



LUNDS
UNIVERSITET

Varje enskild bild är underordnad helhetens innebörd

Om det offentliga rummet, karnevalen och aktivismen

i *Anarkrew: an anti-archives*

av Albin Hillervik

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK02:3, 15 p. Kandidatkurs ht 2013

Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract

Varje enskild bild är underordnad helhetens innebörd - Om det offentliga rummet, karnevalen och aktivismen i *Anarkrew: an anti-archives*

As a part of the Gothenburg International Biennial for Contemporary Art (GIBCA), the art exhibition *Anarkrew: an anti-archives* examines Gothenburg carnival and counter culture spirit. The purpose of this thesis is to investigate how notions of public space take place in the exhibition. This is done by using a theoretical framework consisting of theories by Mikhail Bakhtin, Henri Lefebvre and Judith Butler. Using discourse analysis I have concluded the exhibition is marked by a political discourse based on its intimate relationship to political activism and anarchist ideology. The thesis recognizes that ideas about public space are expressed through this intimate relationship, but also how some specific art works use their space. Furthermore, since the exhibition puts together ideas about carnivalesque expression and leftwing political ideology, the exhibition also recognizes the carnival as a potential form of political activism. *Anarkrew: an anti-archives* is thus constituted by the space surrounding the exhibition, but it also constitutes new meanings of that space in the way the exhibition uses it to display ideas about carnivalism, political activism and spatial ideologies.

Keywords: Anarchism, *Anarkrew: an anti-archives*, carnival, carnivalism, contemporary art, Gothenburg international biennial for contemporary art, GIBCA, Mikhail Bakhtin, public space, spatial ideology, political activism.

Innehållsförteckning

Inledning.....	2
1.1 Bakgrund.....	2
1.2 Syfte och frågeställning.....	3
1.3 Teori.....	3
1.3.1 Karnevalen.....	3
1.3.2 Stadens abstrakta rum.....	4
1.3.3 Gatans materialitet.....	5
1.4 Metod.....	5
1.4.1 Diskursanalysens teori.....	6
1.4.2 Uppsatsens metod.....	6
1.5 Forskningsöversikt.....	7
1.6 Avgränsningar.....	8
1.7 Definitioner.....	8
De enskilda bilderna och helhetens innebörd.....	9
2.1 Diskurs, rum, rumslighet.....	9
2.2 Rummet i verket.....	10
2.2.1 Gatan och klubben.....	10
2.2.2 Främmande i havet.....	12
2.2.3 Främmande i staden.....	15
2.3 Verket i rummet.....	17
2.3.1 Göteborg.....	17
2.3.2 Iscensatt karneval.....	18
2.3.3 Från gatan till utställningshallen.....	20
2.3.4 Global anarkism.....	22
2.4 Slutdiskussion.....	25
2.4.1 Den politiska diskursens uttryck.....	25
2.4.2 Diskursanalysen, rummet och karnevalen.....	27
2.4.3 Avslutande reflektioner och förslag till vidare studier.....	28
Referenser.....	29
3.1 Elektroniska källor.....	29
3.2 Tryckta källor.....	30

Inledning

1.1 Bakgrund

”Varje enskild bild är underordnad helhetens innebörd.”¹ Citatet kommer från Michail Bachtin och beskriver hur den individuella deltagaren i karnevalen rättar sig under en form av kollektivt medvetande så länge festen varar. Har karnevalen, den folkliga gatufesten, en plats i samtidskonsten? Det anser utställningen *Anarkrew: an anti-archives* som visades på Göteborgs Konsthall i samband med Göteborgs internationella konstbiennal (GIBCA) under hösten 2013. Utställningen utgår från två händelser i Göteborgs historia, dels Göteborgskarnevalen, en folkfest som ägde i staden under 1980- och 1990-talen, dels kravallerna i samband med EU-toppmötet 2001. Genom att placera dessa händelser i ett sammanhang av karnevalistik och aktivism vill utställningen avtäckta karnevalen som ett potentiellt rum för att uttrycka både konstnärliga och alternativa politiska idéer. För min uppsats intresserar jag mig för det här rummet, och hur det förhåller sig till det rum karnevalen i praktiken upptar: den offentliga platsen.

Utställningen består av en samling installationer, performance, fotografi och videokonst som visas både i utställningshallen och ute på Göteborgs gator. Flera av installationerna är sammanställningar av föremål från performanceverk som genomfördes i samband med öppningen av biennalen. Hit hör Andreas Gedins *Driftwood*, Roberto N Peyres *Lovaman*, Psychic Warfares *Psychosonoric lecture* samt New Beauty Council och MYCKETs performance och installation. Samtliga förhåller sig på ett eller annat vis till karnevalens historia, mytologi och visuella gestaltning. I Sonia Boyces *MOVE* utförs ett koreograferat dansperformance ute på Göteborgs gator och inne i en klubbmiljö. Relationen till klubbmiljön återkommer som tema hos Jean-Louis Huhta ljudinstallation och Deimantas Narkevičius ljusinstallation som visas tillsammans i ett av utställningsrummen. Roberto N Peyre presenterar också *Ship of fools*, ett videoverk bestående av tre projektioner med dokumentation från karnevaler runt om i världen. Karol Radziszewski fotografier av personer med ansiktsmålningar visas både som ett videoverk och bildserie i konsthallen och i ett skyltfönster på Kungssportsavenyn. Nicoline Van Harskamps *Yours in solidarity* utgår från ett internationellt nätverk av anarkister och presenteras i en installation på konsthallen.

¹ M. Bachtin, *Rabelais och skattets historia: François Rabelais' verk och folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, L. Fyhr (öv.), 3:e utg., Anthropos, Gråbo, 2007, s. 145.

1.2 Syfte och frågeställning

Det övergripande syftet med uppsatsen är att undersöka hur föreställningar om det offentliga rummet tar plats i samtidskonsten. Utifrån i *Anarkrew: an anti-archives* karnevaliska och aktivistiska anspråk ska jag diskutera hur verken i utställningen förhåller sig till offentliga platsen. Jag är intresserad av att undersöka sambandet mellan det här rummet och dels den rumslighet verken ger upphov till, dels den plats verken tar i rummet.

Frågeställningarna blir således följande:

- Hur förhåller sig verken i utställningen till den offentliga platsen?
- Vilken roll tilldelas karnevalen?

Frågeställningen har jag formulerat så att utställningen placeras mellan min teoretiska infallsvinkel och utställningens karnevaliska och aktivistiska utgångspunkt. På grund av verkens skiftande karaktär kommer jag att presentera ett antal följdfrågor under analysens gång för att kunna besvara dessa två överordnade frågeställningar. Med detta vill jag djupgående analysera relationen mellan utställningens idé och praktik.

1.3 Teori

Nedan presenteras min teoretiska utgångspunkt som jag har formulerat utifrån texter av Michail Bachtin, Henri Lefevre och Judith Butler. Tillsammans skapar de en grund för en analys som förenar karnevalistik, offentliga rum och politisk aktivism.

1.3.1 Karnevalen

I *Rabelais och skattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (1965) analyserar Michail Bachtin med avstamp i renässansförfattaren Rabelais verk den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen.² Karnevalen erbjuder deltagarna möjlighet att uppgå i en tillfällig

² M. Bachtin, *Rabelais och skattets historia: François Rabelais' verk och folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, L. Fyhr (öv.), 3:e utg., Anthropos, Gråbo, 2007.

levnadsform bortom de hierarkiska strukturer som präglar vardagslivet; genom skrottet, förklädnad och den groteska och överdrivna kroppen vänder sig inte bara karnevalen från vardagslivet utan raljerar också över det officiella kulturlivet.³ När människor samlas för karnevalen uppgår de i en förenad karnevalskropp, vilken den enskilda kroppen alltid är underordnad.⁴ Det är en kropp i rörelse och förändring; karnevalskroppen befinner sig under ständig metamorfos.⁵ Bachtin ser karnevalen som festen i sin sanna natur vilken de officiella festformerna misslyckas med att ta tillvara på.⁶ Karnevalens hot är den återhållsamma klassicismen vars kanon gör sig dominerande från 1600-talet och in i vår samtid. När den folkliga kulturen kanoniseras förlorar karnevalen sin utopiska karaktär.⁷

1.3.2 Stadens abstrakta rum

I *The production of space* (1974) sammanlänkar Henri Lefebvre politik och kapitalistisk ideologi med produktionen av rum.⁸ Moderna kapitalistiska samhällen skapar abstrakta rum där byggnaders, gators och torgs fysiska karaktär bara utgör tecken för den historia, materiella förutsättningar och produktionsförhållanden som ligger bakom rummet.⁹ Historien och produktionen men även rummets ideologi har kodifierats och dolts genom rumsliga praktiker.¹⁰ Detta skapar abstrakta platser som utgör sig för att vara neutrala och oberoende av den ideologi som ligger inbäddad i platsen.¹¹ Människor har emellertid inflytande över platsens karaktär. Sociala rum är summan av det abstrakta rummet och våra sociala relationer, och uppstår alltså när människor tar plats i rummet.¹² Lefebvre gör skillnad mellan dominans och appropriation över rum, där det första står för stat och militär, och det andra för när ett rum som tjäna ett syfte för och är instiftat av en specifik grupp. Dessa två konkurrerar inte nödvändigtvis med varandra.¹³ Även tillfälliga omformuleringar av existerande rum är möjliga. *Diversion (détournement)* av ett rum beskriver en plats som förlorat

³ Bachtin, s. 21.

⁴ Bachtin, s. 145.

⁵ Bachtin, s. 35.

⁶ Bachtin, s. 21.

⁷ Bachtin s. 43.

⁸ H. Lefebvre, *The production of space*, D. Nicholson-Smith (ö.), 1:a uppl., Basil Blackwell, Oxford, 1991

⁹ Lefebvre, s. 49.

¹⁰ Lefebvre, s. 38.

¹¹ Lefebvre, s. 308.

¹² Lefebvre, s. 73.

¹³ Lefebvre, s. 165.

sitt ursprungliga användningsområde genom att en grupp tar platsen i anspråk med andra syften än vad platsen är tänkt för.¹⁴ Det oppositionella rummet (*counter space*) liknar det diverserade men riktar uttalad kritik mot de rumsliga praktiker som ligger bakom platsen rummet gör anspråk på.¹⁵

1.3.3 Gatans materialitet

I ”Kropparnas allians och gatans politik” (2011) skriver Judith Butler om nödvändigheten i att det politiska samtalet äger rum på den offentliga platsen.¹⁶ När människor samlas för ett politiskt samtal på den offentliga platsen är inte politik längre någonting som äger rum i offentligheten skilt från hemmets privata sfär. Rummets offentliga karaktär är därför inte heller oomtvistlig eftersom platsens funktion förändras beroende på hur och varför människor samlas på den.¹⁷ Platsen blir det politiska samtalets både förutsättning och begränsning eftersom det politiska samtalet behöver den för att kunna samla människor, samtidigt som ansamlingen sker inom ramarna för platsen. Den materiella miljön blir således det politiska samtalets fysiska bas, mötet mellan människor det verkliga rummet.¹⁸ Eftersom platsen befinner sig inom rådande politiska strukturer med hot om militärt våld i bakgrunden, sätts platsen i ett ambivalent tillstånd då makten utmanas när människor sluter upp i en politisk manifestation som inte kodifierats av makten.¹⁹ Den här tillfälliga omformuleringen av platsen kan aldrig ske genom individuella kroppar utan äger rum mellan kroppar, i massan, på platsen.²⁰

1.4 Metod

Nedan beskriver jag uppsatsens metod. Det inleds med diskursanalysens teoretiska utgångspunkt och följs av en precisering av uppsatsens metodologi som bygger på ett självständigt förhållningssätt till Norman Faircloughs kritiska diskursanalys.

¹⁴ Lefebvre, s. 167.

¹⁵ Lefebvre, s. 367.

¹⁶ J. Butler, ”Kropparnas allians och gatans politik”, G. Dahlberg och E. Talje (öv.), *Glänta*, nr. 3-4, 2011, ss. 31-47.

¹⁷ Butler, s. 32.

¹⁸ Butler, s. 32ff.

¹⁹ Butler, s. 37.

²⁰ Butler, s. 35.

1.4.1 Diskursanalysens teori

Den kritiska diskursanalysen anser att texter bidrar till att skapa den sociala världen. Sociala och kulturella fenomen uppstår i en dialektik mellan diskursiva och sociala praktiker, såsom mellan text- och bildproduktion och samhället. Texten både konstituerar och konstitueras av diskursiva och sociala praktiker; texten således både formar och speglar den sociala världen.²¹ Diskursiva praktiker har ideologiska effekter. De bidrar till att skapa ojämlikheter eftersom det pågår en kamp om tolkningsföreträdet, det vill säga betydelsefixeringen, över diskursen. När en specifik diskurs dominerar en praktik har den etablerat hegemoni.²² Antagonism uppstår när olika identiteter står i konflikt om anspråket om att etablera hegemoni. Den kritiska diskursanalysen ser som sin uppgift att undersöka det här förhållandet mellan text, språkbruk och samhälle.²³

1.4.2 Uppsatsens metod

Norman Faircloughs modell för kritisk diskursanalys är relevant för en undersökning av ett visuellt material som tar avstamp i historiskt förankrade händelser eftersom att modellen studerar relationen mellan diskursteorin och den sociala verkligheten.²⁴ Modellen undersöker kommunikativa händelser som består av tre nivåer: text, diskursiv och social praktik.²⁵ Under den första nivån analyseras texten utifrån sig självt. Andra nivån analyserar textens intertextualitet.²⁶ Den sista nivån står i ett dialektiskt förhållande till de första två och är deras förlängning ut i den sociala verkligheten.²⁷

Utställningen är den här undersökningens kommunikativa händelse. Jag analyserar inte de olika nivåerna var och en för sig; det dialektiska förhållandet mellan nivåerna tas vara på då de omedelbart möts i uppsatstexten. Jag gör visserligen en uppdelning där första halvan av analysen utgår från rummen inom verken och andra halvan från rummen som omgärdar dem. Det kan tolkas som en uppdelning mellan Faircloughs första och andra nivå, eftersom den förra studerar verken i sig och den

²¹ M. Winther Jørgensen, M. och L. Phillips, *Diskursanalys som teori och metod*, S-E. Torhell, (öv.), Studentlitteratur, Lund, 2000, s 67-68.

²² Winther-Jørgensen och Phillips s 54.

²³ Winther-Jørgensen och Phillips s 69.

²⁴ Winther-Jørgensen och Phillips s. 71.

²⁵ Winther-Jørgensen och Phillips s. 73.

²⁶ Winther-Jørgensen och Phillips s. 75.

²⁷ Winther-Jørgensen och Phillips s. 76.

senare placerar verken i ett större sammanhang. Samtidigt knyter varje del av analysen tillbaka till verkets relation till diskursiva praktiker och andra verk i utställningen. Min frågeställning utgår från utställningen som helhet och varje gång jag lyfter ut ett verk ur den motsvarar det när diskursanalysen av en text lyfter ut ett ord en eller mening för att studera dess diskursiva och intertextuella relationer. På grund av utställningens omfattning kommer jag inte att göra en djupgående analys av verkens relation till de eventuella sociala praktiker som konstituerar eller konstitueras av varje enskilt verk. Eftersom sista nivån i Faircloughs modell står i ett dialektiskt förhållande till de föregående två kommer utställningens förlängning ut i den sociala världen delvis att framgå genom min analys.

Undersökningen kretsar kring en politisk diskurs som kommer till uttryck genom kampen om det offentliga rummet. Den aktör som fixerar betydelsen över rummet etablerar hegemoni och de rörelser som försöker utmana hegemonin står i antagonistiskt förhållande till det. Min frågeställning har utformats utifrån de uttryck för diskursen som finns i empirin, samtidigt som den specifika diskurs jag undersöker har avgränsats utifrån min frågeställning. Det innebär att de olika verken kommer att analyseras i olika grad av omfattning på grund av att de korresponderar olika väl med frågeställningen. Ambitionen har emellertid varit att utforma en frågeställning som omfattar alla verk. Den här intima relationen mellan empiri, teori, metod och frågeställning handlar om att skapa en grund för en undersökning som kan ställa kritiska frågor kring vad utställningen som helhet vill ge uttryck för.

1.5 Forskningsöversikt

Forskning som förenar konst och karnevalistik har jag funnit i mycket begränsad omfattning i arbetet med uppsatsen. Kunskap på området finns emellertid att hämta i performancefältet. Richard Schechner har skrivit *Performance studies: an introduction* från 2013 som med avstamp i samhällsvetenskaplig och poststrukturalistisk teori försöker ta ett helhetsgrepp på performancefältet som i viss mån rör sig åt det karnevaliska. Curatorn för *Anarkrew: an anti-archives*, Claire Tancons har gett ut artiklar som förenar karnevalistik, aktivism och konst som ”Occupy Wall Street: Carnival against capital? carnivalesque as protest sensibility” från 2011 och ”Carnival to commons: Pussy Riot punk protest and the exercise of democratic culture” från 2012. Konstnärerna i utställningen finns inte heller representerade i någon större

omfattning i akademiska sammanhang. Till de som är omskrivna hör Sonia Boyce som finns omnämnd i artiklar som rör konst, feminism, och karnevalistik exempelvis ”Sonia Boyce and crop over” av Allison Tompson publicerad i *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 2009. Andreas Gedin lade år 2011 fram *Jag hör röster överallt! Step by step*, en doktorsavhandling om sitt eget konstnärskap.

1.6 Avgränsningar

I samband med utställningen visas fotografier av Per Zennström och Lennart Sjöberg samt Johan Heintz i Hasselblad Center respektive entréhallen till Göteborgs konsthall. Även om dessa står med i utställningskatalogen har jag valt att inte ta med dem i analysen eftersom de är dokumentationsfotografier från Göteborgskarnevalen som dessutom visas i rum separerade från utställningen. Jag menar att de därmed inte kan ses som en på samma sätt integrerad del av utställningen som de analyserade verken.

1.7 Definitioner

I uppsatsen återkommer jag till två begrepp som behöver en närmare definition. De är *offentlig plats* och *officiell kultur*. När jag skriver om offentlig plats menar jag stadens fysiska platser utomhus. Jag menar inte offentliga rum i vid bemärkelse, såsom olika typer av byggnader som på ett eller annat sätt tillhör det allmänna, eller internet för den delen, förutom där jag preciserar det i texten. De offentliga platserna för den här uppsatsen är torget och gatan. Med officiell kultur använder jag mig av Bachtins förståelsen av begreppet som i *Rabelais och skrottets historia* framför allt fungerar som den motkraft karnevalen låter sig definieras emot.²⁸ Det officiella beskriver således den kultur som favoriseras av den som har den diskursiva makten att bestämma vad som får äga rum på stadens offentliga platser. Motsatsen till detta är den folkliga kulturen som i Bachtin låter representeras av karnevalen. För att översätta detta till Lefebvres vokabulär är således den officiella kulturen det som den hegemoniska makten representerar och det som diverserade och oppositionella rum vänder sig emot.

²⁸ Bachtin, s. 15ff

De enskilda bilderna och helhetens innebörd

2.1 Diskurs, rum, rumslighet

I metodavsnittet beskrev jag hur uppsatsens frågeställning utformats i ett ömsesidigt förhållande till den diskurs jag undersöker. Samtidigt preciserade jag att undersökningen kretsar kring samma politiska diskurs som genomsyrar kampen om och rätten till det offentliga rummet. Den kommer i huvudsak till uttryck på fyra olika sätt i utställningen. Dessa fyra, som jag presenterar nedan, återkommer jag till i uppsatsens analys och slutdiskussion.

1. Karnevalen som ett potentiellt rum för politisk aktivism.
2. Karnevalen liksom den samtida politiska vänsteraktivismen som ett globalt sammanhang med liknande idéer, mål och tecken.
3. Den offentliga platsen som nödvändig arena för politisk aktivism.
4. Platsens materialitet som både det politiska samtalets förutsättning och begränsning.

Varför väljer jag att göra den här undersökningen utifrån verkens rumslighet och de rum de upptar? Hur förhåller sig detta till den politiska diskursen? Ovan nämnda uttryck förhåller sig till rum i någon bemärkelse. Karnevalen och den politiska aktivismen tar plats på gator och torg. Det gäller även vissa av verken för utställningen. Sonia Boyces, Anders Gedins, New Beauty Council, MYCKET och Roberto N Peyres verk har alla befunnit sig både ute i staden och inne i utställningshallen. Videoverken av Sonia Boyce, Karol Radziszewski och Roberto Peyre har staden som en rumslighet inom respektive verk. Jag är intresserad av att se på det eventuella samband som finns mellan verkens rumslighet, de rum de upptar och den offentliga platsen. Det är i den här dialektiken mellan olika rum, abstrakta och materiella, tänkta och realiserade, som utställningen kommer till uttryck och där jag vill placera min undersökning.

2.2 Rummet i verket

Här kommer jag att beskriva och diskutera verk vars rumsligheter inom verken på något sätt relaterar till frågeställningen. Gemensamt för dessa är att staden ur någon bemärkelse fungerar som verkets bildrum. Hit hör Sonia Boyces filmade dansperformance, Deimantas Narkevičius och Jean-Louis Huhtas ljud- och ljusinstallationer, Roberto N Peyres karnevalsdokumentation samt Karol Radziszweskis videoinstallation.

2.2.1 Gatan och klubben

Sonia Boyces skapar i videoverket *MOVE* en stillsam och prövande koreografi som låter dansarna röra sig mellan platser som hade en avgörande roll under Göteborgskravallerna, såsom Schillerska och Hvitfeldtska skolorna, andra gatumiljöer samt en klubbmiljö. I gatumiljön är aldrig fler än tre-fyra dansare i bild åt gången. Filmen rör sig mellan de här specifika och ospecifika platserna där den långsamt koreograferade rörelserna, samsas med klubbens mycket snabbare dans. Samma elektroniska musik, som hittar hem i klubbmiljön, går igen genom hela filmen. Klubbmiljön återkommer i Deimantas Narkevičius ljud- ljusinstallation. Han vill återskapa en experimentell känsla som ska ha funnits i Göteborgs klubbvärld under 1980-talet.²⁹ Installationen utförs med en blandning av äldre och nyare tekniker, som digitala videoprojektioner och diabilder. Jean-Louis Huhta var verksam som dj under Göteborgskarnevalen och låter med sitt ljudverk publiken att återuppleva den tiden.³⁰ Verket presenteras tillsammans med Narkevičius installation på konsthallen.

När Boyce ställer gatan mot klubben och Narkevičius kopplar samman svartklubbskultur och experimentlust, görs en antydning om att det finns en spänning mellan stadens officiella och inofficiella kulturliv, mellan det som sker inom ramen för etablerade institutioner och det som sker utanför. Utifrån Narkevičius kan vi anta att svartklubbsmiljön erbjuder större möjligheter att förhålla sig experimentellt till skapande med tanke på att den särskilt kreativa era han vill återuppliva genom sitt verk

²⁹ Göteborg International Biennial for contemporary art (GIBCA), *Deimantas Narkevičius*, hämtad 22 december 2013, <http://www.gibca.se/index.php/sv/tema/konstnaerer/deimantas-narkevicus>.

³⁰ Göteborg International Biennial for contemporary art (GIBCA), *Jean-Louis Huhta*, hämtad 22 december 2013, <http://www.gibca.se/index.php/sv/tema/konstnaerer/jean-louis-huhta>.

ägde rum i svartklubbsmiljö. Något liknande är *MOVE* inne på. Klubben och gatan i filmen etablerar helt olika rum, där olika rörelsemönster är tillåten norm. När dansarna befinner sig på gatan testar de hur gatumiljön påverkar deras rörelser. Samma sorts rörelsemönster testar även klubbmiljön, men som där kontrasteras med klubbbesökarnas mycket snabbare rörelser, som givetvis är av ett helt annat slag än de vi ser till vardags ute på gatan. Klubbmiljön blir här vänt från det officiella livet och vardagslivet och verken visar på hur klubben skapar en miljö av andra rörelsemönster än de som utgör vardagens rum.



Deimantas Narkevicius, GIBCA 2013. Fotograf: Attila Urban.

Hur olika rum etablerar olika normer för kroppars rörelse beskriver på sätt och vis Michail Bachtin när han analyserar karnevalen. Förutsättningen för karnevalen är att torget en gång per år görs till stadens legaliserade festplats.³¹ Eftersom festen tar hela platsen i anspråk blir alla kroppar som rör sig genom den en del av karnevalen. Det upplöser relationen mellan åskådare och aktörer, alla blir karnevalsdeltagare.³² Det här beskriver en deltagarkultur vilket också stämmer in på rummet klubben etablerar. Klubben liksom karnevalen uppstår i mötet mellan kroppar i dess betoning på nöje och fest. Rummet skapas när den enskilda kroppen underordnas helheten. De är bägge avskilda från, och etablerar ett rum i stark kontrast till, vardagens rum. Klubbmiljön

³¹ Bachtin, s. 149.

³² Bachtin, s. 19.

har också potential att upplösa de maktrelationer som finns i samhället; inom klubben finns åtminstone en möjlighet att göra de som befinner sig inom rummet till jämlikar. Rummets fokus på kroppslighet är något som både är gemensamt för och skiljer klubben och karnevalen åt. Klubbkroppen är visserligen sexualiserad, men troligtvis med andra syften än att raljera över maktförhållanden.

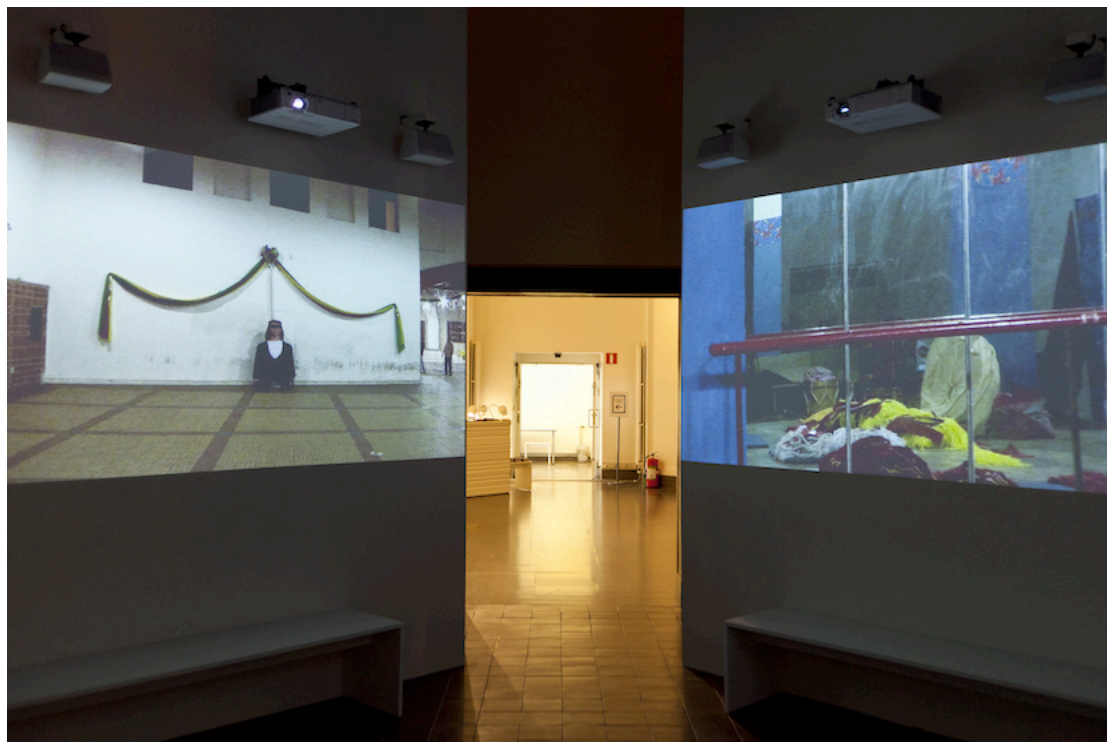
Kan vi förstå klubben utifrån Lefebvres olika typer av motrum? Både karnevalen och klubben beskriver ett inflytande över rummet från de som befinner sig inom det. Karnevalen är ett diverserat rum; platsen omformuleras och förlorar sin ursprungliga karaktär under karnevalen. Klubben verkar snarare etablera ett approprierat rum eftersom den är mer permanent än karnevalen och existerar utan att konkurrera med stadens dominerande rum. Vilket slags rum skapar svartklubben som Narkevičius och Huhtas verk som vill återkalla minnet av? Till skillnad från den legaliserade klubben skapar svartklubben ett verkligt oppositionellt rum eftersom den är medveten om hur staden reglerar klubbkulturen och i förlängningen om stadens rumsliga praktiker. Gatan och klubben som verkens bildrum tyder på att dessa diskursiva relationer mellan olika rumsliga betydelsebildningar som beskrivits ovan är de sociala praktiker som konstituerar formen för verken.

2.2.2 Främmande i havet

Dialogen mellan Boyces, Narkevičius och Huhtas verk upprättar ett rum där klubbens karnevaliska potential undersöks. I Roberto N Peyres *Ship of fools* är det snarare en dialog inom verket som skapar ett nytt rum men med en helt annan form av stad som utgångspunkt.

Ship of fools består av tre videoprojektioner med filmad dokumentation från karnevaler från städer på fyra kontinenter om bägge sidor om Atlanten. Det är bilder av folkmyller; människor som paraderar, dansar, uppträder och genomför ritualer. Ingen information visar vilken karneval som för tillfället visas i bild. Detta skapar ett bildrum i rak motsats till *MOVEs* geografiskt medvetna stadsrum. Det skapar en stad utan plats eftersom den hamnar i bakgrunden av massorna av kroppar i rörelse. Tack vare det här desorienteras kropparna inom verket. De rör sig inte längre för den karneval som de ursprungligen befunnit sig i, utan inom ramen för verket. Att det här rummet upprättas med Atlanten som en slags geografisk mittpunkt säger någonting om dessa karnevalers både nära och distanserade förhållande till varandra. Här vill jag undersöka

karnevalens relation till det Atlantiska, och hur *Ship of fools* skapar ett rum som både tar avstamp i och blir främmande inför staden och havet.



Roberto N Peyre, *Ship of fools*, GIBCA 2013. Fotograf: Attila Urban

Christina Kullberg skriver i ”Passageriter, exotik och kolonialism till havs” om hur det så kallade vändkretsdogets och den karibiska karnevalens respektive historia korsar varandra.³³ Vändkretsdoget uppstod någon gång efter Columbus seglat till Amerika och är en ritual som under karnevaliska former utförs när en besättning för första gången passerar en vändkrets. För en stund blir rollerna på båten ombytta då besättningen tillåts att förnedra sina överordnade.³⁴ Den karibiska karnevalens ursprung spåras till plantagen där karnevalen från början var förströelse för kolonialmakten, men förvandlades med tiden till ett nöje för slavarerna.³⁵ Bägge fall beskriver underhållning eller förnedring, instiftat av dem som har den makten över rummet men som sedermera tas över av de som från början utsattes av förnedringen. Om karnevalen är iscensatt av plantageägaren, är den inte då en integrerad del av det officiella liv som Bachtin menar på att karnevalen vänder sig emot? Det här stämmer överens med Umberto Ecos kritik av Bachtin. Han menar på att eftersom karnevalen både instiftas av, och riktas emot, den regerande makten, förblir karnevalen beroende

³³ C. Kullberg, ”Passageriter, exotik och kolonialism till havs”, *Glänta*, nr. 2-3, 2013, s. 140.

³⁴ Kullberg, s. 140.

³⁵ Kullberg, s. 140.

av denna.³⁶ Detta pekar på en spänning mellan en karnevalsdefinition som tillkännager karnevalens subversiva kraft, och en som pekar på dess begränsningar eftersom staden avgör vilka ramar den verkar inom. Till vilken gräns har karnevalen möjlighet att vara ett rum för att uttrycka idéer vänt från den officiella kulturen när den instiftas av staden? En början till ett svar finns i det Kullberg skriver om den karibiska karnevalen. När karnevalen i plantagen går från att ha varit plantageägarens underhållning till slavarnas nöje, blir karnevalen mer integrerad i det folkliga än i det officiella livet. Karnevalsspråket övertas av det som från början var ett passivt uttryck för det. Det karnevaliska såsom Bachtin definierar det har segrat i kampen om betydelsefixeringen över den karnevaliska diskursen.

Ship of fools verkar vilja slå sig fri från den här spänningen eftersom det skapar ett karnevalsrum som inte behöver förhålla sig till de begränsningar den offentliga platsen innebär. Verket placerar sig således i en diskursiv kamp, där verket prövar en annan karnevalsdefinition än den som definierar karnevalen negativt i förhållande till den officiella kulturen. *Ship of fools* har ingen ”officiell kultur” att vända sig emot; det är en karneval som inte har någon annan plats än i dialogen mellan bilderna i filmen. Filmen vänder sig mot karnevalen själv, och bilderna inom den genererar varken en betoning på likheter eller skillnader bilderna emellan. Eftersom karnevalen i filmen saknar staden blir bara Bachtinsk i hur den det enskilda är underordnat helheten; de individuella kropparna försvinner in i massan och den enskilda videon löses upp i verkets helhet.³⁷

Samtidigt knyter titeln *Ship of fools* an till spänningen mellan det officiella och inofficiella livet i staden. Michel Foucault skriver om *Ship of fools* – dårarnas skepp – i *Vansinnets historia under den klassiska epoken* från 1972.³⁸ Han beskriver det som ett pilgrimsskepp där socialt avvikande personer försätts på en resa på jakt efter förnuftet utan verklig slutdestination.³⁹ Staden förfrämligar dårarna när de skiljs från offentligheten på det här sättet. Något liknande händer det här under Bachtins karneval. Eftersom den tillåts verka inom ett specifikt rum under en begränsad tid, blir den folkliga kulturen främmande inför stadens officiella liv. Samtidigt svarar karnevalen på det genom att förfrämmliga det officiella livet. Eftersom karnevalen raljerar över den

³⁶ U. Eco, (1984), “The frames of comic ‘freedom’”, Sebok, T. (red), *Carnival!*, Mouton, Berlin, 1984, s. 6.

³⁷ Bachtin, s. 145.

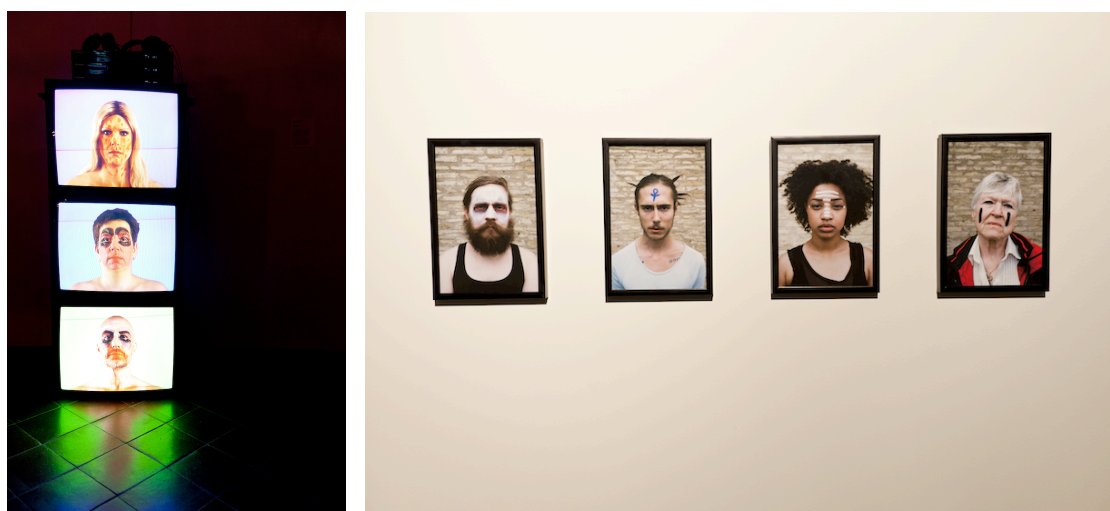
³⁸ M. Foucault, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, 6:e utg., Arkiv, Stockholm, 2010.

³⁹ Foucault, s. 40ff.

officiella kulturen sker en distansering ifrån den och det officiella livet blir karnevalens det andra. Vad händer med dessa relationer i *Ship of fools* som vill göra sig fri från staden? Riskerar inte karnevalsrummet i verket, just på grund av att dess bilder lösgjorts från geografi och historia, bli mer svårbegripligt (och därmed främmande) än något annat karnevaliserat rum?

2.2.3 Främmande i staden

Här kommer Karol Radziszewskis för utställningen ej namngivna verk att utgöra grunden för en fortsatt diskussion av karnevalens förhållande till det främmande. Verket presenteras i form av en serie fotografier samt två snarlika videoinstallationer. Fotografierna samt den ena videoinstallationen visas på konsthallen, den andra i ett skyltfönster på Kungsportsavenyn. Dessa visar personer med ansikten försedda med karnevalssminkningar. I fotografierna står de framför en tegelvägg. I videoinstallationen avbyter stillbilder varandra där ett nytt lager smink har lagts på personens ansikte i varje ny bild. Bildrummet som omger ansiktena består endast av en stark, klar färg. Det ackompanjeras med ett ljudspår som kombinerar rytmisk musik med ljudet av ett folkliv. I likhet med de tidigare nämnda verken utgör staden i någon mening verkets bildrum som här kommer till uttryck genom ljudspåret.



Karol Radziszewski, GIBCA 2013. Fotograf: Attila Urban.

Genom verket porträtterar Radziszewskis ett stort antal personer. Både i analysen av verken och i återkoppling till karnevalen har jag beskrivit rum som låter det individuella ge vika för det kollektiva. I Narkevičius och Huhtas ljud- och ljusverk sker detta genom att verken positionerar sig ett sammanhang klubbkultur medan Peyre

ger en mer explicit gestaltning åt massan. Radziszewskis bilder verkar vid första anblicken röra sig bort från det här. Verket lyfter fram den enskilda karnevalsdeltagaren eftersom det bara är ett ansikte per bild, samtidigt som bilderna befinner sig i ett sammanhang med en mängd snarlika bilder. Ansiktena, som förankras i karnevalen med hjälp av ljudspåret, representerar den enskilda bild som Bachtin menar på är underordnad helheten. Det leder till slutsatsen att det inte är en undersökning av det individuella karnevalsdeltagandet, snarare betonas likheterna bilderna emellan när smink med ett likartat visuellt språk läggs på ansiktena. Samtidigt kan personen bakom sminkningen skönjas, som om verket inte helt och hållet vill lämna den personliga erfarenheten. Det berättar en historia om den mångfald av uttryck och erfarenheter som bygger upp och rättar sig under den förenade karnevalskroppen.

I föregående avsnitt beskrev jag hur karnevalen och staden upprättar en ömsesidig främlingsrelation till varandra. Jag avslutade diskussionen med att ställa frågan om *Ship of fools* inte bara lösgör sig från den specifika främlingsrelationen till staden, utan också skapar en mer svårbegriplig, och därmed främmande karneval. Lefebvre skriver om hur stadens abstrakta rum blir alienerade för de som befolkar dem.⁴⁰ Alienationen skapas av det abstrakta rummets komplexa nätverk av relationer, som kräver passivitet från dess användare för att upprätthålla sitt existensberättigande.⁴¹ Karnevalsdeltagaren är dock inte passiv i förhållande till rummet; karnevalens omformulering av platsen bygger på att deltagarna är aktörer. Alienationen kan således omöjligt upprätthållas inom karnevalen eftersom rummet upprättas av deltagarna, det finns inga passiva användare. Så karnevalen i *Ship of fools* är bara främmande inför den som befinner sig utanför karnevalsrummet.

Radziszewskis verk, tillsammans med massan i *Ship of fools*, för en dialog kring det här. Verket närmar sig den enskilda bilden och gör den begriplig och mänsklig, utan att prata om den individuella erfarenheten. Den här analysen visar på hur verken i utställningen skapar betydelser genom att de ställs ut tillsammans. Analysen av Radziszewskis verk bygger på *Ship of fools* diskursiva relationer, som alltså blir gällande även för det förstnämnda verket eftersom de två utgör en och samma kommunikativa händelse.

⁴⁰ Lefebvre, s. 308.

⁴¹ Lefebvre, s. 50ff.

2.3 Verket i rummet

Här kommer jag att undersöka hur verken på utställningen förhåller sig till de rum inom vilka de realiseras. Det rör sig både om materiella och idéburna rum, som staden, konsthallen, karnevalen och anarkismen.

2.3.1 Platsen Göteborg

Det är logiskt att en utställning med utgångspunkt i historiska händelser förknippade med specifika stadsrum också äger rum på dessa platser. Flera av verken i utställningen befann sig ute på Göteborgs gator innan de placerades i utställningshallen. En del av dessa ingick i ett gemensamt karnevalsperformance som jag kommer till under nästa rubrik. Följande avsnitt ska handla om verk som förhåller sig till mer specifika historiska händelser och platser i Göteborg.

Andreas Gedins *Driftwood* består av en text, ett performance och en installation. Verket är en allegori där de olika objekten och handlingar berättar en historia där den öppna hamnstaden Göteborg ställs mot samma stads segregationspolitik.⁴² Objektet för verket som sedan utgör installationen i konsthallen är en låda tillverkad från drivved hämtad från ön Vedholmen utanför staden, ett nytillverkat lås av en förlaga från 1700-talet, en text samt en lykta. Ön Vedholmen har både varit militärt övningsområde där bara svenska medborgare ägde tillträde och kyrkogård för döda anonyma kroppar som flöt i land i och kring Göteborg. Myten säger att pirater brukade hänga lyktor på kor som betade på ön för att lura skepp på grund. Verket har inspirerats av ett tomt nyckelskåp som finns på Göteborgs stadsmuseum där nycklarna till staden har förvarats. Det nytillverkade låset sänktes under rituella former utanför den ö där drivveden hämtades ifrån. En omvänd nyckelkastarritual som påminner om hur staden pendlar mellan att vara öppen och stängd, tillgänglig och segregerad. *Driftwood* är en form av diskursiv betydelsebildning i praktiken, där varje handling och objekt för verket, konstitueras av ett nätverk av diskursiva och intertextuella relationer vars sammanlagda betydelse uppstår i dialektiken mellan dessa element.

Sonia Boyces *MOVE* som jag skrev om under det första avsnittet av analysen tar också avstamp i Göteborg. Filmen rör sig kring platser som var avgörande kring EU-

⁴² Göteborg International Biennial for contemporary art (GIBCA), *Andreas Gedin*, hämtad 22 december 2013, <http://www.gibca.se/index.php/sv/tema/konstnaerer/andreas-gedin>.

toppmötet i Göteborg 2001. Dansarna tar sats från husets ytterväggar och gatans stenbeläggning, testar rörelsernas yttersta gränser. I andra scener ligger dansarna på marken på samma platser som demonstranterna tvingades ligga i timtal under EU-mötet. I ytterligare en scen karvar personernas fingrar efter gatsten från andra sidan om ett stängsel. Filmen sätter gatans materialitet på prov. Dansarnas rörelser undersöker hur stadens rum är våra rörelser språngbräda och absoluta begränsning, men också hur de specifika miljöerna inverkade på händelserna kring EU-mötet 2001. Det tyder på att verket bygger på diskursiva relationer som både härrör ur en politisk aktivism i allmänhet, och händelserna i Göteborg i synnerhet. Judith Butler skriver att när någon under det politiska mötet klättrar upp på ett militärfordon blir den militära apparaten både mötets materiella grund och motstånd mot militären själv.⁴³ Militärfordonet är en konkret symbol för instrumentell makt men utifrån Lefebvres syn på rummet lär vi att mer vardagsnära materialiteter än så, såsom gatstenen, asfalten och husens väggar, i lika hög grad är ett uttryck för samma sak.⁴⁴ Samma material som i ena stunden är i den instrumentella maktens händer, är i andra demonstrationens bas. Gatstenen blir den här ambivalenta platsens mest konkreta gestaltning. Den är ditlagd av staden men utgör i kravallen demonstrantens försvar mot polisens sköldar, batonger och skjutvapen.

2.3.2 Iscensatt karneval

Med performanceverket *LOVAMAN* för Roberto N Peyre samman nordisk mytologi, kristendom och karnevaliska ritualer. Aspen har en plats i den kristna berättelsen liksom i nordiska traditioner. Det sägs att Jesus korsfästes på ett kors gjort av asprå och i nordiska hedniska traditioner förekommer det att man klär saker i löv, såsom majstången.⁴⁵ Iklädd en dräkt av asplöv rör en person i Göteborgs kanal för att sedan möta upp med Jean-Louis Huhtas ljudinstallation placerad på en lastbil. På Esperantoplatsen möts verken upp med New Beauty Council (NBC) och MYCKET:s *Exclude me in*, två aktivist- och konstnärskollektiv som tillsammans med kläddesignern Maja Gunn formgivit ett antal kostymer och plakat. Tanken är att de ska ta tillvara på karnevalens subversiva potential i en queer och feministisk aktivism. Tillsammans skapar dessa ett karnevalsekipage som tågar gemensamt till konsthallen

⁴³ Butler, s. 32.

⁴⁴ Lefebvre, s. 57.

⁴⁵ Roberto N Peyre, *LOVAMAN*, hämtad 31 december 2013, <http://robertonpeyre.com/robertonpeyre.com/LOVAMAN.html>.



Roberto N Peyre, *LOVAMAN*; New Beauty Council och MYCKET, *Exclude me in*, GIBCA 2013. Fotograf: Attila Urban.

Karnevalekipaget tar plats i det offentliga rummet. Under teoriavsnittet beskrev jag utifrån Lefebvre att en av det abstrakta rummets målsättningar är att skapa ett rum som utger sig för att vara neutralt.⁴⁶ Detta upprätthålls så länge användarna inte ifrågasätter rummet.⁴⁷ Genom politiska aktioner som motsätter sig rummets instrumentella karaktär finns dock möjlighet att avtäcka rummets falska neutralitet. Jag har redan diskuterat att karnevalen såsom Bachtin beskriver den skapar ett diverserat rum. Karnevalen etablerar dock inte riktigt något oppositionellt rum eftersom detta riktar sin kritik specifikt mot hur den instrumentella makten använder rummet.⁴⁸ Karnevalekipaget äger emellertid inte bara rum på den offentliga platsen, utan också inom det rum som konstbiennalen etablerar; händelsen utgör snarare ett approprierat rum eftersom inflytandet från de som skapar rummet är stort utan att de utmanar stadens dominant rum. Det finns emellertid även en oppositionell kraft över verket. Det förhåller sig till Göteborgskarnevalen som var en folkfest på initiativ från de som ville ha karnevalen, som staden sedan ersatte med Göteborgs kulturkalas.⁴⁹ I och med att detta finns i bakgrunden finns en medvetenhet om stadens makt och kontroll över de offentliga platserna, och att staden använder sig av den makten för att eliminera rum där inflytandet från de som befolkar det är för stort. Så verket genomför en aktion i det offentliga rummet medveten om de rumsliga praktiker som ligger bakom det. I och med detta prövar ekipaget också om det karnevaliska uttrycket kan utgöra en bas inom både konst och aktivism.

⁴⁶ Lefebvre, s. 308.

⁴⁷ Lefebvre, s. 56.

⁴⁸ Lefebvre, s. 367.

⁴⁹ I Lundström, ”Kalastjuvar”, *Faktum*, 16 oktober 2012, hämtad 30 december 2013 <http://www.faktum.se/2012/10/kalastjuvar/>.

2.3.3 Från gatan till utställningsrummet

Vad händer med verken när de går från att befinna sig på gatan till att ta plats i konsthallen? De verk som bildar karnevalsekipaget visas som separata installationer i konsthallen. I första rummet för utställningen ligger delar från *LOVAMAN* utspridda på golvet. I den stora hallen visas karnevalskläderna och plakaten från *Exclude me in*. Objekten från *Driftwood* tar ett av de inre rummen i anspråk. Det finns således skäl till att än en gång undersöka de här verken med tanke på det förändrade tillstånd de uppvisar när de ställs ut i konsthallen.



Andreas Gedin, *Driftwood*; Roberto N Peyre, *LOVAMAN*, GIBCA 2013. Fotograf: Attila Urban.

När objekten sätts i relation till den rörelse de befann sig i innan de tog plats i konsthallen övergår de till ett fryst tillstånd. Det har skett en fixering av dess betydelse i förhållande till den diskurs de verkar inom. Är rörelsen kontra stillheten bara en metafor för hur betydelsebildningen fungerar? Jag vill argumentera för att det inte är det, att det är bildligt. När verken fryses i konsthallen genererar de en viss betydelse; de omgärdas av ett sammanhang som skapar en specifik verbal och visuell förståelse. Den ram som konstinstitutionen innebär utgör en stark kraft i hur vi ska förstå verken. De fragment som visas i konsthallen, främst gällande *Driftwood* och *LOVAMAN*, berättar en historia snarare än om något i tillblivelse. Text i utställningskatalog och på skyltar ger besökaren bakgrundsinformation. Det som visas upp är något som redan varit. Jag menar inte att betydelsen är absolut fixerad i konsthallen, men att de visas de som färdiga och därmed fullbordade, vilket är ett helt annat tillstånd än när de utgjorde en del av ett performance.

Bachtin beskriver rörelsen i karnevalen. Karnevalskroppen befinner sig i en ofullbordad metamorfos, en konstant rörelse utan mål.⁵⁰ Det liknar verken innan de kommer in i konsthallen vilket exemplifieras med *LOVAMAN*. Verket utgör en enskild bild innan det ansluter till karnevalsekipaget, som sedan går upp i helheten och lösgör sig från för att slutligen visas upp i ett färdigt och fragmenterat tillstånd i konsthallen. Det gäller emellertid inte alla verk som var en del av ekipaget. NBC:s och MYCKET:s gör något mer av sitt bidrag till karnevalsekipaget. Installationen som följer deras performance organiserar klädesplaggen och plakaten på ett annat sätt än när de bärs av kroppar ute på gatan. Tack vare att plaggen hänger i luften, bakom, ovanpå och under varandra frångår de till viss del de begränsningar som kroppen på platsen innebär. Det sker också en interaktion mellan verket och besökaren som kan gå in mellan plaggen och bland dem mötas av ljudupptagningar från folk och rörelse. Eftersom besökaren bjuds in att delta befinner sig verket fortfarande i en form av rörelse, kanske inte lika snabbt som ute på Göteborgs gator, men det skapar en förnimmelse av en permanent karneval inne i konsthallen.



New Beauty Council och MYCKET, *Exclude me in*, GIBCA 2013. Fotograf: Attila Urban.

Exclude me in karnevaliserar således i viss mån konsthallsrummet. Ett av verken lyckas emellertid göra något mer radikalt med konsthallsrummet, om än bara för en kort stund. Konstnärskollektivet Psychic Warfare bjöds in av utställningsproducenten och genomförde i samband med öppningen en av sina *Psychic Attacks* och *Psychosonoric lecture*. Personalen på konsthallen ska enligt Psychic Warfare inte ha vetat vad som skulle komma att hända.⁵¹ En maskerad person bars in på en tron samtidigt som gruppen förseglade rummet genom att stänga in konsthallsbesökarna så lång tid som det tog för konsthallspersonalen att bryta

⁵⁰ Bachtin, s. 35.

⁵¹ Psychic Warfare, *A night at the biennial*, 2013, hämtad 27 december 2013, <http://psychicwarfare.se/>.

blockaden. Personen höll en föreläsning samtidigt som rummet bakom talarpersonen fylldes med rök tillsammans med ljud från en motorsåg och glas som krossades. Det skulle simulera ett sabotage av konstverken i rummet. Från aktionen visas tronen personen bars in på, ett svärd, den pulpet personen stod vid samt en video från föreläsningen.

Psychic Warfares egna intentioner med aktionen var att avtäcka det dubbeltydiga i att göra en utställning inom ramarna för en institution med ett tema som knyter an till politisk aktivism och historiska händelser som vänder sig mot institutionella sammanhang.⁵² Psychic Warfare lyckas etablera ett verkligt oppositionellt rum, uttalat politiskt mot och medvetet om de rumsliga praktiker som ligger bakom platsen för ockupationen. Under ockupationen är rummet nämligen varken i händerna på Göteborgs stad, konstbiennalen eller konsthallen. Det här tyder på en relation mellan rummet och verket som inte bara gäller för Psychic Warfares aktion. Föregående avsnitts genomgång av hur verken får ändrad betydelse beroende på om de befinner sig på Göteborgs gator eller i Göteborgs konsthall tyder på att de diskursiva praktiker som genomsyrar rummet de för tillfälligt befinner sig i, blir betydelsebärande för verken. Detta är inte någon ensidig kommunikation. Verken inte bara konstitueras av rummet, de är också med och konstituerar det, vilket Psychic Warfares aktion är det mest explicita exemplet på. Rummet och verkets betydelser skapas i den här dialektiken, där det ena hela tiden konstitueras av den andra.

2.3.4 Global anarkism

Nicoline Van Harskamps installation *Yours in solidarity* består av 244 pappersark, tre mindre bildprojektioner och en större videoduk. Verket utgår från den holländska anarkisten Karl Max Kreugers korrespondenser mellan honom själv och ett världsomspännande nätverk av politiskt likasinnade. Utifrån dessa har Harskamp skapat en uppsättning karaktärer som agerar tillsammans i ett iscensatt möte. Det här mötet visas på den stora bildduken. De mindre bildprojektionerna med tillhörande hörlurar visar text och ljud från dialoger mellan vad vi kan anta är Harskamps anarkistiska karaktärer. Pappersarken som klär väggarna i utställningsrummet är hennes anteckningar från projektet.

⁵² Psychic Warfare, *A night at the biennial*, 2013, hämtad 27 december 2013, <http://psychicwarfare.se/>.



Nicoline van Harskamp, *Yours in solidarity*, 2013. Fotograf: Attila Urban.

Jag beskrev hur *Ship of fools* skapar ett helt nytt rum genom att föra samman separata bilder i ett gemensamt verk. Samma sak verkar hända *Yours in solidarity* men i mötet av texter istället för bilder. Det får sin visuella gestaltning dels i det filmade mötet, dels i installationen som helhet. Likheten i Peyres respektive Harskamps rumsligheter ligger just i metoden men Harskamp upprättar, trots metoden, inte ett nytt rum. Rummet finns redan i korrespondenserna mellan Krugers och hans nätverk. Möjligtvis skapas ett helt nytt rum när personerna möts i videon samtidigt som mötet redan har skett genom att brevväxlingarna har ägt rum. *Yours in solidarity* har således en komplex relation till både sin egen rumslighet, och det rum verket placerar sig i. Det globala anarkistiska rummet både omgärdar och existerar inom verket. Verket konstitueras inte bara av diskursiva och intertextuella relationer hämtade ur anarkistisk ideologi; det konstituerar också ett sammanhang i och med att det verket delar kommunikativ händelse med andra verk. Eftersom det anarkistiska rummet tvingas in i en dialog med de andra verken, skapar *Yours in solidarity* en form av ideologisk grund för utställningen.

I det iscensatta mötet har Harskamp rekryterat skådespelare så att deras nationalitet ska överensstämma med den roll de tilldelats. Det framgår av att de talar på bruten engelska och hänvisar till nationellt kopplade händelser och fenomen. Varför

skapar Harskamp karaktärer så pass troget efter Kreugers korrespondenser? Mötesdeltagarna är först och främst där i egenskap av anarkister men på grund av att de representerar olika nationaliteter står de också för en mångfald som i verket förenas under anarkistisk flagg. De har alla sin individuella röst, som bidrar till att skapa mötesrummet. Här kommer de individuella rösterna starkare till uttryck än i något av de andra verken för utställningen. I Peyres karneval finns de inte alls, Radziszewskis ansikten ger visserligen gestaltning åt den enskilda bilden men som underordnas ett större sammanhang. Men istället för ett karnevaliskt rum skapar *Yours in solidarity* en form av framträdelserum, såsom Judith Butler beskriver det. Butler ser betydelsen av att kroppar framträder och möts i det politiska samtalet. En politisk handling uppstår när människor framträder inför andra människor.⁵³ Då separeras inte längre politiken mellan hemmets privata och platsens offentliga sfärer och skillnaden mellan de två löses upp.⁵⁴ Verket låter de från början privata samtalen träda ut i en form av offentlighet, och mötas i en dialog större än den tvåsidiga korrespondensen.

Karnevalen och klubben gör också något med relationen mellan privat och offentligt. Eftersom dessa rum också skapas genom att kroppar samlas och dessutom med ett fokus på dess kroppslighet, undanröjs skillnaden mellan privat och offentligt lika starkt, om inte starkare, som under den politiska manifestationen. Butler skriver att kraften i den Egyptiska revolutionen 2011 låg i att folk inte gick hem. De åt, sov och utträttade sina behov på torget. Det politiska samtalet upphörde aldrig på grund av att det privata och det offentliga inte skildes åt. Rummet blev så utvidgat med en så oändlig tidsfrist att regimen slutligen föll.⁵⁵ I förhållande till det här är den eventuella upplösning mellan privat och offentligt som *Yours in solidarity* ger upphov till svag, men verket ställer sig bakom ett tillkännagivande om nödvändigheten i att låta det politiska samtalet träda ut ur den privata sfären. *Yours in solidary* är ett mellansteg, den befinner sig mellan att vara ett samtal i den privata sfären till att ta plats i offentligheten, mellan just ett samtal och karneval eller samtal och revolution.

⁵³ Butler, s. 35.

⁵⁴ Butler, s. 32.

⁵⁵ Butler, s. 47.

2.4 Slutdiskussion

2.4.1 Den politiska diskursens uttryck

I början av undersökningen preciserade jag att *Anarkrew: an anti-archives* genomsyras av en politisk diskurs. Vidare ringade jag in fyra uttryck för diskursen genom vilka jag anser den kommer till uttryck och som får sin visuella gestaltning i utställningen.

Följande avsnitt knyter tillbaka till de de fyra uttrycken och politiska diskursen och ser på hur utställningen förhåller sig till dessa utifrån frågeställningarna om utställningens relation till det offentliga rummet och karnevalen.

Karnevalen som ett potentiellt rum för politisk aktivism.

Karnevalen blir ett politiskt rum i utställningen eftersom den förenar karnevalen med politisk aktivism. Karnevalen i *Ship of fools* och karnevalsperformancet samexisterar med verk som *Yours in solidarity* och *MOVE*. De två senare genomsyras av diskursiva praktiker som på ett eller annat sätt relaterar till kampen om och rätten till det offentliga rummet. *Yours in solidarity* genom den anarkistiska basen, och *MOVE* i hur filmen förhåller sig till platser som var medskapare till Göteborgskravallerna 2001. Klubbmiljön blir ett verkligt exempel på ett rum där inflytandet över rummet från den grupp som använder det är stort. Utställningen sätter således karnevalen i relation till stadens instrumentella och abstrakta rum och tillkännager att rummets betydelse inte är given, att olika aktioner omformulerar rummet och att detta kan ske under karnevaliska former.

Karnevalen liksom den samtida politiska vänsteraktivismen som ett globalt sammanhang med liknande idéer, mål och tecken.

Utställningen både konstituerar och konstitueras av ett globalt sammanhang. *Ship of fools* skapar ett nytt globalt sammanhang medan *Yours in solidarity* bygger på ett globalt anarkistiskt rum. Dessutom finns en universell aspekt i den typ av kamp som utställningen står i ett diskursivt förhållande till. Både i karnevalen och i en politisk aktivism finns kampen om rummet inskriven. Karnevalen och aktivismen står i ett antagonistiskt förhållande till den som har den diskursiva makten över rummet. Politisk aktivism som äger rum på stadens offentliga platser är en diskursiv kamp i

praktiken, där övertagandet av stadens offentliga platser, tillfälligt eller permanent, är en kamp om betydelsen över rummet. Det globala sammanhanget med liknande idéer och mål handlar således om kampen om rummet. Dessutom gör detta globala anspråk den diskursiva kampen starkare; utställningen tillkännager att om man ser aktivismen globalt istället för lokalt, pågår förhandlingar om betydelsen över rummet på en uppsjö platser samtidigt. I karnevalen är den enskilda deltagaren underordnad helheten, i den politiska aktivismen är den enskilda aktionen ett större sammanhang av förändringspotential.

Den offentliga platsen som nödvändig arena för politisk aktivism.

Det här påståendet knyter tillbaka till tanken om att kampen om rummet alltid finns inskriven i den politiska aktivismen. Eftersom makten finns inskriven i den offentliga platsen är det genom platsen den diskursiva kampen synliggörs, inför aktivismen själv och inför det den politiska aktionen riktar sig åt. Nödvändigheten i platsen handlar också om styrkan i massan. Massan behöver den stora öppna platsen för att kunna existera. Det är en styrka som bygger på att den enskilda bilden eller personen ger vika för helheten. Samtliga verk i utställningen förhåller sig i någon bemärkelse till det kollektiva genom att ta avstamp i karnevalen, klubben, staden, demonstrationen och det politiska samtalet. Kollektivet utgör den kraft som kan omformulera betydelsen över rummet. Det sker inte genom individuella anspråk. Så både utställningen och aktivismens relation till den offentliga platsen är komplicerad i hur de å ena sidan är beroende av den för att finnas, men också hur de använder sig av den för att utmana rummets, och i förlängningen maktens, betydelse.

Platsens materialitet som både det politiska samtalets förutsättning och begränsning.

Detta sista påstående knyter eventuellt an mer till uppsatsens teori än dess empiri, men får också en tydlig gestaltning i *MOVE* hur de specifika platserna utgjorde kravallernas materiella grund i Göteborg 2001. Platsen omfamnar den politiska aktionen, och aktionen omfattar platsens. Platsens omfång bestämmer hur stor massan kan bli, dess iscensättning, blir det politiska samtalets fysiska grund. *Exclude me in* balanserar mellan att rätta sig efter platsens materiella förutsättningar och utmana dem när verket i konsthallen presenterar sina karnevalskostymer. På gatan ser karnevalens materiella

förutsättningar ut på ett visst sätt, kropparna bär kläderna, och gatan bestämmer hur kropparna kan röra på sig. I konsthallen får karnevalen en annan gestaltning på grund av att avsaknaden av kroppar och konsthallens golv, väggar och tak, möjliggör en annan form av uppvisning av kläderna.

2.4.2 Diskursanalysen, rummet och karnevalen

Problemet med diskursanalysen i förhållande till frågeställningen som tar sig an utställningen som helhet är att verken egentligen kräver sin egen genomgående analys för att se exakt vilka diskursiva praktiker som genomsyrar det specifika verket. Samtidigt utgör utställningen ett sammanhang av verk som förenas under ett tema och ytterligare ett diskursivt sammanhang skapas genom min frågeställning och teori. Sambandet mellan den politiska diskursen och utställningen framträder tydligare om jag än en gång visar vilket uttryck som följer det andra. Kampen om det offentliga rummet genomsyras av en politisk diskurs eftersom den handlar om politik och ideologi. Utställningen både konstitueras av den här kampen när verken förhåller sig till offentliga rum och aktivism och konstituerar den när karnevalen undersöks som en potentiell form för politisk aktivism.

Den politiska diskursen kommer till uttryck genom verkens relation till rummet. Rum betyder mycket i den här texten. Det handlar om fysiska rum, såsom de geografiskt och historiskt specifika rummen i Göteborgs stad och klubben; rummen som skapas av att människor samlas, som det politiska mötet eller karnevalen; rum inom verken och rum utanför verken; utställningsrummet och gatan; globala och lokala rum. Detta har en intim relation till teorin för uppsatsen som visar på att rum aldrig är enbart rum i dess fysiska bemärkelse. Lefebvre visar på att rum uppstår i ett komplicerat nätverk av materiella förutsättningar, produktionsförhållande, ideologi och sociala relationer. Butler argumenterar för att den offentliga platsen aldrig är given utan står under ständig omförhandling beroende på av vilka och hur den befolkas. Jag har visat på hur olika typer av rum representerade i utställningen fyller olika funktioner för att skapa ett sammanhang som både ger gestaltning åt, och placerar i en diskursiv kamp, om betyelsen av rummet. Den här kampen finns också inskriven i karnevalen. Om man ser på hur Bachtin beskriver karnevalen står den i ett antagonistiskt förhållande till den officiella kulturen, där det officiella ingriper i det folkliga och genom kanon försöker bestämma betydelsen över det. Desamma gäller Lefebvres olika

motrum som står i ett antagonistiskt förhållande till de materiella rum inom vilka de etablerar sig inom. De rum i utställningen som rör sig i staden Göteborg eller i klubbvärlden visar på kampen om rummet i praktiken, där rum antingen försätts i osäkra tillstånd under karneval eller kravall, eller hur klubben etablerar ett rum med stort inflytande från de som använder det.

Utställningen hamnar även i en diskursiv kamp på ytterligare ett par nivåer som korresponderar med frågeställningen. Den första handlar om aktivismens form. I och med att utställningen sätter karnevalen i ett sammanhang av politisk aktivism prövar utställningen om det karnevaliska uttryckssättet kan fungera för denna. Allvaret i den politiska aktivismen utmanas med karnevalens språk av skratt fest och glädje. Den andra handlar om själva definitionen av karnevalen. *Ship of fools* försöker definiera karnevalen utan staden. *Exclude me in* vill ta tillvara på karnevalens queera potential. Det verkar handla om karnevalsdefinitioner som rör sig bort från Bachtin, som inte utgår från ett litterärt verk från den tidiga renässansen, utan frågar sig istället, vad innebär karnevalen idag?

2.4.3 Avslutande reflektioner och förslag till vidare studier

Den här uppsatsen visar på hur *Anarkrew: an anti-archives* pendlar mellan olika sammanhang och rum; mellan historiska händelser och händelser inom ramen för utställningen; mellan globala och lokala samt verkliga och teoretiska rum. Alla enskilda bilder som är underordnad den helhet som utställningen skapar. Valet av teori och metod för uppsatsen skapar ett sammanhang som innebär vissa begränsningar. Jag har vid ett par tillfällen snuddat vid att några av verken förhåller sig till karnevalens queera potential. Det är en möjlig ingång för en annan undersökning av samma material. En undersökning med karnevalisk utgångspunkt men från andra karnevalsdefinitioner än den Bachtin erbjuder skulle kunna mynna ut i en undersökning kring samtidskonstens och performancefältets relation till det karnevaliska. Något som den här uppsatsen till stor del bortsett ifrån, och som skulle kunna utgöra ytterligare en grund till vidare studier, är hur konstnärlig praktik används för att närma sig och generera bilder kring historiska händelser och förlopp.

Referenser

3.1 Elektroniska källor

Göteborg International Biennial for contemporary art (GIBCA), *Andreas Gedin*, hämtad 22 december 2013,

<http://www.gibca.se/index.php/sv/tema/konstnaerer/andreas-gedin>

Göteborg International Biennial for contemporary art (GIBCA), *Deimantas Narkevičius*, hämtad 22 december 2013,

<http://www.gibca.se/index.php/sv/tema/konstnaerer/deimantas-narkevicius>

Göteborg International Biennial for contemporary art (GIBCA), *Jean-Louis Huhta*, hämtad 22 december 2013,

<http://www.gibca.se/index.php/sv/tema/konstnaerer/jean-louis-huhta>

Nicoline Van Harskamp, *Yours in solidarity*, hämtad 31 december 2013,

<http://www.vanharskamp.net/newpages/yis.html>

Lundström, I. ”Kalastjuvar, *Faktum*, 16 oktober 2012, hämtad 30 december 2013

<http://www.faktum.se/2012/10/kalastjuvar/>

Psychic Warfare, *A night at the biennial*, 2013, hämtad 27 december 2013,

<http://psychicwarfare.se/>

Roberto N Peyre, *LOVAMAN*, hämtad 31 december 2013,

<http://robertonpeyre.com/robertonpeyre.com/LOVAMAN.html>

Tancons, C., ”Anarkrew: An anti-archives. Göteborg Carnival Spirit on Record”, 2013, hämtad 22 oktober 2013, https://www.academia.edu/4455017/AnarKrew_An_Anti-Archives_Goteborg_Carnival_Spirit_on_Record

3.2 Tryckta Källor

Bachtin, M., *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Fyhr, L. (öv.), 3. uppl., Anthropos, Gråbo, 2007

Butler, J. ”Kropparnas allians och gatans politik”, Dahlberg, G. och Talje, E. (öv.), *Glänta*, nr. 3-4, 2011, ss. 31-47

Eco, U. (1984), “The frames of comic ‘freedom’”, Sebok, T. (red.), *Carnival!*, Mouton, Berlin, 1984

Foucault, M., *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Liungman, C. (öv.), Arkiv förlag, Stockholm, 2010

Kullberg, C., “Passageriter, exotik och kolonialism till havs”, *Glänta*, nr. 2-3, 2013, ss. 135-143.

Lefebvre, H., *The production of space*, Nicholson-Smith, D. (öv.), 1:a uppl., Basil Blackwell, Oxford, 1991

Winther Jørgensen, M. och Phillips, L. *Diskursanalys som teori och metod*, Torhell, S-E. (öv.), Studentlitteratur, Lund, 2000