När Kure förvaltar arbetsättet hämtar hon även material från forskning, Disney, mjukisdjur och löshår; det finns en närhet till vardagen och populärkultur.

Lungiswa Gqunta

Det som är närmast – objekt i hemmet – är en utgångspunkt för Lungiswa Gquntas konst och hemmet är både trygghet och en plats för fara i vardagen. Hon vill att vi ska känna det, att vi inte ska kunna värja oss för hennes verk. Det räcker inte att vi ser flera tusen avslagna, vassa, uppställda glasflaskor glittra ljusgrönt i verket *Lawn I*. Genom lukten av bensin som dominerar utställningsrummet vill hon att vi ska få en fysisk förnimmelse av materialet till vapnet som alla kan tillverka: bensinbomben.



Gqunta är född 1990. Fyra år senare avskaffades apartheidregimen och Nelson Mandela valdes till president, och mannen som kallades för terrorist av Reagan och Thatcher blev fredssymbol. 2018 gick hans mer omdiskuterade fru Winnie Madikizela- Mandela bort. Medan Mandela var fängslad hanterade Madikizela-Mandela tillvaron och hennes val föll inte på en icke-våldsstrategi; i intervjuer gav hon uttryck för sorg, frustration och uppmanade till motstånd: *"Det finns inget regeringen inte har gjort mot mig. Det finns inte en smärta jag inte har känt [...] Vi har inga vapen – vi har bara stenar, tändsticksaskar och bensin."* Citatet är ett av hennes mest kända uttalanden. Gqunta använder det i titeln på ett konstverk med avtryck av tändstickor på papper, färgat av och indränkt i bensin: *Together, hand in hand, with our matches and our necklaces, we shall liberate this country.* I sin sista intervju bara veckor innan hon gick bort sade Madikizela-Mandela: *"Jag skulle vara mycket naiv om jag antydde att dagens Sydafrika är vad vi drömde om när vi offrade våra liv."*

Det är det uppdelade Sydafrika, tyngt av fattigdom och strukturell orättvisa och kampen för den svarta befolkningen, som är central för Gquntas konst. När flaskan är material för att tillverka en bensinbomb står den för våld, men den är kopplad till flera sorters våld. Ölflaskor hänger i tvinnade rep i verket *Divider*, som utgör ett draperi och avskärmar en stig i skogen och gör det nödvändigt för betraktaren att hitta en annan väg för att komma fram. Gqunta växte upp i en svartklubb (shebeen). Under apartheid förbjöds traditionell dryckestillverkning och ersattes av utskänkning av massproducerade alkoholdrycker, alkoholen användes som sätt att foga, förtrycka och belöna. Vi behöver inte gå långt tillbaka i tiden för att hitta samma tradition, om än i ett annat sammanhang, i Sverige. Flera gårdar hade bryggerier och alkohol var betalning, belöning och ett medel för att uthärda. Alkohol går hand i hand med beroende och genom de tomma flaskornas tysta berättelse spänner verket mellan det politiska och privata.

Lubaina Himid

Beröringspunkterna mellan berättelse och historia är många och på svenska kan orden ha samma betydelse, i motsats till engelskans uppdelning mellan story och history. Genom att använda ordet skulpturpark och främst arbeta utomhus uppstår referenser till en tradition – konsthistorien – vad gäller skulptur i allmänhet och land art i synnerhet, med jord, stenar och sand som material och motiv. Det är en manlig tradition. Som svar på en ensidig konsthistoria dominerades utställningen på Nirox i Sydafrika av kvinnor, men också av konstnärduor – till skillnad mot en upphovsperson – samt av personer som inte identifierar sig med något kön. Konstnären Lubaina Himid tar spjörn mot historien genom sitt konstnärskap, hon låter oss gå in i den och skriver om den. I *Vernet's Studio* fyller hon ett rum med kvinnor från konsthistorien. Gestaltningen är baserad på personernas egna konstverk som hon sedan gjort målningar av på plywood och gett formen av silhuetter som får personifiera dem. Medan vi troligtvis identifierar Frida Kahlo (1907–1954) och Georgia O'Keeffe (1887–1986) får Himid



oss att fundera på vilka vi inte kan namnen på och varför, och hon har lagt till konstnärskap som hon anser borde vara inkluderade i konsthistorien, bland andra Claudette Johnson, som liksom Himid själv var del av BLK Art Group, vilken grundades 1979 i Wolverhampton, England. Gruppen var en sammanslutning av unga konstnärer som debatterade den rådande kanon och ställde frågor om vad svart konst var och kunde vara. Flera av de aktiva utgjorde senare en del av British Black Arts Movement, som grundades 1982 med fokus på antirasistisk diskurs och feministisk kritik.

Konstverket på Wanås, *Vernet's Studio* från 1994, refererar till en faktisk måning: *Konstnärens ateljé* från 1820 av Horace Vernet (1789–1863). Ateljén var också på den tiden ett viktigt motiv och i originalmålningen arbetar konstnären i en livlig miljö omgiven av män som gör allt från att fäkta till att debattera. Ungefär samtida med Horace Vernet var Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), som är den äldsta representerade konstnären i Himids ”studio”. Hon var verksam då de kvinnliga konstnärerna var få, därtill har de som var verksamma raderats ur historien och behövt återupptäckas – en pågående process. Namnlöshet återvänder Himid till i flera verk med mänskliga siluetter, däribland *Naming the Money*, som består av 100 figurer. De gestaltar personer som har förslavats och tilldelats fiktiva men möjliga öden, och presenteras med namn och yrke bredvid en ny pålagd identitet i deras tillvaro som slavar. Himid har beskrivit sitt konstnärskap: ”*Jag behöver göra det eftersom det finns historier som måste berättas. Det finns historier som inte berättas. Det finns luckor i historien som inte fylls [...] och jag kan bara måla. Så istället för att vara en politiker eller en historiker är det detta jag gör.*”

I *Feast Wagons*, 2015 – ett samarbete med Susan Walsh – lämnar Himid gestalterna och låter gamla kärror, leksaker på hjul, bli underlag för målningar av varor som refererar till handel och förflyttning. Med det traditionstyngda måleriet som redskap lyfter Himid fram en osynlig historia, men understryker också att betraktaren lägger till innehåll och erfarenhet.

Anike Joyce Sadiq

Även hos Anike Joyce Sadiq blir betraktaren en bärande del av konstverket och frånvaron har huvudroll. Om vi sätter oss på den ensamma stolen i hennes *You Never Look At Me From The Place From Which I See You* ser vi vår egen skugga på väggen, men också någon annans; skuggorna glider ihop och isär när den obekanta skuggan rör sig. För nästa person som kommer in i rummet blir den sittande personens rygg en projektyta för en text. Sadiq citerar och omformulerar Jaques Lacan och Frantz Fanon. I likhet med skuggornas möte låter hon de franska filosoferna mötas och sammanställer påståenden och frågor till en text om betraktaren och betraktande. Enligt Lacan har individen en ambivalent relation till sig själv, jaget är inte förenande, identifikationen stämmer aldrig helt och vi måste korrigera våra uppfattningar hela tiden, vilket påverkar vår verklighetsuppfattning. Fanon analyserar hur



kolonialismen kuvat och skapat en negativ svart självbild, en stereotyp, och hur såväl svarta som vita begränsas av sin svarthet respektive vithet.

I sin arbetsprocess börjar Sadiq med det skrivna ordet och hon låter ofta text finnas med i gestaltningen. Ord dyker upp på plakat, skrivna med en ringlande sladd, eller på konstverkets verkskylt, men konstverket är en upplevelse också bortom texten och det är inte säkert att bokstäverna ens upptäcks av personen på stolen. Hinner vi läsa är det sannolikt enbart fragment, som till exempel *The only form of recognition is mutual*. På Sadiqs modersmåls tyska, liksom på svenska, betyder recognition både igenkännande och erkännande (Anerkennen/Erkennen). Ibland blir inte betydelseerna entydiga, orden trasslar in sig i varandra och språket blir ett ytterligare lager av vår förståelse.

Peter Geschwind & Gunilla Klingberg

Den rörliga bildens historia är i fokus i Peter Geschwinds konstnärskap utifrån en storslagen idé om att gå tillbaka till tidig rörlig bild, gestalta rörliga kompositioner och utforska var vi skulle befunnit oss om innovatörerna hade gått en annan väg, vilka berättelser vi hade kunnat föreställa oss. Han har i likhet med Sadiq ofta använt sig av skuggor och i utställningen, där Geschwind och Klingberg samarbetar, dyker skuggor upp igen. Duons gigantiska luftskulptur, som arkitektoniskt breder ut sig i skogen och fyller tomrummen mellan träden, blir också en tvådimensionell projektyta att se naturen igenom. Skuggor från grenar och lövverk blir mönster på skulpturens väggar av presenning och bilden av det vi är helt omgivna av i naturen får oss att lägga märke till naturen igen. Klingberg har arbetat mycket med mönster i sitt konstnärskap, men har då skapat dem själv. Hon har sammanställt upprepade ord till hypnotiska mandorlor, vars beståndsdelar vi vid närmare betraktande kan känna igen som välbekanta lågprisvaruhuskedjors logotyper. Geschwind och Klingberg arbetar både separat och tillsammans. Ett av deras mest välbekanta samarbeten var i utställningen *ReShape* i Venedig 2003 där de tog plastpåsar från livsmedelsaffärer och sammanfogade dem, för att sedan koppla dem till en fläkt, fylla dem med luft och skapa en rörlig skulptur.

Påsen – det allmogliga materialet, hämtat från deras omgivning – är ett karaktäristiskt val för dem, på samma sätt som ljud från den egna lägenheten mixat till ett soundtrack eller en skulptur av rislampor. På Nirox använde de sig av presenningar och ett material som används i extremsituationer, en tunn plast som fungerar som värmande filt för nödställda. Igenkänningen av materialet är viktig för dem – vi vet hur presenning känns att ta i, hur den låter, men Geschwind och Klingberg använder det välbekanta för nya funktioner. Det finns ett känt fotografi av jorden taget från rymden, det blåspräckliga klotet med kontinenterna som avtecknar sig, mer eller mindre i grönt, syns mot en svart bakgrund: *Den blå pärlan* visar jorden som enbart astronauter har sett den med egna ögon. Det intresserar konstnärerna att det bara finns några få sådana bilder som har kunnat ge kunskap om ett annat perspektiv. Det är just detta skifte de återkommer till; varifrån vi ser, relation till rum och tid, förändring som skärper



vår iakttagelseförmåga och visar på nya möjligheter, och kanske till och med ändrar vår världsbild. Ja, inget mindre är möjligheten de undersöker, men samtidigt väljer de att arbeta i en tradition där deras monumentala skulptur försvinner om vi drar ut sladden. Likt konstnärsparet Christo och Jeanne- Claude som slagit in byggnader och konstaterat att varje yta är ägd, lånar de platser med sitt konstverk för en kort stund.

Latifa Echakhch

Latifa Echakhch lägger också stor vikt vid materialet, det är hennes utgångspunkt, men i sina undersökningar slår hon snarare sönder än bygger upp. Hon har krossat smala teglas med guldornamentik och strött ut skärvorna längs utställningsväggarna (*Erratum*, 2009). I *Crowd Fade*, 2017, har hon gjort en muralmålning föreställande blå himmel på två parallellt uppställda murade väggar och sedan skrapat bort den och visat resterna. Hon har tagit blåa karbonpapper och klätt väggarna med i *For Each Stencil a Revolution*, 2007. På Nirox och nu på Wanås visar hon *Blush* – en cirkel av tegelstenar på marken, 6 meter i diameter. Verkets yttersta tegelstenar är hela, men ju närmare mitten de är lagda, desto mer finfördelade är de, för att 2012 arbetade hon med samma material och kastade tegelstenar på gallerigolvet och lät sedan besökarna gå på dem för att ytterligare mala sönder dem. Tegelstenarna blir pigment och materialet letade sig upp på de vita utställningsväggarna som röda handavtryck. *Tkaf* är på darija, en nordafrikansk dialekt, en förbannelse uttalad från någon närstående.

Echakhch refererar till uråldriga traditioner och handavtryck i röd lera hon sett i Marocko på en plats där häxeri fortfarande utövas. Formspråket är återkommande minimalistiskt men ska lan stor och innehållet laddat. I *Blush* för hon tanken till smink, men också till blod; det krossade teglet går från byggsten till att färga marken röd. Echakhch har kommenterat förstörelsen i sina verk som möjligheter: bygg upp, suddas ut, börja på nytt, lämna och glöm, lämna och lyft fram, gör om, gör bättre – tänk efter. I likhet med de andra konstnärerna i *Not A Single Story* komplicerar Echakhch berättelsen – de lägger till, drar ifrån, ställer oss inför val. För Taiye Selasi var standardfrågan om var hon kommer ifrån lika svårbesvarad som när formulärets ruta är otillräcklig. Hon föreslår en trestegsmodell. Länder kommer till, förändras och försvinner, men i motsats, menar Selasi, är erfarenhet faktisk och kultur är erfarenhet. Hon uppmanar oss att byta ut frågan och ersätta den med: Var är du hemmastadd? Hon ber oss att lista var vi har våra relationer, ritualer och begränsningar och utifrån de kriterierna hitta vårt svar. Vi har använt hennes frågeställning när vi har presenterar konstnärerna i år; hennes omformulering ger andra begränsningar, den är fortsatt svårbesvarad, kan tyckas felställd, men det är inte av praktiska skäl vi har ändrat på frågan, utan just för att få ett annat svar, en annan berättelse.

Tillägnad Sarit Shapira, 1957 – 2018