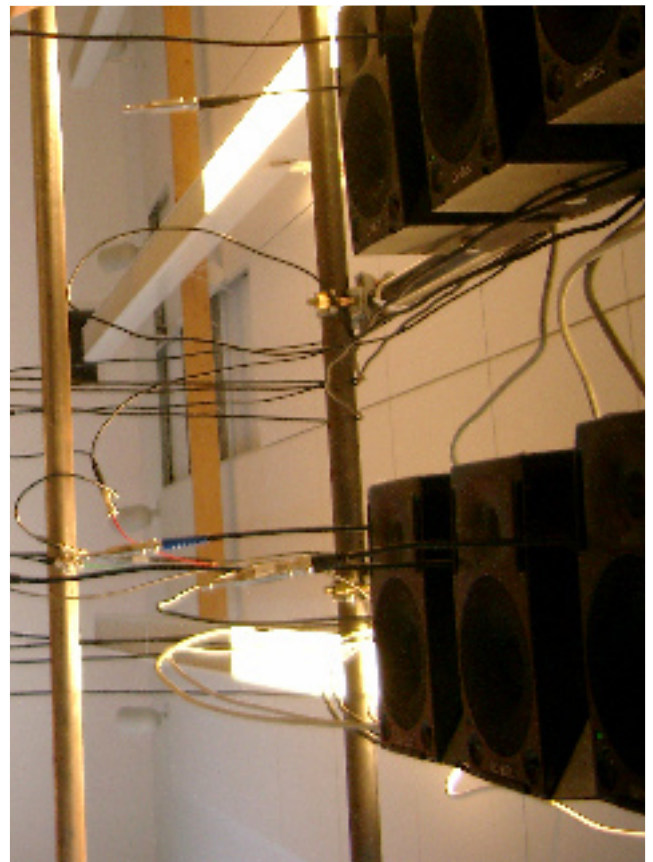


# schhh...

8 oktober - 13 november 2005  
Sveriges Allmänna Konstförening  
c/o Konstakademien  
Fredsgatan 12, Stockholm



**...texter om och kring  
utställningen  
och Ann Roséns  
konstnärskap**

# schhh...

## **Introduktion**

Ann Rosén

## **Social rörlighet, social kontroll**

Anders Alpsten

## **Möten, rum, begär: Några personliga reflektioner kring Ann Roséns konstnärliga verksamhet.**

Bennett Hogg

## **Konsten söker samarbeten och nya sammanhang om Ann Roséns arbeten ur videokonstens perspektiv**

Gunnel Pettersson

# schhh...

## Introduktion

Ann Rosén

För att tillfredsställa min egen nyfikenhet och för att erbjuda besökarna några olika ingångar till mitt arbete frågade jag tre personer som jag arbetat tillsammans med i olika sammanhang om att skriva var sin text. Anders Alpstén, som jag genomförde *Port* projektet tillsammans med, bad jag skriva ur ett samhällsperspektiv. Musikperspektivet bad jag Bennett Hogg om — en av de musiker och tonsättare som jag började samarbeta med 1990 i Norwich, England. Hur ser mitt arbete ut genom videoglasögon frågade jag Gunnel Pettersson som jag bl.a. jobbat tillsammans med på Fylkingen.

Jag lovade skribenterna att någon regelrätt katalog text behövde de inte skriva, d v s de behövde inte beskriva vad som skulle finnas i utställningen, det skulle jag göra.

Att utställningen skulle innehålla ljud, att projekten *Tyst ljudskulptur* (<http://cid.nada.kth.se/tystjud/>) och *Träffas* (<http://www.annrosen.nu/hvt/traffas/traffas.html>) som jag arbetat med under den senaste femårsperioden, skulle vara stommen att bygga utställningen utifrån var jag absolut övertygad om från den stund Richard Sangwill frågade om jag ville ställa ut i Sveriges Allmänna Konstförenings regi på Konstakademien.

Tidigt i processen sa Richard att utställningen behövde en titel och ju förr han kunde få den desto bättre. Vad kallar man något man inte gjort än? Som man inte riktigt vet vad det ska innehålla? Eftersom en titel styr gällde det att bestämma sig för något som skulle fungera 10 månader senare. Jag bestämde mig för schhh... som representerar ett ljud och som kan vara olika sorters uppmaningar, var tyst, lyssna, hör upp o s v och som kan förstås världen över.

*Schhh...* är också titeln på en av ljudinstallationerna i utställningen. Verket har utvecklats från en idé som



Visning av Rumsliga tystnader Nacka i februari 2005

# Schhh...

jag fick när jag och Sten-Olof Hellström jobbade med projektet *Träffas* 1983-2003. *Schhh...* är en "walk in composition" ett ljudverk som man går in i och i det här fallet påverkas programmet som styr ljudverket av besökarnas rörelser.

*Rumsliga tystnader* är den andra "walk in composition" som jag visar i utställningen och det är ett verk som jag och Sten-Olof Hellström utvecklat tillsammans. *Rumsliga tystnader* är baserat på kunskap och erfarenheter från projektet *Tyst ljudskulptur* och har kunnat genomföras tack vare ett generöst stöd från Konstnärsnämnden. Sveriges Bildkonstnärnsfond. Verket består av ljud och motljud som genererar tysta zoner som flyttas runt i rummet. Vi kommer att presentera och samtala kring projektet *Rumsliga tystnader* onsdag den 12 oktober kl. 17.30-19.30.

Det första besökaren möts av på utställningen är *Ställföreträdande tystnad* med videoverket *5'15"*. Ljudverket *5'15"* spelas dagligen som introduktion till lunchhändelsen på *Plats schhh...*

Jag vill skapa en mötesplats, "lite action". Ett rum fyllt av möten, tankar och idéer där konstverk, skisser, bilder, ljud, texter blandas med programpunkter, föreläsningar, konserter, performance, dans, visningar, seminarier och workshops.

Att skapa förutsättningar för samarbeten och delaktighet har länge ingått som en del i mitt konstnärskap.

Jag vill öppna upp och bjuda in till samtal!

**Plats schhh...** är en mötesplats och en samarbetsplattform där konstnärer, musiker, tonsättare, dansare, forskare, psykologer, arkitekter med flera möter besökarna. Jonas Broberg, Peter Bryngelsson, Rolf Enström, Anna Eriksson, Katarina Eriksson, Hanna Hartman, Sten-Olof Hellström, Bennett Hogg, Susanne Höglin, The Instant group, Sven Johansson, Arijana Kajfes, Erik Mikael Karlsson, Martin Küchen, Jan Liljekvist, My little pop group, Nordic Dumplings, Lise-Lotte Norelius, Sally Jane Norman, Anne Pajunen, Åke Parmerud, Ingo Reulecke, Jonas Runberger, Susanna Sandström, Peter Santeson, David Stackenäs, Jenny Sunesson, Paulina Sundin, Simon Vincent, Elisabeth Wärnfeldt med flera medverkar.

*Plats schhh...* kommer att ha lunch-, eftermiddags- och kvällsprogram och är ett samarrangemang mellan mig, Sveriges Allmänna Konstförening, Fylkingen, EMS/Rikskonserter, ADRA-Art Driven Research Association och de medverkande.

För detaljerat program se: [www.annrosen.nu](http://www.annrosen.nu)

Jag har oftast behov av ett rum för varje verk och jag vill visa mer än tre verk på utställningen. Därför har jag byggt ett antal ljudverk, utkast och skisser till nya "walk in compositions" och mini surround system i hinkar som hänger på väggen och som besökaren är välkommen att ta ner och trä över huvudet.

Min förhoppning är att utställningen och programmet som baseras på mitt konstnärliga arbete under perioden 2000-2005 kan medverka till att öppna upp ett samtal mellan grupper med olika intresseområden. Jag hoppas att utställningen kan bli en mötesplats och ge förutsättningar för att en dialog ska uppstå.



Mini surround system i hink 2005

# schhh...

## Social rörlighet, social kontroll

Anders Alpsten

I

I Sune Jonssons bok *Byn med det blå huset* finns en berättelse om en man som målat sitt hus blått. I en västerbottnisk by på 1950-talet var det en asocial handling. Alla andra hus i byn var röda, faluröda. Mannen som bodde i det blå huset var annorlunda och han valde att visa det genom att måla sitt hus blått. Det skapade en del förvirring hos övriga bybor.

Sune Jonsons projekt var att dokumentera en utdöende livsform. En by som några decennier tidigare varit en boplats baserad på självhushåll, på det naturen och människorna kunde skapa tillsammans. En viss arbetsuppdelning var redan gjord, det fanns en mängd hantverkare i byn som kunde hjälpa andra med vissa arbetsuppgifter, men någon direkt industrialisering fanns inte i byn. Förändringen var att vissa hade börjat resa för att arbeta.

Sune Jonssons approach kanske är mer antropologisk än konstnärlig, även om Jonson är lysande både som författare och dokumentärfotograf, men ingen skulle ha kommit på tanken att kalla Jonssons projekt för ett interaktivt konstprojekt. Detta trots att han var helt beroende av att de människor som bodde i byn med det blå huset faktiskt var beredda att ställa upp.

II

När Ann Rosen gjorde sitt projekt *Frukost* i Rågsved gick hon hem till människor och deltog i deras frukostar. Hon filmade dem samtidigt som de åt frukost. Ett ganska enkelt dokumentärt förfarande kan tyckas. Det handlar om möten i vardagsmiljöer. Men åtgärden, att begå en konstnärlig handling i den här miljön, leder till ett upprättande av socialpolitiska rum. Sune Jonsson skildrade i sin bok en utdöende livsform. Han skriver själv att han var tvungen att fundera på hur han gjorde eftersom det liv han skildrade egentligen redan var försvunnet när han skildrade det. Ann Rosen skildrade i *Frukost* hemmen i en utsatt förort. En av de fat-



Visning av Rumsliga tystnader Nacka i februari 2005

tigaste och socialt mest segregerade förorterna i Stockholm. Det är ingen miljö som är under försvinnande, men det är en miljö som i mycket liten utsträckning skildras med konstnärliga uttryckssätt som grund. Det finns en viss likhet i motiven, men det finns en skillnad i metoderna och hur man benämner vad man sysslar med.

Ann Rosen har i sina verk ofta skildrat kollektiva företeelser. Det har varit spel, nöjesparker, hem mm. På senare tid har det glidit mer åt ett individuellt håll. Kanske hänger det samman med det som Niclas Östlind skriver i *Hjämstorm* 80/2003, det finns ett starkt subjekt i Ann Rosen konst. Utgångspunkten för de olika projekten är inte allmän utan specifik. Specifik utifrån konstnärens egen utgångspunkt. Det är konstnären som planerar och söker upp kollektiva sammanhang. Det är ett sätt att försöka beskriva hur social kontroll ser ut och ett sätt att påverka och förändra den sociala kontrollen under den tid som den konstnärliga aktiviteten pågår.

Ett av Ann Rosens verk kallas *News Memory*. Ann Rosen bjöd in konstnärsvänner att spela ett spel, där de nyheter som speldeltagarna tog med sig var själva grunden i spelet. Dessa nyheter sattes sedan fast på speglar, när man lyfte nyheten fick man se en bild av sig själv. Det fanns inga regler i spelet utan dessa skapades och förändrades under spelets gång. Bristen på regler skapade förstås en viss förvirring i gruppen. Det normala i en spelsituation är att alla deltagare måste följa samma regler, det är därför spel kan betraktas som rättvisa. Samma regler gäller för alla, därför avgör skickligheten i själva spelet. Spelets regler förändrar också de sociala regler som gäller under den tid man spelar. Alla ägnar sig åt spelet och dess regler. När man skapar ett spel utan regler skapas två situationer utan regler: dels ett spel där ingen riktigt vet vad som ska göras, dels en social situation som man inte riktigt vet hur man ska hantera. Resultatet blev i *News Memory* att en del arbetade hårt med att försöka skapa en så normal spelsituation som möjligt, andra försökte återskapa en normal festsituation.

Det här sättet att sätta två system ur spel samtidigt gör det möjligt att skapa en social situation som är något förändrad, något vriden. Det är där som själva verken uppstår, i händelsen. Man brukar säga att skönheten finns i betraktarens öga, men här finns själva verket i deltagarnas händer.

Att låta verket uppstå i stunden är en metodik som Ann Rosen ofta använder, på det sättet uppstår ett nästan dokumentärt material kring hennes verk. Den kollektiva rörelsen kring den företeelse konstnären presenterar är det som blir innehållet. Ann Rosen presenterar bara en form.

Ibland känns det konstigt att beskriva det som form, det som Ann Rosén gör, eftersom som det är innehållet som så tydligt berör i hennes verk. Men det är väl det som är det intressanta, att Rosén gör ett arrangemang för någonting som kan liknas vid ett rollspel. I de senare, mer individriktade verken, finns arrangemangssituationerna kvar. Tanken att göra ett tyst rum i ett större offentligt rum är en typisk metod för att skapa en förändring av hur man uppfattar verkligheten. *Tyst ljudskulptur* beskrivs ofta ur ett tekniskt perspektiv, eftersom det är ett tekniskt komplicerat verk som kanske aldrig blir något annat än en plan. Men ur ett upplevelseperspektiv måste det kännas som att vara döv på en offentlig plats. Det blir inte som att hålla



Visning av *Rumsliga tystnader* i Nacka februari 2005

# schhh...

för öronen, det blir som att isoleras ljudmässigt från omvärlden, det är kanske så det är att vara döv. På det sättet får alla en möjlighet att betrakta världen utanför ur ett bestämt perspektiv, perspektivet som innebär att man inte hör. Hur förändras världen då och hur ser världen ut när jag återvänder från tystnaden?

Skillnaden mellan individ och kollektiv, eller spelet mellan det individuella och det kollektiva, uppstår också i olika projekt som Ann Rosén genomfört. I Portprojektet stod individen - konstnären - för en förändring i kollektivets - hyresgästernas - vardag. Det uppstod ett antal krockar mellan det individuella perspektivet och det kollektiva. Tydligast blev detta i Michael von Hausswolfs verk där hyresgästerna helt enkelt talade om att den idé som han ville genomföra inte var av intresse för dem. De ville inte ha den påverkan på sin miljö.

Så kanske handlar det om påverkan. Att påverka en nära kollektiv miljö för att urskilja individerna, eftersom individen alltid är den viktigaste enskilda beståndsdel. Eller är det tvärtom, att kollektivet är den första och viktigaste beståndsdel i den mänskliga verkligheten? Vilken ordning som egentligen råder kommer vi förmodligen aldrig att få klarhet i, men frågeställningen är på något sätt evig.

I boken *Byn med det blå huset* skildras en kollektiv företeelse, en gammal by där människor på olika sätt är väldigt nära beroende av varandra. Men namnet på boken kommer från ett mycket individuellt ställningstagande. Det finns en man som målat sitt hus blått och som dessutom kan esperanto. En individualist som manifesterar sin egen individualitet.

För Ann Rosén finns ett behov av att manifesteras sin egen individualism genom att undersöka kollektiva händelser och miljöer. Detta sker mer och mer i form av ljud. I ett av verken på Konstakademien kommer publiken att kollektivt påverka ljudet i ett rum. Alla blir beroende av hur andra personer rör sig, inte så att människor kommer att krocka rent fysiskt, men ljuden kommer att krocka, var och en kan krocka med de andras ljud. För att klara av att framställa ljud tillsammans kommer det att krävas samordning. Frågan är om någon kommer att kliva fram och bli en tillfällig ljudgeneral och skapa litet ordning i det kollektiva kaos som Ann Rosén skapat.

### III

"JAG BETRAKTAR mig inte som troende, men är inte riktigt säker på varför. Kanske ger sökandet och osäkerheten en starkare smak åt livet. Jag tänker mig att jag ser och lever, inte klarare, inte bättre, men kanske utan den belastning det skulle innebära att binda mig vid en tro och dess ceremoniella och rituella strukturer. Samtidigt inser jag ju att en människa alltid är bunden vid något som är eller kan liknas vid just "ceremoniella och rituella strukturer" – i kärleken, politiken, arbetslivet, sällskapslivet, i såväl de mest privata och intima som i det offentliga – bunden vid något som är större än henne själv."

Så skriver poeten Arne Johnsson i *Hundarna i Montpellier*, en kort essä om övergångar, riter, förvandlingar. Övergången, passagen, riten är en plats som återkommer i Ann Roséns verk, både i fysisk och mental mening. Projektet *Port* utspelade sig i portar, en övergång mellan det privata och det offentliga, *Frukost* utspelade sig i förvandlingen mellan natt och dag, *Träffas* annonserade mellan det utlämnande och det intima. Den här platsen tyck intressera Ann Rosén. Den är en del i konstnärskapets val mellan vad man lämnar ut och vad man håller inne med. Det är på just den här platsen som mötet sker, och det är mötet Ann Rosén letar efter, det visar hon tydligt i flera av sina verk.

Ann Rosén tycks ha ett behov av att definiera platsen där mötet sker. *Tyst ljudskulptur* är en plats där mötet



Ställföreträdande tystnad ljud- och videoinstallation på ID: galleri Stockholm 2004

# schhh...

sker i första hand med en själv. Och det är på något sätt där hon har hamnat, i mötet med sig själv. Det finns en tendens i Ann Roséns projekt som innebär att de involverar möten mellan färre människor. Kanske en skiftning från det kvantitativa till det kvalitativa, från det sociala/politiska till det personliga/privata. Det är som om Ann Rosen under 90-talet passerat ett antal transithallar där de transiterande passagerarna blir färre och färre.

Att skapa möten eller utrymmen för möten kan vid en första tanke tyckas vara en verksamhet som involverar mer än en person. Men det finns inget principiellt problem med att låta andra människor möta sig själva. Tvärtom är det väl ljus det en terapeut eller en meditationslärare gör. I de här mötena kan man tänka sig att det uppstår ett slags mentala förlossningar och att Ann Rosén agerar med en sokratisk teknik.

## IV

I samtal uttrycker Ann Rosén ofta en frustration över de system som håller fast olika delar av samhället. Det gäller i lika hög grad kulturlivet om andra delar av samhällslivet. Att lösa upp gränserna mellan konst och vetenskap är ett av de uttalade målen med *Tyst ljudskulptur*. Att genomföra ett projekt som samtidigt är konstnärligt och tekniskt komplicerat och som kräver professionell kompetens inom en rad olika områden. Det som uppstår här är nya former av möten, möten mellan människor som sysslar med saker som ofta uppfattas som oförenliga. I det här fallet tar Ann Rosén på sig en annan typ av roll än vad hon gjort i de projekt som mer bygger på slumpmässiga möten. Hon tar på sig den sociala kontrollen.

I *Plats schhh...* kommer Ann Rosén åter att bjuda in ett stort antal människor för att skapa en mötesplats för olika konstarter, vetenskaper mm. Ambitionen ser ut som en fortsättning på *Tyst ljudskulptur*, att samla olika professionella människor på samma plats för att genomföra något som blir större än summan av delarna. Det blir en plattform, precis som föreningen ADRA blir en plattform. Och kanske är det så att satelliten som Ann Rosén skickade ut när hon kallade sig *Pleasure Garden Director* nu åter har landat i ett sammanhang där gränser kan överskridas genom olika typer av möten. Den här gången finns det en definierad plats och en definierad tid. Deltagarna är delvis bestämda, men också de som besöker *schhh...* kommer förstås att vara deltagare. Det är som det varit tidigare; Ann Rosén erbjuder en form, innehållet uppstår.



D-Dist Nacka konsthall 2003 <http://www.annrosen.nu/hv/traffas/traffas.html>

# schhh...

## Möten, rum, begär: Några personliga reflektioner kring Ann Roséns konstnärliga verksamhet.

Bennett Hogg

University of Newcastle upon Tyne, UK

Översättning av Linus Johansson

När vi pratar om konst är det numera allmänt accepterat att vi inte måste avslöja den "dolda meningen" eller komma fram till "sanningen" om konstverket, snarare skapar vi själva våra egna meningar – meningar som uppstår ur mötet mellan våra egna personliga historier, preferenser, intressen och med konstverket. Vi tillstår även i allt högre grad att situationen och omständigheterna för mötet med verket, samt de olika former av social och kulturell interaktion som kommer med i spelet vid sådana möten också är en faktor i skapandet av verkets mening. När vi talar om verk av en konstnär som Ann Rosén, vars praktik har innefattat sociala möten med konst och i en del fall sociala möten som konst – är det särskilt viktigt att vara medveten om att mening ofrånkomligen är något som är socialt konstruerat; något som skapas genom dialogiska processer. Just de sociala principer som innefattas i den konstnärliga processen för oss mot omförhandlade och därför potentiellt olika meningar; vi får inte fastna i att försöka avslöja verkets "inneboende" meningar, sådana som kanske har placerats där av konstnären. Under förarbetet till denna essä hade jag många och långa samtal med Ann Rosén. Under ett av dessa samtal då vi bland annat berörde hennes videoverk, *A* och *B* (en del av hennes första *Träffas*-projekt vid Gävle konstcentrum under 2001)<sup>1</sup> sa hon vid ett tillfälle:

- "Men när jag gjorde utställningen var jag inte medveten om det här – jag inser det först nu när vi talar om det!"

Inget kunde, enligt min mening, på ett tydligare sätt illustrera den i huvudsak dialogiska grundstommen i hennes arbete. Ann skapar konst för att föra samman människor, för att etablera interaktioner mellan dem och få dem att utforska sig själva lika mycket som konstverken. Det är i första hand genom sociala interaktioner som mening och innehåll kan uppstå.

Vad som följer är därför en personlig redogörelse för mina upplevelser av Anns arbete under de senaste femton åren; det förekommer kopplingar till strömmar av konceptuellt tänkande i vår kultur; det finns avsnitt



Tyst ljudskulptur 2001-2003 <http://cid.mada.kth.se/tystljud>

där vissa element i hennes verk har samklangat med mina egna erfarenheter; ytterst strävar jag efter att visa på hur, enligt min uppfattning, Anns konst (och liknande konst av andra) kan bilda en fokal punkt, kring vilken våra begär (och vår osäkerhet inför begären) kan samlas och bli tillgängliga för vårt medvetna inflytande. Många konstnärer ställer frågor, men Ann bjuder också in till möten och tillhandahåller mötesplatser, som gör det möjligt för dessa frågor att utvecklas, även om de, liksom begäret, saknar slut. Under en annan diskussion kring hennes konst, under januari 2005, nämnde hon att:

- "Det jag vill göra är att skapa rum där människor kan stanna upp och tänka – ett rum för mig är inte ett "dött" utrymme, utan en plats där något kan hända – ett ställe där man kan bli utmanad till att tänka annorlunda och där man kan upptäcka och lära sig saker.

## Möten och platser

Att föra samman människor och få dem att mötas är ett mycket återkommande tema i Ann Roséns arbete sedan 1990. Med verk så som *Stuck in the Mud* (Norwich, UK, 1990), performance för dansare och improviserande musiker, *News Memory*, *Frukost* i Rågsved, *Spela Kula* som innebar att man spelade kula i Stockholms förorter och en serie av tre projekt baserade på idén om möten – *Har vi träffats?* (Gävle, 2001), *Träffas* (Stockholm, 2002) och *Träffas 1983-2003* (Nacka, 2003) – har hon under de senaste 15 åren skapat och lanserat händelser och situationer som fört människor samman. Arbetet med bl.a. *Tyst ljudskulptur* utgör en fortsättning på temat att föra människor närmre varandra för att uppleva konstverket, även om det inte alltid finns några explicita förväntningar på dem eller deras handlingar. I själva verket ligger hela poängen med mötet just i denna godtycklighet.

Ett annat tema i hennes arbete är rummet, men detta är ingalunda något endimensionellt koncept. Rummet, för Ann, kan vara det fysiska rummet inom vilket ett möte blir möjligt så som ett vanligt rum eller en byggbod (*Byggbod*, 1996) eller så kan det bara vara en plats att sitta ner (de stora röda kuddarna som är lagda utomhus, i *Rastplats*, 1995). Det kan också vara ett konceptuellt rum (något som Ann ofta kallar en "plattform"), som skapar förväntningar om att något ska hända, eller ett tomt rum, avgränsat av en cirkel av högtalare (exempelvis *D-dist*, från 2003), en glaskulas cirkelformade bana (*Träffas*, ID:1 Galleri, 2002), eller den cylindriska masken som en dansare har på sig, på vilken tysta videobilder projiceras (*Ifrån*, 2000). Det tomma rummet, å ena sidan, och möten mellan människor å den andra, kan åtminstone på ytan framstå som varandras motsatser, men för mig är de sammankopplade i form av manifestationer av två nyckelbegrepp inom stora delar av det psykoanalytiska tänkandet under det senaste århundradet.

Vår sociokulturella miljö är kanske det som till största delen präglar oss som individer, särskilt vad det gäller våra förhållanden till familjemedlemmar och det bredare nätverket av individer som utgör vårt samhälle, i vår värld struktureras och riktas idéer och handlingar av språk och andra former av symbolisk kommunikation (såsom musik eller religiösa beteenden). Den Franske psykoanalytikern och tänkaren Jaques Lacan har med stor insikt påpekat att ingen egentligen talar "sitt" eget språk – språket vi talar existerar innan vi gör det, de symboliska system som avgör social position, genus, t o m något så personligt som våra "egna" namn, bestäms innan vi själva finns som individer. I ljuset av detta kan det nästan paranoida förespråkandet av en autonom "art pour l'art" läsas som ett reaktionärt förnekande av den ångest som Lacans observationer



Tyst ljudskulptur 2001-2003 <http://cid.nada.kth.se/tystljud>

avslöjar, medan däremot verk av konstnärer som Ann Rosén aktivt möter och accepterar rådande villkor, för att sedan utforska dem på djupet. Utan att vare sig överväldigas av, eller genom att undvika konsekvenserna av att det är vi som måste bibringa mening i våra liv och vårt arbete, arrangerar Ann scenen – bygger en plattform, i hennes terminologi, för våra möten, frågor och egna tankar. Hon skapar "ett rum där något kan hända".

Men rumstemat är inget enkelt koncept i hennes arbete. Som jag antytt ovan manifesterar sig rum eller snarare rummen som många olika men sammanlänkade former. Då jag redan introducerat Lacan kan det vara av intresse att föra in ännu en av hans idéer i sammanhanget. Oavsett allting annat är dessa idéer relevanta och har betydelse för mina egna reaktioner på, och tolkningar av Anns konst.

## Rum och frånvaro

Ett rum kan vara "någonstans" där "någonting" kan hända, men det kan också vara en frånvaro: en plats kan finnas på grund av att något saknas. Detta är ett starkt tema i Anns rumsbegrepp och är en av de saker som driver mitt eget intresse för hennes verk. Om jag exempelvis skulle utelämna ett ord ur en mening och orsaka ett tomrum får det tomrum som uppstår en mycket genomgripande effekt. För att använda en av Anns egna meningar från citatet ovan:

- "Det jag vill göra är att - - - - rum där människor kan stanna upp och tänka".

Någon läsare kanske undersöker resten av meningen och försöker gissa vilket ord det är som saknas och kanske bestämmer sig för att ordet är "hitta":

- "Det jag vill göra är att hitta rum där människor kan stanna upp och tänka".

Detta vore en fullkomligt acceptabel mening och kan mycket väl tänkas stämma överens med läsarens erfarenheter. Men en annan läsare, kanske en som blivit förvirrad eller irriterad av Anns konst, skulle kunna tro att det saknade ordet är "undvika"

- "Det jag vill göra är att undvika rum där människor kan stanna upp och tänka".



Tyst ljudskulptur 2001-2003 <http://cid.nada.kth.se/tystljud>

Två mycket olika reaktioner på ett rum, på "något som saknas", av vilka ingen egentligen är sann, men båda är meningsskapande och skapar förutsättningar för möten i form av argumentationer för och emot de olika tolkningarna – det saknade ordet orsakar ett utrymme som stimulerar och gör ett möte meningsfullt, mellan personer som annars kanske inte hade träffats.

Denna förståelse av rummet kopplar jag till en annan, mer specifik Lacansk idé, eftersom bilden av något som cirkulerar i ett rum också är återkommande i Anns verk – som jag noterat ovan, ljudet av en glaskula som rullar, installationer med högtalare som flyttar ljud och energier i ett i övrigt tomt rum, en tom hink med en inbyggd mikrofon som fångar upp ljud – cirklar och cirkulära rörelser av olika slag förekommer i hög utsträckning i hennes konst.

För Lacan är "förlusten" en av de grundläggande erfarenheterna i skapandet av vår egen subjektivitet. Förlusten av moderns kropp bidrar till vår slutliga konstitution som individuella subjekt. Ursprungligen, som

# schhh...

nyfödda, är vi helt beroende av våra mödrar (eller motsvarande) för att överleva, vi kan varken äta eller kontrollera våra rörelser. I detta skede, menar Lacan (m fl), är vi inte medvetna om att vi är annorlunda och avskilda från våra mödrars kroppar. När vi väl differentierar oss som individuella subjekt upplever vi en traumatisk förlust. Denna förlust har en lång efterklang och som ett eko avspeglas den i våra i våra efterföljande erfarenheter och är del av kärnan i forandet av begäret.

Begär är inte detsamma som behov – ett behov (t ex hunger) kan tillfredställas (när det gäller hunger, av mat – du är hungrig, du äter, du är inte hungrig längre). Begäret, dock, är strukturerat kring känslan av förlust, av frånvaro, en brist på något, baserat på Lacans specifika förståelse av situationen då den ursprungliga traumatiska förlusten av moderlig omsorg ägde rum.

Eftersom vi aldrig kan återvinna denna oskyldiga fullkomlighet är detta per definition en längtan efter något som aldrig kan förverkligas. Till skillnad från ett kroppsligt behov drivs inte begäret av en vilja till tillfredställelse, utan av viljan att ha mer begär. Begärets mål, enligt Lacan, är att fortsätta att begära, att begära begäret!

Han illustrerar detta grafiskt med bilden att begäret är något som kommer ut ur oss, mot något av sina respektive frånvarande objekt. Det cirkulerar kring den tomma rymden där begärets objekt saknas, kommer närmare, men utan att lyckas nå objektet, och återvänder slutligen till sin källa otillfredsställd och med målet att känna mer begär, om och om igen.

Av utrymmesskäl måste jag mycket drastiskt förenkla något som i själva verket är en extremt komplicerad och svår teoretisk diskurs, men denna bild av cirkulerande begär dyker alltid upp när jag tänker på Anns ljudkonst. Jag skulle lätt kunna anklagas för att övertolka verken, men det är också själva poängen. Ljudet av en enda glaskula som rullar i ett tomt utrymme (som utgör ett element i hennes andra *Träffas*-projekt från 2002) påminner starkt om Lacans konceptualisering av begäret; kulan tycks cirkla runt något, men vi kan aldrig någonsin se eller känna vad det är den rör sig runt och denna osynlighet, denna omärkbarhet är, för mig, en källa till något som närmar sig hur begäret känns. Jag vill veta vad som finns i mitten, vad kulan rullar runt, men det kan jag aldrig veta. Det känns som att något finns där, men jag får aldrig veta vad det är. Det mysterium, den förvåning och kunskapsstörst som verket får mig att uppleva återskapar verkligen en abstrakt känslan av begär. I ett annat av Anns senare verk *Tyst ljudskulptur* intar tystnader rollen av rum, av platser där något saknas (ljud i detta fall), och vi, som deltagare i verket, är välkomna att leta efter dem – något vi ska återkomma till längre fram.

Ett frånvarande centrum, ett rum att fylla, är ett vanligt förekommande tema i Anns arbete. De allra första av hennes verk som jag såg var de kryss och tomma ringar i gips utlagda på en strand i Norfolk och som sedermera ingick i hennes första brittiska utställning i det lilla *Contact Gallery* på Norwich's St. Benedict's Street 1990. Ringarna talar för sig själva, som uppenbara "hål", men kryssen markerar också en egen sorts frånvaro, ett genomkorsande av rum där det i själva verket inte finns något. Alla meningar som finns i dessa objekt är de meningar åskådaren tar med sig dit, som jag ovan redogjort för ligger denna idé bakom alla hennes projekt om möten. Ett av de mest centrala metoderna med vilken Anns förmedlar sina möten är genom lekar och spel. Kryssen och ringarna i hennes första utställning i Storbritannien fungerar också som skulpturalt "Luffarschack" och användes faktiskt så i en performance som ägde rum 1990 på en strand i Norfolk, med Ann och musikern Simon Vincent. Men också i gallerimiljön lockar hennes verk fram lekar och spel, kanske också avlägsna minnen av lek och spel från den tidiga barndomen.



Tyst ljudskulptur 2001-2003 <http://cid.nada.kth.se/tystljud>

# schhh...

## Minne

Minnet är, naturligtvis, det tredje temat i hennes konst – kanske ett oundvikligt tema för konstnärer som, liksom Ann, använder inspelningsteknologier. I linje med de psykoanalytiska paradigmen som introducerats ovan kan vi notera att Sigmund Freud under det tidiga 1900-talet såg fonograminspelningar som en förlängning av minnet, och genom det senaste århundradets filmproduktion har fotokonsten och ljudinspelningen till viss del sysslat med konkretisering av minnet – en bred och polymorfisk protes av minne och hågkomst.

Även om Ann använder spel för att föra samman människor för att fylla rum som annars vore tomma, representerar dessa rum fortfarande också den okännbara frånvaron, förlusten. Minnet, som något som påminner oss om vad som är förflutet, är i sig en antydning om förlust och frånvaro – och bortom allt detta, bortom minnen, saknad – och t o m de motiveringar som driver oss att spela tillsammans – där ruvar begäret; alltid sammanbringande, men aldrig kapabelt att uppfyllas eller bli komplett; alltid på väg att avslöja något som saknas, den där ouppnåliga tillfredsställelsen som skulle ha befriat oss från allt begär; en känsla av frånvaro som får oss att hålla fast vid begäret. I Anns konst förs vi samman av just detta, om och om igen, att fortsätta leta, lyssna, nyfikna på och förbryllade av vad som förväntas av oss, betraktande våra begär som cirkulerar kring det frånvarande.

En av de tidigaste manifestationerna av speltemat var projektet *News Memory* under 1993-94. Motiveringen var enkel: ett sätt att möta människor som det skulle kunna vara intressant att lära känna. Ann gjorde en lista över människor hon skulle vilja träffa och bjöd in dem att skicka "nyheter". Idén om spelet hade inte tagit form under de tidigaste stadierna i processen, utan det var själva idén om kontakt som stod i första rummet. Att föra människor samman ledde till en idé om att iscensätta ett spel, men Ann vägrade att utfärda regler eller någon annan sorts instruktioner, hon föredrog att låta individer mötas med sina "nyheter" och andra stimuli som Ann tillhandahöll, och låta spelet växa fram. Verket var då en plats och en idé om att sammanföra människor för att spela, en plats där "något" kan hända, ett spel utan regler, förutom dem som spelarna skapar genom sina interaktioner med föremålen och sig själva.

Ann påpekar att detta verk till slut blev något av en återvändsgränd, även om det uppfyllde ett syfte då det kom till. Minnestematiken, mötena och det tomma rummet återuppstod, om än transformerad genom serien av verk, installationer och utställningar som påbörjades 2001 i Gävle, där Ann studerat konst två decennier tidigare. Förutom att sätta upp affischer som uppmanade alla hon kan ha mött eller känt från den tiden att ta kontakt med henne, gjorde hon ett videoverk där hon utforskade ett specifikt minne, som sedan tiden i Gävle hade berikats med en mängd personliga associationer. En cykel som hon hade köpt som student, den hade en plats i hennes minne som kopplade den till andra cyklar hon ägt; att ha mött sin nuvarande partner Sten-Olof Hellström för första gången på en cykelsemester 1983 med hennes (som ett antal år senare var verksam som tävlingscyklist i Belgien). Videoverket heter *A och B* och består av två inspelningar av en resa med cykel ner för en gata i Gävle, med en kamera riktad framåt och en bakåt. Videon byter perspektiv periodvis, ett filtrerat i rött, ett i grönt. Effekten är vacker och lätt disorienterande, men vad som påverkade mig mest var känslan av ett "här-och-nu", just i skärningspunkten mellan det förflutna (den retrospektiva bilden av gatan där cykeln just varit) och framtiden (dit cykeln är på väg). Vad kan finnas mellan det förflutna och framtiden, utom "nuet"? Och ändå återfinner



Träffas ljudinstallation ID:1 galleri Stockholm 2002 <http://www.annrosen.nu/iditr/trANN.html>

sig, åtminstone hos mig, känslan av tomhet i mitten av allting, eller åtminstone en osynlig och omärkbar rymd, vars efterklang är mycket lik begärets. Tanken är slående, hur skeendenas mesta påtaglighet, punkten där vi borde finna oss själva i "här-och-nu-et", inklämda mellan det förflutna och framtiden, är den enda punkten vi inte kan se i videon, nämligen den mellan de två kamerorna, som därför är osynliga för oss. I mitt betraktande känner jag en stark längtan efter att identifiera mig med den osynliga platsen – kanske på ett sätt som kan kallas begärets, ett som cirkulerar kring denna osynliga oberörbara plats som jag aldrig kan besöka, men som verket (som jag ser det) ändå uppmuntrar mig att känna.

Riktiga minnen (cykeln från studenttiden och övriga associationer kring cyklar), en sorts representerat minne (bakåtperspektivet från cykeln antyder det förflutna) och det prostetiska minnet (videoinspelningen i sig) sammanfaller i detta verk, och betraktaren kan även möta alla dessa minnen och föra in sina minnen i sina personliga tolkningar.

Samtidigt ägde dock ett mer konkret och psykoanalytiskt mindre diskutabelt möte rum med de personer som hade hörsammat uppmaningen på affischema att om de hade träffat och känt Ann från hennes Gävle tid för tjugo år sen att nu återigen komma och träffa henne. De hade instruerats att ta med sig några ljud, som hade någon form av mening för dem. Dessa ljud användes i ett av Anns första ljudverk som hon kallar en "walk in composition", som också ingick i utställningen i Gävle konstcentrum under 2001.

I det andra projektet i serien *Träffas* använde Ann datorer för att skapa en ännu en "walk in composition" som sammanför idéer om möten och minnen, som i *News memory*, men i det här fallet enbart med hjälp av ljud. En hink innehållande en mikrofon utgjorde en del av installationen, och besökarna uppmuntrades att "lägga" ljud i hinken, som sedan inkorporerades i ett ljudverk under ständig utveckling. Besökarna "möts" både i den "verkliga" världen som galleriet inrymmer sig i och genom ljuden de åstadkommer. Dessa ljud, och implicit mötena mellan dessa personer "lever vidare" i minnet hos ett datorprogram, där de ständigt interagerar och utvecklas under det att utställningen fortsätter.

I den tredje manifestationen av iden om möten ur denna serie av verk utvecklas ljud, minnes och rumstematiken ytterligare. Verket som heter *D-dist* installerades som en del av projektet *Träffas 1983-2003* i Nacka. Fyra år efter att de först hade träffats på cykel 1983 började Ann och Sten-Olof träffas regelbundet, och diskuterade möjligheten att göra ett konstprojekt tillsammans. Det dröjde ända till 2003 innan de realiserade detta projekt.

Ljudverket *D-dist* är baserad på syntetiserat brus, och är i grunden ett datorprogram som flyttar runt ljuden i nio högtalare. Programmet är uppbyggt kring en genetisk algoritm som "lär sig" och "växer" under verkets livstid. Detta verk bevarar och för vidare elementen från tidigare nämnda verk, men i en mer återhållen och abstraherad form. Tekniskt sett består "vitt brus" av alla frekvenser samtidigt och utgör därmed en ljudmässig motsvarighet till ett helt fyllt rum, men i själva verket skapar en sådan informativ överbelastning en illusion av en slags paradoxal tomhet – vi hör så mycket ljud att vi upplever en "blankhet" – som återspeglas i vår begreppskonstruktion, vars etymologiska kopplingar sträcker sig till engelskans "blank" och franskans "blanc", och här betecknar ljudmässig fullkomlighet.



Träffas ljudinstallation ID:1 galleri Stockholm 2002 <http://www.annrosen.nu/iditr/trANN.html>

Sedan finns det stora tomrummet som är omgivet av högtalare, definierat som ett tomrum av de sjök av brus som ständigt rör sig runt det. Fortfarande finns den abstraherade upplevelsen av pågående möten kvar – faktumet att algoritmen som styr verket kommunicerar med sig själv, lär sig av allt som händer och interagerar utan behov av mänskligt ingripande kanske representerar en sorts "nollpunkt" – ett möte utan människor, eller "en idé" om ett möte.

## Tystnad och interaktivt ljud i nyare verk

Mycket av Anns senare alster har utforskat ljud och det är möjligt att konstruera ett narrativ för hennes arbetes utveckling genom åren som visar oss att ljud av en mängd orsaker är ett idealiskt medium för att artikulera de teman jag har identifierat. Musik är i sig en social konstform, den mest sociala, enligt somliga. Men musik – och indirekt alla typer av ljud – är också implicit i vår kulturella förståelse av rummet; föreställningen att ljuden fyller ett tomrum, sättet som ljud kan avgränsa ett rum (tänk exempelvis på olikheterna mellan de platser som avgränsas av ett konserthus, rockfestivalen under bar himmel och hörlurarna till mp3-spelaren), eller den poetiska idén att arkitektur kan liknas vid "frusen musik". Men ljud finns också alltid här-och-nu – filosofen Immanuel Kant noterade hur ljud ständigt försvinner även då de händer; i exakt samma ögonblick som jag yttrar ett ljud, har det ljudet blivit till och omedelbart upphört att finnas. Ur detta perspektiv finns ljud således enbart i det konceptuella utrymme jag tidigare diskuterade, i relation till Anns videoverk *A och B*, dvs. helt och hållet i nuet och ändå alltid utom räckhåll.<sup>2</sup>

Det verkar då rimligt att se Anns ljudkonst som en förlängning av hennes experiment med möten och med platser/rum av olika sorter, som hon ägnat sig åt under de senaste 15 åren.

I projektet *Tyst ljudskulptur* används ett flertal högtalare och datorer för att projicera tystnader i ett rum. Rummet är nästan tomt, förutom högtalare monterade på en byggställning och det lågmälda men samtidigt påträngande ljudet av elektroniska toner. Dataprogrammet genererar ljudvågor som är skapade för att fysiskt släcka ut de elektroniska tonerna och således tysta ner dem. På grund av rummets mycket komplexa akustik fungerar inte detta helt felfritt, effekten är maximal på vissa platser i rummet, men inte alla. Resultatet blir att små tysta platser träder fram, som besökaren kan leta (eller lyssna) rätt på. När jag såg en video med människor som mötte verket för första gången slog det mig vilka speciella typer av sociala interaktioner som uppstod i letandet. Ibland såg jag besökarna röra sig omkring i rummet, höja och sänka sina huvuden, förflytta dem i sidled, sträcka ut sig eller böja sig ner i sökandet efter tystnader, jag fick känslan av att betrakta någon märklig dans, dansare på ett diskotek med tyst musik, kanske. Åter igen är rum – i detta fall definierade av tystnad, av en frånvaro av något – platser som inte bara liknar begärets mekanismer och funktion, utan fungerar också, som så mycket av Anns konst, som en kraft som för människor samman för att möta varandra och söka efter något. I *Tyst ljudskulptur* sammanförs återigen sociala interaktioner med föreställningen om frånvaro och i besökarnas betéende ser jag ett märkligt och förvrängt eko av en nattklubb med dans, tveklöst en nyckelarena för begär i vår kultur!

Annorstädes tycks ljuden i ett rum interagera med oss – vi är medvetna om att det finns någon form av interaktion, men det framgår inte alltid exakt vad för typ av interaktion det rör sig om. Liksom i *News Memory* från 1993-94 har Ann arrangerat en plats för oss att mötas på, där hon placerat ett spel för oss att delta i,



Träffas ljudinstallation ID:1 galleri Stockholm 2002 <http://www.annrosen.nu/ditr/trANN.html>

# schhh...

men det är vi som måste avgöra vilka regler som ska tillämpas; vi måste spela spelet och för att kunna göra det måste vi göra kopplingar till våra egna minnen och erfarenheter. Vi måste också observera, tolka och interagera med andra vi möter här och, kanske viktigast av allt, vi måste njuta av sökandet efter något, även om det är något vi aldrig kan se eller röra, eftersom sökandet efter det omärkbara påminner starkt om en speciella sorts njutning får av våra ouppfyllda begär.

1. Ett flertal exempel på verk som nämns i denna essä hittas på Internet <http://www.annrosen.nu/> liksom i delar av den pågående utställningen.

2. I ljuset av detta och de idéer jag presenterat härledda ifrån Lacans begärs-koncept är det i högsta grad signifikant Lacan i sitt system låter rösten utgöra ett av de "partiella objekten", något han kallar objet petit 'a', objektet som begärets kretsar kring alternativt objektet som orsakar begäret.



# schhh...

## **Konsten söker samarbeten och nya sammanhang om Ann Roséns arbeten (1995-2001) ur videokonstens perspektiv**

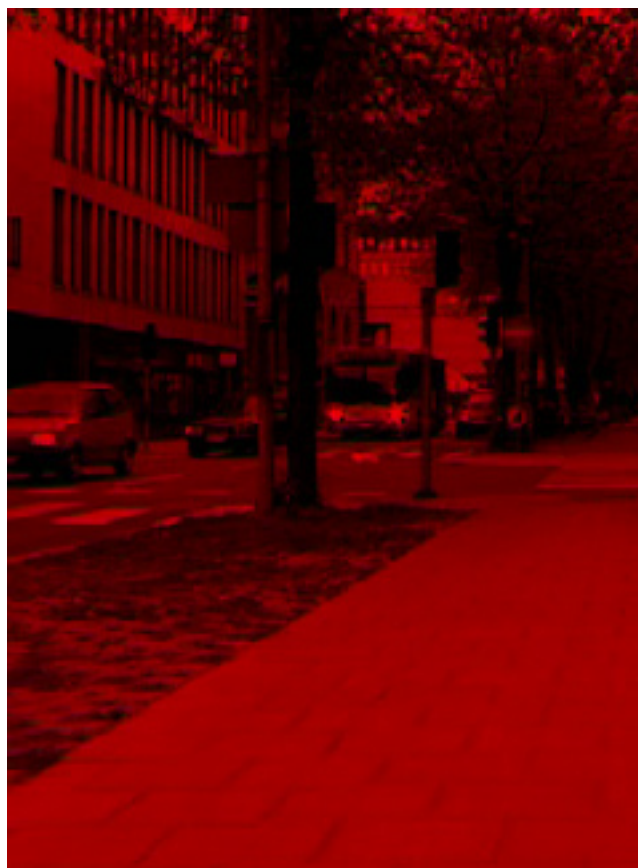
Gunnel Pettersson  
konstnär, lärare i video och nya media  
på Konstfack, Stockholm

### **Video med ett kritiskt förhållningssätt**

Den amerikanska konstnären och teoretikern Martha Rosler formulerar sin entusiasm, över det nya videomediet och de möjligheter som det ger konstnären, i en introduktion till videokonsten från 1990 *Illuminated Video; An Essential Guide to Video Art* sammanställd av Doug Hall and Sally Fifer. Martha Rosler förklarar att många av de konstnärer, som intresserade sig för TV mediet på tidigt 70-tal, såg sig själva som samhällskritiker. Med en kritik riktad mot de grupper och individer i det västerländska samhället, som passificerats av TV och av hela den strömlinjeformade industriella och teknologiska massmediakulturen.

Denna kritik spreds, även den, via video- och TV teknologin. Via ett medium som, ironiskt nog, av konstnärerna uppfattades som gränslös och som gav möjlighet till en interaktiv och mångfacetterad kommunikation. Rosler reflekterar över den tidiga användningen av portabel videoteknologi; att den representerar en kritik mot konstinstitutionen. En institution, i den västerländska kulturen, som hon ser som en del av samhällets maktstruktur.

Ann Roséns arbete har fortsatt någonstans i utopin som Rosler beskriver. En utopi som kräver ett kritiskt förhållningssätt till den egna konstnärsrollen och det sammanhang man verkar i. När Ann Rosén börjar använda sig av video och nya media ger det henne möjligheter att interagera och kommunicera bredare än de möjligheter hennes tidigare arena och arbetsform givit. I början av 90-talet lämnar hon arbetet med skulptur producerad i huvudsak för gallerirummet. Hon gör en medveten rörelse från en mer materialinriktad konst,



Detalj ur video A och B 2001

från att tillverka objekt till en mer konceptuell form, och går från gallerirummet till de möjligheter andra offentliga rum ger. Detta innebär också att hon aktivt tar del i utvecklingen av konstnärsrollen.

Med arbetet *Tyst ljudskulptur*, som är ett interdisciplinärt forskningsprojekt, utvecklar Ann Rosén också en kritik mot kulturinstitutionens bestämda verksamhetsramar. Vilket i mycket beror på att finansieringsstrukturen inte ännu är speciellt öppen för gränsöverskridande projekt. I sökandet efter dessa gränsöverskridande samarbeten kan man se ett uttryck för den otillräckligheten ateljérummet utgör med sin traditionella konstnärsroll. En roll beskriven med det ensamma geniet. I arbetet med *Tyst ljudskulptur* ingår det bl.a. att utforska samarbetsmöjligheter och öppna upp för att konstnären ska kunna initiera forskningsarbete och agera i ett bredare sammanhang.

## Plats för video

Utrymmet, som Martha Rosler talar om, för konstnären som samhällskritiker eller i en vidare mening konstnären med ett kritiskt förhållningssätt, har ökat sedan den gången på 70-talet. Framförallt sedan 90-talet.

Visningsinstitutionerna har blivit mer öppna för andra former av utställningar med t.ex. video och andra nya media och för större plats för interaktion med samarbetspartners och publik. De som bl.a. drev på denna utveckling är konstnärer som började arbeta inom det som kommit att kallas relationell estetik. Ann Roséns arbeten *Frukost*, *Port*, *Har vi träffats?* m.fl. är exempel på detta. Platsens förutsättningar är viktiga i dessa arbeten. Platsen utvecklas från en faktisk plats till att också vara en plats i en vidare mening som tex en hel infrastruktur. Det finns inte någon tydlig gräns för det privata och offentliga rummet. Det finns tom ett intresse för att dra in det ena rummet i det andra. I dessa arbeten läggs stor vikt vid processen i vilken platsens befolkning eller publikens medverkan ofta kan bidra till och bestämma det slutliga innehållet.

Vid samma tid börjar ordet projekt ersätta ordet konstverk i vissa sammanhang. Ann Rosén talar ofta om sina arbeten i formen av projekt. Det går inte att fråga om hon har något nytt konstverk på gång eller om hon har tänkt sig att göra en ny video. Man talar om hur projektet framskrider. Det kan vara svårt att tala om sitt arbete, mitt i en lång process i termer av ett materialbestämt konstverk. Arbetet liknar kanske mer en undersökning där många människor som påverkar utgången är inblandade. Konstnären är kanske inte själv intresserad av att hålla fast vid en viss bestämd form för uttryck. Det är därför mer komplex att se på en konstnärs arbete, som Ann Roséns, utifrån en snävt avgränsat materialområde som tex video.

I projektet *Port* bjuder Ann Rosén tillsammans med Anders Alpsten och bostadsbolag in ett antal konstnärer som får förhålla sig till valda portuppgångar i Stockholms förort Rågsved. En förutsättning var att konstnärerna skulle involvera de boende. Det skulle vara något annat än en utsmyckning i porten. Ann Roséns bidrag till projektet, förutom som arrangör, var en video som visades i Konstrådets visningslokal i Stockholms city. Därtill kom ett ljudverk i samband med att en publikation om projektet presenterades. Videon visade Rågsveds tunnelbaneperong projicerad i utställningsrummets fönster dygnet runt i skala 1:1. Förorten är närvarande i centrum. Centrum och periferi byter plats och ger näring till varandra. Videon kommunicerar en sorts sammanfattning av projektets olika delar med de inbjudna konstnärernas bidrag, de boendes medverkan osv.

Det har tagit tid att få gensvar bland visningsinstitutionerna för de former av media som bl.a. dessa tidiga samhällskritiker och konstnärer på 60- och 70-talet började använda sig av. Det växande intresset för att



Detalj ur video A och B 2001

använda t.ex. video tog lång tid för institutionerna att svara upp emot. Ofta var video förvisat till ett utrymme längst ner i källaren med bandspelare som aldrig var framspelad när den enstaka publiken lyckades hitta. Ett exempel på en scen som tidigt klarat att uppfylla kraven på denna utveckling och som befinner sig utanför bildkonstens traditionella visningsrum är Fylkingen. Det är en konstnärsdriven scen för musik och mediakonst i Stockholm. Där har det givits utrymme att utarbeta verk, att prova dessa i ett offentligt sammanhang och för att driva arrangemang där medlemmen får tillfälle att bjuda in konstnärer, tonsättare osv. som det annars inte ges tillfälle att möta. Ann Rosén har både arrangerat och framfört en rad verk på denna scen bl.a. med *Din vilja min vilja* i samarbete med tonsättaren Sten-Olof Hellström. Verket är en performance där en äppelkaka bakas, en video med en aldrig upphörande gungrörelse projiceras på ett stort objekt (kudde) samt ett liveframförande av elektroakustisk musik.

På denna scen finns det en självklarhet i att arbeta gränsöverskridande med olika media; tidsbaserat och i samarbetsformer. Scenen har utvecklat de funktioner som en konstnär har behov av i verk där video och nya media används. Detta till skillnad mot hur många andra institutioner har satsat. Mörkläggning, Internet-uppkoppling, rätt dimensionerad ljudutrustning, möjligheter att arbeta live med ljud och video, alternativt med rörlig eller sittande publik är självklarheter som funnits och som fungerat länge. Närvaron av tonsättare och musiker, och deras professioners krav på samarbete och med en publik som via musiken är van vid att uppfatta tidsbaserad konst, inbjuder till att blanda genrer och ökar viljan att få samarbeten att fungera.

## Närvaron och delaktigheten i processen

Användningen av portabel videoteknologi, som Rosler kommenterar, får fullt utslag när DV (Digital Video) blir tillgänglig på 00-talet. På 70-talet var det eventuellt ekonomiskt och tekniskt möjligt för konstnären att använda den portabla videotekniken i form av VHS bandspelare. Kameraarbetet blir så mycket enklare och ger en högre teknisk kvalitet med DV tekniken när den kommer.

1996 gör Ann Rosén installationen *Frukost*. I ett antal monitorer får publiken se sekvenser från familjers frukostbord. En monitor för varje familj. Ett frukostbord för varje monitor där också publiken får plats att bli serverad gröt. Installationen visas i en nedlagd butiklokal i Rågsveds centrum och det är konstnären som serverar frukosten. Videodokumentationen är rakt genomförd. Konstnären gör ett besök vid familjens vanliga frukosttid med en liten videokamera och en lampa. Installationen är strängt

estetiskt sammanhållen. De få elementen är noga valda. Den traditionellt svenska grötfrukosten på gulrutig vaxduk möter Rågsveds mångkulturella frukostvanor. Före den avskalade presentationen ligger ett ihärdigt och envist arbete från konstnären. Kommunens förvaltning och de familjer som är villiga att släppa in en främmande människa med en kamera en tidig morgon vid frukostbordet ska engageras.

Det är en balans att involvera omgivningen i den konstnärliga processen, och samtidigt behålla den konstnärliga integriteten för att fullfölja det gestaltungsarbete som leder fram till mötet med publiken. För Ann Rosén är mötet med människor viktigt. Hon ser gärna att det finns en social delaktighet innanför ramen av verkets process, men också som ämnesområde. Ofta finns vilja att undersöka något utifrån konstnärns egna upplevelser och minnen. Men om utgångspunkten är egna privata upplevelser, öppnar hon sedan upp det för ett möte med det gemensamma och offentliga. Den dagligen upprepade frukosten blir till en gemensam angelägenhet, som också genererar en känsla av gemenskap. Vi sitter där varje morgon och ska ha i oss något. Gröt eller vad det nu är.



Har vi träffats? Annons på 42 ljusstavlor i Gävle 2001

# schhh

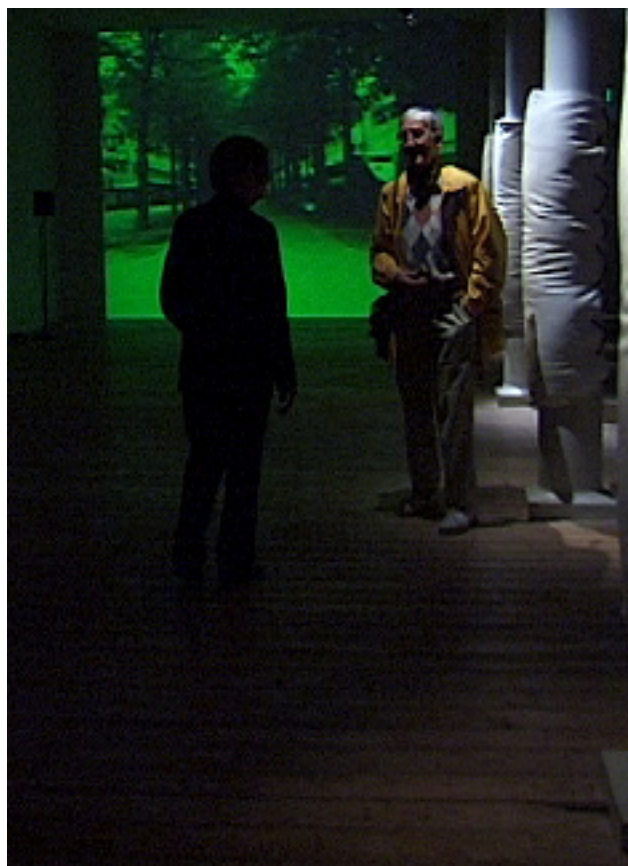
## Video med utsträckning i tid o rum

Användningen av video är starkt förknippat med utvecklingen av skulpturbegreppet vilket t.ex. Rosalin Krauss talar om i *Sculpture in the expanded field* (1978).

Konstverk med en utsträckning i tid, som t.ex. video- eller ett ljudverk, får konsekvenser för platsen, rumsligheten osv. Verkets förhållande till tid, utsträckning i tid och själva upplevelsens utsträckning påverkar åskådarens delaktighet när rörlig bild och eller ljud är en del av verket.

Ann Rosén arbetar med video utifrån sin erfarenhet av skulptur- objekt i rummet. Det kan vara t.ex. att det i en installation finns fysiska objekt i rummet samtidigt som en video visas och ett ljudverk framförs. Delarna har också ett förhållande till platsen och det specifika rummets egenskaper och funktion. *Har vi träffats?* var en utställning på Gävle Konstcentrum där förutsättningen var att involvera platsen. Ann Rosén ville först inte ta emot erbjudandet om att annonsera utställningen på ljustavlor runt om i Gävle, tills att hon kom på möjligheten att använda annonsen i verket hon planerade att ställa ut. I stället för att informera om utställningen ställdes istället frågor på annonsplatsen: Har vi träffats? Vill du träffa mig igen? Frågorna riktades till människor som Ann Rosén träffat under de år hon gått på Gävle konstskola. Svaren på frågan blev en del av arbetet som visades i utställningen. På så sätt använder hon platsen och situationen i sitt eget syfte. Hon kopplar det privata rummet till det offentliga rummet. Effekten av annonsen blev dessutom att det informerades om utställningen. I utställningens installation fanns ett ljudverk. Detta var baserat på ljud som personerna, vilka svarat på annonsen, bidragit med. De bearbetade ljuden, där det ursprungliga meddelandet förlorat sin mening, bildade en komposition i rummet. Rummets pelarrad kläddes in i vadderat tyg. Detta bidrog till en dämpad akustik. Det inbjöd också till att koppla ihop utställningsrummet med ett dokumenterat gaturum, som visade upprepade trädrader i två mot varandra ställda videoprojektioner. Projektionerna visade en central gata i Gävle. En gata kantad med träd filmade med fokus på marken precis framför kameran. Sekvensen är filmad med handkamera och betraktaren identifierar sig med kameran som rör sig framåt i ett bestämt och jämt tempo och ger därmed en stark närvaro i bilden. Tagningen är gjord på cykelfärd med en kamera fäst framtill och en kamera fäst på pakethållaren. Vi både lämnar och närmar oss på en gång. Det är en färd som upprepar sig och som inte har någon början eller slut.

De abstraherade träden i rummet, pelarraden, bildar en slags scenografi som backar upp händelsen i videon. Den skumpande färderna mellan trädraderna blir på så sätt mer verklig, får en större närvaro. Ljudet bildar en egen kropp som fyller rummet. Den rörliga bilden markerar tillsammans med ljudet tiden, där ingenting har en början eller ett slut.



Har vi träffats? Gävle konsthall 2001 <http://www.annrosen.nu/hvt/traffas/traffas.html>

## Video med plats för ljudvärlden

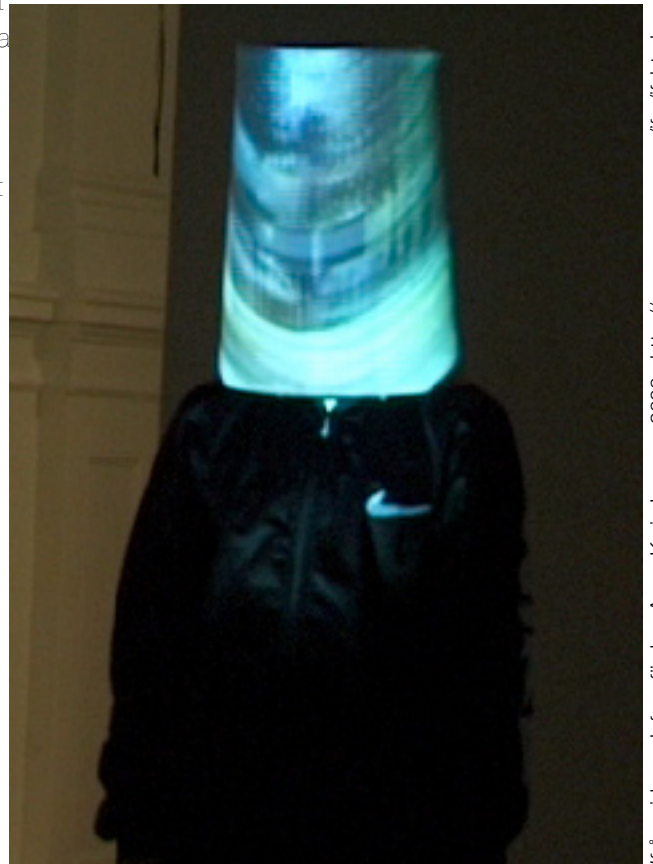
Det kan vara lockande, för en bildkonstnär, att arbeta med ljud. I arbetet med video står man inför ett faktum att mediet är bärare av både bild och ljud. Ljudspåret kan lämnas tomt eller inte. Man kan utifrån bildkonstnärens position och referenser röra sig förhållandevis fritt mot och i en ljudvärld. Från åhörarens eller åskådarens position kan det då vara bra, att vara uppmärksam på att ljudkonsten inte går att tolka enbart efter ljudkonstens referenser. Liksom att videokonst sällan fungerar att läsa enbart utifrån det gängse film och TV språket. Det kan vara intressant att ta till bildkonstens referensramar för att öppna för en fördjupad förståelse för bildkonstnärens ljudverk.

Ann Rosén har lockats att arbeta mer och mer med ljud. Det gör hon utifrån sin erfarenhet av skulptur och

rumslig gestaltning, liksom hon gör i sitt arbete med rörlig bild. Det resulterar i självständiga ljudverk eller i kombination med andra media. Ofta i förhållande till rummet och platsen och i samarbeten med tonsättare. Ett exempel på sådant samarbete är en serie videor med den samlande titeln "Vardagssekvenser". Det är korta utsnitt ur några människors vardagsliv. I alla sekvenserna har kameran en registrerande funktion. Inget bildmaterial är dramatiserat. Materialet, som samlas in via kameran struktureras efter ett koncept; personen som filmas har själv fått välja situation. Sekvenserna är filmade med en tagning utan någon extra förklaring om var vi befinner oss, eller något om bakgrunden till varför dessa människor gör vad de gör eller vem de är. Den korta vardagssekvensen har tagits ur sitt sammanhang och sedan lämnats över till en tonsättare för vidare bearbetning. Konstnären har fullt förtroende för att stafettpipen förvaltas. Det är inga planerade scener, utan är utsnitt filmade rakt och redovisande. Detta kontrasteras mot tonsättarnas bearbetade musik med nyanserade in och utgångar, och gör bildens och ljudets samverkan effektiv.

## Video som en fasett av flera

Att utgå från ett specifikt perspektiv, i detta fall videokonstens, innebär idag när många konstnärer arbetar gränsöverskridande, att man kommer att tala om en fasett av en större helhet. Ann Rosén arbetar, som många andra konstnärer med video, som ett av många andra material och förhållningssätt. För henne är det inte viktigt att hålla fast vid att arbeta med video. Hon har inget speciellt intresse för detta medium. Det är det formulerade konceptet och hur det ska kommuniceras som är viktigt. Konsten som ett verktyg för kommunikation och samarbete, vilket kan generera vidare dialog. Samtidigt finns det ett krav på att ha en medvetenhet och kunskap inom ett växande fält av uttrycksformer så att gestaltningen fungerar. Som konstnär får man vara den som lägger upp spelets regler, med öppenhet och i samarbete med andra professioner.



ifrån videoverk framförd av Anna-Karin Larsson 2000 <http://www.annrosen.nu/ifra/ifr.html>