

Lulu-journalen

Nr.7

”Realistisk aktivitet”

Nov 2020



Detalj ur *The Orchestra*, 2020, Susanna Jablonski.

”Konstens avsikt”, skrev James Baldwin, ”är att blotta de frågor som döljs av svaren.” Fjodor Dostojevskij skrev att ”vi har alla svaren. Det är frågorna vi inte känner”. Willy Kyrklund skrev ”Jag söker den frågan på vilket livet är ett svar” Och så händer konsten?

Under den återuppväckta Luleåbiennalens sluthelg i februari 2019 arrangerades den antifascistiska konferensen *Konst i mörka tider: om villkoren för samling, tanke och handling*. Dess tema knöt an till det årets biennial – curerad av Emily Fahlén, Asrin Haidari och Thomas Hämén – som lyfte mörkret som realitet och metafor i konsten. Arrangemanget undersökte vad som innefattas i utsagan ”vi lever i mörka tider”. Konferensens första dag var aktivistiskt fokuserad, den andra estetiskt prövande och den tredje dagen mer historiskt reflekterande. På Folkets bio på Nygatan 1 i Luleå gavs presentationer av den nyligen uppstartade studiegruppen Folkfronternas estetik. Stämningen var uppsluppen

och lite bakfull. De flesta i publiken var vid det här laget bekanta med varandra. Bruna mjuka stolar i 70-tals klädsel, snabbkaffe och hummus i foajén, en avtagande storm där utanför.

Studiegruppen hade presenterat sitt arbete. Det handlade om Folkfronterna: de politiska koalitioner av vänsterpartier och liberala som upprättades under det sena 1930-talet i syfte att bilda ett enat block mot fascismens framväxt. Studiegruppen framhöll att deras mål ”inte varit att finna enkla analogier, bekräftelser på att nuet är precis som då, att ”1930-talet upprepar sig”. Snarare syftade deras arbete till att ställa två historiska ögonblick mot varandra, för att kunna se skillnader såväl som likheter. Och att därmed, genom att jämföra nuet med det förflutna, kanske få en tydligare bild av nuets särart. Vidare ställde de frågan ”Finns det en tradition av antifascistisk enhet med vilken vi fortfarande kan identifiera oss?” Seminariet presenterade spekulationer härledda från gruppens pågående och öppna arbete.

I två-tre timmar pågick det och sedan involverades publiken i biostolarna i diskussion. En person (det var Stefan Jonsson) ställde då en fråga (härledd från den sista presentationen av Jörgen Gassilewski om den tyskspråkiga så kallade realismstriden som sattes igång av litteraturteoretikern Georg Lukács år 1934): *Vad skulle realism kunna betyda idag?*



Konst i mörka tider: om villkoren för samling, tanke och handling, *Blackis Folkets hus*, februari 2019.



Kollektiv läsning ur Sabotagemanualerna med Ida Börjel, Blackis Folkets hus, februari 2019.

Just här kan vi frysa tiden. Frågan dröjde sig kvar hos oss och triggade igång en början på något fortsatt: vad skulle den kunna innebära om vi kollektivt satte den i omsättning? Tillsammans med konstnärer, dramatiker och författare lät vi den gemensamt eka vidare in i **2020**, och årets biennial som vi valt att kalla *Tiden på jorden*.

En kollektiv ansats har dock satts på prov detta pandemins år, då vi inte kunnat samlas i samma fysiska rum och skapa möjligheter för gemenskap. Inte visste vi då, i februari **2019**, att en folksamling skulle betraktas som något som skulle komma att tillhöra historien.

För detta inledande nummer av Lulu-journalen bestämdes vi oss för att låta Stefan Jonsson – forskare och författare – utveckla tankarna kring den fråga han ställde den 17 februari i biosalongen dova dunkel. Vi bjöd också in poeten Ida Börjel som även hon deltog i Mörka tiders konferens att bidra med ett stycke från det verk som hon då



Publikbild från Konst i mörka tider: om villkoren för samling, tanke och handling, Folkets bio i Luleå, februari 2019.

i performativ form uppförde på Blackis Folkets hus i Svartöostaden – *Sabotagemanualerna*. Det här numret kan ses som en brygga mellan två punkter i tid och en förbindelse mellan dessa båda biennaler som leds av Emily Fahlén och Asrin Haidari, i år samcurerad med Karin Bähler Lavér.

Avslutningsvis och inledningsvis vill vi hävda något: Acceptera inte det slitsamma svaret "det är orealistiskt". Detta påstående är inget annat än ett försök till att blockera fantasin. Det är svaret som vägrar blottlägga våra frågor. Vilket varken politiskt eller konstnärligt är en framkomlig väg, under vår tid på jorden.

Karin Bähler Lavér, Emily Fahlén och Asrin Haidari, redaktörer och curatorer Luleåbiennalen 2020

Den här journalen dedikeras till konstnären Marion von Osten (**1963-2020**) för hennes outtröttliga skärpa, visdom och solidaritet.

→ *Verklig konst:
Realistisk aktivitet i går,
i dag och i morgon*
Stefan Jonsson

1.

Som essäist och kritiker lärde jag mig för länge sedan att det finns åtminstone två olika sätt att svara på ett konstverk. Det ena är värderande. Utifrån en norm om vad konst är och bör göra diskuterar du, betraktaren, hur väl verket lyckas och sätter sedan ditt betyg. Det andra svaret är granskande och frågande. Du undersöker varför konsten överhuvudtaget existerar och vad den kan åstadkomma. Inför varje konstverk frågar du: varför detta verk, varför här, varför nu, varför i denna historiska situation?

Med tiden har jag blivit övertygad om att det sistnämnda är det rimligaste sättet att närma sig konsten. Vi ska inte värdera konsten i förhållande till en avskild, estetisk sfär. Vi ska snarare se den som en metod för att framställa, kommentera eller förändra den mänskliga och sociala helheten. Först när konsten framstår som relevant blir den riktigt intressant.

I åtminstone ett par decennier har kulturklimatet i många länder och på många platser vitaliserats av en mängd kritiska och samhällsgranskande konstprojekt och konstnärskap. Konstinstitutionerna upplåter sig åt konstnärer som bearbetar globala politiska frågor – från gränser och migration över kapitalism och miljöförstöring till rasism och folkmord – ofta i lokala och djupt existentiella sammanhang. Ibland driver konstnärerna igång demokratiska processer som ska få publiken att ta ställning. De ställer samhället på scenen så att vi ska få syn på det.

Vanligtvis ser vi ju inte samhället, trots att vi lever i det. Vi litar också på samhällets bärkraft, trots att vi vet att den rådande ordningen inte håller i längden. När den undersökande konsten ställer ut samtiden till beskådan börjar vi begripa dess inre mekanik, anar dess tillkortakommanden, upprörs av dess orättvisor, retar oss på dess självsäkerhet. Ville vi egentligen inte något mera, önskade vi inte något annat av livet, än denna samhällsapparat som beskär vår frihet, tämjer våra begär och förstör framtiden för våra barn?

Och plötsligt: det som förut tedde sig som en nykter, realistisk tillit till sakernas tillstånd visar sig vara fantasier och kolartro. Samtidigt visar

det sig att konstens så kallade fantasier och överdrifter pekar ut realistiska alternativ till den falska värld som vi upprätthåller.

Den samhällsengagerade konsten av idag fyller därför ett behov, sannolikt därför att de politiska systemen och journalistiken saknar förmåga att ta itu med de avgörande frågorna. När dagens konstnärer, som nu under Luleåbiennalen, utforskar det dolda, konkretiserar det abstrakta, vidgar det verkliga och ger röst åt det förtigna, så spränger de etablerade världsbilder, får sanningar att framstå som lögn, aktualiserar osedda möjligheter och framhäver människor som gör motstånd och rörelser som förändrar samhället. I allt detta fortsätter de längs den moderna konstens kanske mest fascinerande och betydelsefulla linje: realismen.

Åtminstone om vi ser till substansen och metoden. Ser vi däremot till självförståelsen och diskursen som omger samtidskonsten så lyser realismen med sin frånvaro. I ett kulturklimat som präglas av en konst som öppet vidgår sitt politiska och samhällskritiska uppdrag är det egendomligt att varken konstnärerna eller kritiker knytter an till realismens idé.

2.

Men samtidskonsten har åtminstone två goda skäl att hålla avstånd till realismen. Det första är att vi förknippar ordet realism med en konstnärlig stil som numera ter sig gammaldags. När idén om en estetisk realism uppstod, sannolikt hos den tyske författaren Friedrich Schiller i sjuttonhundratalets slut, stod det för en konstsyn som betonade den oförmedlade eller "naiva" återgivningen av livets och samhällets råa och prosaiska sidor.¹ Andra hälften av artonhundratalet och första hälften av nittonhundratalet var realismens epok. Den bars först fram av den progressiva bourgeoisie's intellektuella. Därpå kom arbetarklassens konstskapare som gav ordet en tydligare politisk udd, som *socialrealism* eller *socialistisk realism*. Måleriet gav synlighet åt det arbetande folket, industrialismens infrastruktur, det urbana livets former, brytningen mellan lantbruk och fabrik; den tog ställning i kampen mellan fattiga och rika och framhöll det kollektiva snarare än det individuella. Sammanflätad med en borgerlig och proletär realism fanns även en feministisk – företrädd av kvinnliga konstnärer som historieskrivningen försummat men som på senare år lyfts fram av Griselda Pollock och andra förespråkare för feministisk konsthistorieskrivning – som i liknande stil utforskade den kvinnodominerade reproduktionens sfär.²

Här framträder realismen som stil och epok. Den var på sin tid omstörtande. Konsten väckte skandal och debatt genom att visa samhället utan smink och idealisering. I sin kritik mot den rådande ordningen pekade den också ut bättre möjligheter att leva tillsammans. Den drevs av en vision av en annan framtida ordning, en utopi.

Men från vår tids horisont är realismens stil inte omstörtande utan ett avslutat kapitel. En samtidskonstnär som bekänner sig till realismen riskerar att missförstås för att vilja måla som Gustave Courbet eller Albin Amelin. Och det går ju inte.

3.

Det andra skälet till att dagens engagerade konst ogärna sätter sig hos realismen är att den ses som en europeisk tradition. Som stil och epok bidrog realismen i skapandet av de moderna europeiska nationalstaterna. Courbet gav bild åt det framväxande franska samhället, Amelin åt det svenska. Båda såg nationsbygget underifrån, med alla sina orättvisor. Konstverk som på motsvarande sätt skildrade konflikterna i det imperialistiska världssystemet var däremot få. De som hade kunnat göra sådana framställningar, det vill säga icke-européer med erfarenhet av kolonialismens råa och prosaiska sidor, fick aldrig chansen. Erkändes de alls som konstnärer, ansågs de inte likvärdiga. När Europas realister å sin sida begav sig utanför Europa försvann deras underifrånperspektiv. På hemmaplan var de kritiska realister. När de närmade sig den koloniserade världen intog de översittarens roll. Resultatet blev exotism, orientalism och primitivism, rasismens konsthistoriska uttryck.

Den koloniala relationen präglar konstvärlden alltjämt. De stora konstinstitutionerna styrs av västvärldens pengar, därför även av dess normer. De praktiserande konstnärerna har i större utsträckning gjort upp med kolonialismen. Ofta bearbetar de frågor som den koloniala världsordningen lämnat i arv: global fattigdom, resursexploatering, klimatförändring, migration och väpnade konflikter – stoff av samma slag som realismen en gång grävde fram. Men om dessa konstnärer medgav släktskap med realismen skulle de riskera att ansluta sig till en eurocentrisk arvslinje. Och varför skulle de vilja det? I all synnerhet som många av dem har sin bakgrund i icke-europeiska samhällen och på goda grunder önskar riva ner ett konsthistoriskt paradigmsom upphöjt den europeiska konstens epokbegrepp och skolbildningar till tvingande modell. I deras perspektiv är realismen inte ens historisk, utan irrelevant.

4.

Och likväl vill jag hävda att nutidens samhällsengagerade konst är djupt förbunden med realismen, fast inte i bemärkelse av en stil, utan som praktik, eller vad jag vill kalla *realistisk aktivitet*. Fördelen med att föra in realismen i diskussionen om samtidskonsten är att det ger en bättre förståelse av vad denna konst kan åstadkomma och varför den är angelägen.

Realismen tvingar oss nämligen att tänka ihop två saker som vår kultur gjort till varandras motsatser: konst och sanning. Realismens grundantagande är att de två har med varandra att göra eller rent av förutsätter varandra. Konsten är inte riktigt konst om den inte uppdragar sanningen om människan och hennes samhälle. Och omvänt: sanningen om människan och hennes värld är djupast sett tillgänglig bara i konsten.

Realismen har alltså dubbla lojaliteter. Dels gör den anspråk på att vara konst. Dels hävdar den att den är trogen verkligheten, att den är "sann". Konstverket är både ett *estetiskt verknyngsmedel* och ett *kognitivt instrument*. Det som gör realismen fascinerande och betydelsefull är dessa höga anspråk. Den ser konsten som ett kunskapsinstrument i egen rätt med en särskild förmåga att gestalta samhället.

Anspråken innebär också ett vägval. Ordet realism är en kampsignal, skrev litteraturforskaren Kurt Aspelin i slutet av 1970-talet.³ Den som vägrar acceptera att det estetiska och det politiska är åtskilda sfärer eller att konsten marginaliseras till en fråga om känslor, underhållning, privatliv eller business kommer förr eller senare att ta ställning för realismen. Varför? Litteraturhistorikern Georg Levine ger en förklaring när han påstår att ordet realism tvingar oss att brottas med några av den kritiska och konstnärliga verksamhetens *centrala problem*.⁴ Varje gång någon använder termen realism, för att definiera den eller för att tillämpa den, för att bedöma ett konstverk eller klargöra en konstnärs särprägel, så öppnas en dörr mellan konsten och samhället. Realismens centrala problem har alltid gällt den konstnärliga processens bidrag till djupare samhällsförståelse och radikal samhällsförändring.

En nutida konstnär som uttryckligen tog ställning för realismen var Allan Sekula. Han skrev i 1990-talets början: "Det avgörande vägval jag gjorde på sjuttitalet var att ta ställning för en dokumentär socialrealism, utifrån intuitionen att denna påstått utslitna genre rymde dolda möjligheter. Åtminstone en av möjligheterna, tycks det mig, är en bred demokratisk tillgänglighet ..."⁵

I Sekulas arbeten kan vi finna några utgångspunkter. Vad betyder realism? Att upprätta kontakt, sätta i förbindelse, spela ut det ena mot det andra, infoga varje händelse och detalj på sin rätta plats i världens helhet. Vad är realistisk aktivitet? En aktivering av konstens inneboende kognitiva potential. En pågående konstnärlig undersökning av den historiska verklighetens bestämmande krafter, konflikter och makter. Varför är en sådan undersökning av de dominerande makterna nödvändig? För att kunna besegra dem och skapa en annan ordning.

5.

Den realistiska aktiviteten stämmer samman konstens estetiska och kognitiva sidor så att de inte längre går att skilja åt. Estetisk verkan blir ett med en sann bild av verkligheten. En sann bild av verkligheten ger i sin tur den känsla av intensiv mening som förmedlas genom konstnärlig verkan. När Georg Lukács, en av realismens stora teoretiker, skriver om en kultur där *skönheten är synliggörandet av världens mening* så talar han om en kultur som är genomsvad av realistisk aktivitet.⁶

Att vi idag ser realismen som passé eller irrelevant beror förmodligen på att det estetiska och kognitiva drivit isär och utvecklats till isolerade eller till och med motsatta fält. Vi förväntar oss inte längre att konsten ska ge kunskap. Idag syns klyvningen till exempel i fenomenet ”konstnärlig forskning”, som i sitt försök att överbrygga tudelningen bekräftar en ledsam nedvärdering av det estetiska uttryckets inneboende kunskapsförmåga.

I en av sina essäer förespråkar kulturteoretikern Fredric Jameson något han kallar *kognitiv kartläggning* (cognitive mapping).⁷ Han börjar med att måla upp en tid någon gång i kapitalismens gryning då en människas erfarenhet och sinnen ännu kunde greppa de sociala och ekonomiska makter som betingade hennes liv. Sedan har utvecklingen gått mot alltmer komplexa relationer mellan människorna och systemet de lever i. Den fenomenologiska erfarenheten hos det individuella subjektet, råmaterialet för varje konstnärlig praktik, kan inte längre ge kunskap om sakernas egentliga tillstånd.

Denna process förklarar den realistiska konstens nedgång och modernismens uppkomst, menar Jameson. Modernismen är ett symptom på människans orienteringsförlust i strukturer som är så invecklade att de blir obegripliga. Men de modernistiska riktningarna bedriver samtidigt en febril kognitiv kartläggning, ett sökande efter

former som gör det möjligt att förstå det världsmaskineri som härskar över människan. Vi kan definiera detta slags modernism som en form av realistisk aktivitet. Dess mål är att synliggöra historiska samband och få ”bilderna att ta ställning”, som den franske teoretikern Georges Didi-Huberman skriver i sin bok om modernisten och realisten Bertolt Brecht.⁸

I en förtätad sats ringar Jameson in utgångspunkten för den kognitiva kartläggningens estetik: Det har uppstått en situation, skriver han, där en erfarenhet, i den mån den är autentisk, inte kan ge en sann bild av den samhälleliga verkligheten; och på motsvarande sätt kan vi säga att en modell av verkligheten, i den mån den är sann, aldrig kan bli tillgänglig för autentisk erfarenhet.

Endast konsten kan sluta denna lucka, menar Jameson. Steg för steg, streck för streck fyller den ut gapet mellan människans erfarenhet av samhället och makterna som styr över det. I det färdiga konstverket kan så betraktaren förstå sin plats i systemet, sin situation. Därmed sätter konstverket henne i stånd att förändra situationen.

6.

Hur fungerar realistisk aktivitet, i praktiken? Ser man till substansen kommer den till uttryck i en stor del av det som idag passerar som politisk, undersökande eller dokumentärbaserad konst. Denna praktik avsätter verk av många slag i olika konstnärliga genrer, stilar och medier. Det är en vanlig missuppfattning att realistisk aktivitet är verklighetsavbildande eller mimetisk, att den måste återge eller representera något som redan existerar. Den realistiska aktiviteten tillgriper ofta ett abstrakt, absurdistiskt eller idealistiskt bildspråk. Huvudsaken i den realistiska aktiviteten är konstnärens tolkning av historiska spår och vittnesmål. Huvudsaken, vidare, är konstnärens förmåga att syntetisera dessa spår och vittnesmål med en sådan estetisk och existentiell intensitet att verket lyser upp en annars osynlig historisk situation eller politisk konflikt och tvingar publiken till ställningstagande för en förändring av en verklighet som tynger och beskär friheten för majoriteten av mänskligheten. Så som Brecht, enligt Didi-Huberman, klargjorde den imperialistiska ordningen genom ett sinnrikt montage av pressklipp och politiska lakonismer. Eller så som Harun Farocki gestaltade både mänsklighetens och kapitalismens historia med utgångspunkt i en tegelsten – samt även pekade ut hur mänskligheten under sin historia använt sig av hundratals andra metoder för att just byg-

ga sitt samhälle. Eller så som Carrie Mae Weems åskådliggör rasförtrycket i USA, men också motståndet, i en svit arrangerade porträtt av svarta amerikaner.

Strängt taget är den realistiska aktiviteten mindre intresserad av den omedelbara verkligheten än av de ännu alltjämt oförverkligade möjligheterna. Den realistiska aktiviteten styrs därför inte bara av sin fascination och fasa inför det nutida samhället och dess människor i all deras detaljrikedom och mångfald, utan i än högre grad av ett begär efter ett samhälle som är mer rättvist och friare. Så kommer det sig också att realistisk aktivitet är ett bärande inslag i förverkligandet av demokratins möjligheter.

Vår verklighetsuppfattning bestäms i hög grad av de verklighetsbilder vi möter, på samma sätt som vår konstuppfattning i hög grad bestäms av vilka delar av världen som förevisas i konsten. Det avgörande är själva inramningen: Vad får synas i de verklighetsbilder vi möter, vad hamnar utanför ramen? Vad anses så betydelsefullt att det kan ges konstnärlig gestalt, vad anses ovidkommande? Realistisk aktivitet flyttar ramarna för både verklighetsuppfattningen och konstuppfattningen. Så framkallas istället bilder av de möjliga verkligheterna.

Den chilenske konstnären Alfredo Jaar illustrerar vad som står på spel. Han förklarar att han aldrig begripit sig på konstvärldens prioriteringar: "Hur kan det komma sig att ett ämne som trädet i sjuttonhundralets landskapsmåleri anses vara värt mer forskning och resurser än folkmordet i Rwanda?"⁹ En sådan fråga är i sig själv ett exempel på realistisk aktivitet. Med ens går det att föreställa sig folkmordet i Rwanda som självklart bildstoff för konstnärlig framställning och konstvetenskaplig tolkning, åtminstone som lika självklart som trädet i det europeiska landskapsmåleriet. Med denna utvidgning av konstbegreppet vidgas också demokratin: Verklighetsbilderna blir mer jämlika. Ur dem kan gro en ny solidaritet.

Jaars yttrande antyder även en annan dimension i den realistiska aktiviteten. I sin vilja till en sannare världsbild fixerar den ofta en människotyp som "ramats ut" av samhällets och konstens institutioner. Konstnärer av idag som söker efter figurer som kan förkroppsliga eller typifiera världsordningen ger ofta synlighet åt människor som utsätts för exploatering och politiskt våld. När den kognitiva kartläggningen på så vis sker utifrån offrens och de förtrycktas position uppstår ofrånkomligen en politisk-etisk reflektion som besvärjer fram idéer om motstånd, kanske till

och med om en ordning som inte vilar på förtryck och politiskt våld. Realistisk aktivitet ger riktning åt det utopiska tänkandet: Hur skapa en värld där folkmord är otänkbara? En värld utan rasism? Där alla har nog att äta? Där vi inte förstör jorden för framtida generationer?

Frågorna är elementära. Eftersom politikerna av idag väjer undan inför dem, blir det konstens uppgift att utforska dem genom realistisk aktivitet. Konsten tränar betraktaren och publiken i kognitiv kartläggning. Bara genom en noggrann, detaljerad kartläggning av makterna som omger och förtrycker oss kan vi upptäcka öppningar mot den verklighet som återstår att skapa. Realisten är med andra ord inte en människa som har alla sina sinnen inställda på den förhandenvarande verkligheten – husens fasader, byråkratins korridorer, föremålen på bordet, dokumenten från den senaste politiska krisen – utan snarare en människa som önskar förverkliga ett annat samhälle, men som inser att första steget dit är ett noggrant studium, en ideologikritisk demaskering, kanske rent av en absurdistisk eller satirisk nedtagning av det befintliga samhället. Realistisk aktivitet identifierar luckorna i systemet, möjligheterna till en annan ordning, vägarna till frihetens rike.

7.

Ett av de starkaste försöken till realistisk aktivitet under efterkrigstiden är Peter Weiss roman *Motståndets estetik*. I slutet av romanens första del sitter romanens berättare tillsammans med sin vän Ayschmann i en apelsinlund utanför Valencia. Det är 1938. De två unga tyska arbetarna har anslutit sig som frivilliga på republikens sida i spanska inbördeskriget.

Mitt i kriget är de samtidigt intensivt upptagna av konsten. På gräset framför sig viker de ut en stor reproduktion av Picassos målning *Guernica*, ett senkubistiskt montage av hopfantiserade och sönderslagna former och konstellationer – som samtidigt ger de bägge kommunisterna en spegel i vilken de kan avläsa sin egen situation i fascismens natt.¹⁰

I vännernas samtal om Picasso presenterar Peter Weiss en definition av den realistiska aktiviteten i tre dimensioner. För det första: en subjektiv gestaltning av lidandet, våldet eller döden som drabbar de undertryckta genom de styrande makternas ingrepp. För det andra: en detaljerad och genomträngande kartläggning av dessa härskande makter. Och till sist – en tredje dimension som alstras ur relationen mellan makthavarna och deras offer: en blixtnlik uppen-

barelse av det motstånd som de undertryckta, skeppsbrutna och slagna är förmögna till, framställt just när motståndet, som Weiss uttryckte det, når "den högsta graden av emotionell intensitet".¹¹

När en sådan realistisk aktion lyckas blir konstverket en förtätning – Weiss talar om kristalliseringar – som återspeglar alla de kollektiva försök som människor gjort för att förverkliga en rättvis värld. Det förklarar varför realismens historia inte kan begränsas till en epok eller definierbar stil. Den består tvärtom av en serie konstverk från begynnelsen till nuet och vidare framåt. Varje kristall i raden är resultatet av realistisk aktivitet, ett stycke förtätad verklighet, uppdagad och slipad i konstnärens samhällsgranskning, och samtidigt förtätad möjlighet, eftersom konstnären gjort motstånd mot den rådande ordningen, sagt nej, och gestaltat alternativ.

Stefan Jonsson (f. 1961) är författare, kritiker och professor vid Linköpings universitet. Han debuterade 1993 med De andra och har sedan givit ut en rad essäböcker som spänner från konst till politik.

Referenser

1. Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung (1795)*, i *Schillers Werke in fünf Bänden; del 4: Gedichte, Prosa* (Berlin & Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1959), 577–658.
2. Se Griselda Pollocks *Mary Cassatt: Painter of Modern Women* (London: Thames & Hudson, 1998); *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1999); samt *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art* (London: Routledge, 1987).
3. Kurt Aspelin, *Poesi och verklighet. Del II. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem* (Stockholm: Norstedts, 1977), 196.
4. George Levine, "Realism Reconsidered", i *The Theory of the Novel. New Essays*, red. John Halperin (New York: Oxford University Press, 1974), 234.
5. Allan Sekula och Benjamin H. D. Buchloh, "Conversation," i *Allan Sekula, Performance Under Working Conditions*, red. Sabine Breitwieser (Vienna: Generali Foundation, 2003), 38.
6. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Berlin: Dietz, 1963), 22.
7. Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", i *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson och L. Grossberg, Hampshire: Macmillan Education, 1988, 347–360.
8. Georges Didi-Huberman, *När bilderna tar ställning. Historiens öga*, 1, övers. Jonas J. Magnusson (Stockholm: OEI Editör, 2019).
9. Alfredo Jaar, "The Mise-en Scène is Fundamental: A Conversation with Wolfgang Brückle and Rachel Mader," *Camera Austria International*, no 86 (2004): 47.
10. Peter Weiss, *Motståndets estetik*, band 1, övers. Ulrika Waldenström (Stockholm: Arbetarkultur, 1975), 367–401.
11. Weiss, *Motståndets estetik*, band 1, 385f.

→ III. Lejonet och Apan Ida Börjel

Utdrag från "Maximum Ca Canny Sabotagemanualerna
– you cutta da pay we cutta da shob" H//O//F,
Moss, 2013.

Lejonet och Apan och trädet

Det var på den tiden då alla djuren levde tillsammans. Apan tog ett lån av Lejonet och Lejonet bad jämt om att få pengarna tillbaka. Apan svarade från gång till annan Du ska få dina pengar.

En dag vände sig Lejonet till chefen. Rävén.
Herr Räv, Apan har tagit mina pengar. Fram till denna dag har han inte återgäldat mig.

Alla djuren kallades till Frekvensen. Kon, Fåret, Geten, Råttan, Hyenan, Buffeldjuret och alla andra. Satt tysta under trädet och hörde ärendets gång. Om inte Apan betalade skulle han bli uppäten av lejonet. Så löd domen. Det var det enda raka. På Lejonets styrka rår ingen. Djuren visste att vara rädda för Lejonet och rädslan spreds i Frekvensen. Rädslan dömde Apan.

Om du inte betalar. Alla djuren sa samma sak, Apan skulle ätas, alla var rädda.

När Rävén, Chefén, såg den dömda Apan, tyckte han inte om det, att Apan skulle ätas. Han var inte intresserad av detta. Han sa:

Du, Apa, är dömd att ätas av Lejonet. Men du ser trädet här mitt i Frekvensen. Jag, Rävén, dömer dig som alla andra. Så det är konsensus på det. Men man kan inte äta någon med trädet i åtanke.

Och Apan förstod Rävén och han klättrade upp i trädet i Frekvensen och alla djuren lämnade Frekvensen och spreds för vinden. Och Lejonet kunde inte äta Apan däruppe.

Då förstår även ett barn hur det är att låna pengar. En annan sak är att Rävén inte var så demokratisk i sin blick på den svage. Men att Apan skulle få lida i alla sina dagar i sitt gömme.

Lejonet är kung över allting. Men i trädets krona sitter Apan. Så gick det till när Lejonet fick sin hunger.



Lejonet och Apan som drog i trådarna

Vladislav Surkov, biträdande chef för presidentkansliet, i tevesoffan inför Vladimir Putin: Dina utvärderingar är givetvis riktiga jag skulle aldrig våga ifrågasätta dem

Lejonet slog sig ner i kungssätet och räknade matgästerna en sa han och pekade med lejonklon det är jag själv Lejonet två det är Vargen där som blir tre med Björnen och så Apan det blir fyra

Lejonet en till synes perfekt mix mellan propaganda och showbiz Lejonet centrumbilden i showens hjärta Lejonet actiondockan på tigerjakt coolingen som grenslar en Harley men också hemmafruarnas språkrör i klagan över mjölkpriserna

höjdpunkten i programmet är när Lejonet i en rituell televiserad skampåleprocess sitter öga mot öga med sina ministrar hur de sveltas och darrar av rädsla och skam för du har svikit mig och ditt land säger Lejonet

Lejonet delade därpå bytet i fyra lika stora delar jag är lejonkung så jag får givetvis första biten nästa tillfaller mig då jag är den starkare och den tredje är min för jag är modigare än någon av er vad gäller den fjärde biten så är den min för att det är den sista jag behöver äta ordentligt

*Lejonet tror sig alltid vara på savannen,
fast han matas i bur.*

Ida Börjel är poet och översättare bosatt i Malmö. Börjel är aktuell med version 4.0 av Sabotagemanualerna i Norge, med hörspelemboken "Arvodet – Marginalintäkter" på Förlaget Anti och i december ges belarusiska Julia Tsimafejevas "Dagbok från Belarus" ut av Norstedts förlag i Börjels översättning.

Lulu-journalen

Lulu är hur Luleå benämndes i skrift första gången **1397**, ett namn med samiskt ursprung som kan uttydas "östligt vatten". Det har fått ge namnet till Luleåbiennalens journal vars första nummer gavs ut i samband med Luleåbiennalen **2018**. I fyra nummer ges läsarna genom text, bild och lm olika ingångar till biennalens tematik kring realismens giltighet idag. Lulu-journalen görs av biennalens konstnärliga ledare och inbjudna gästredaktörer. Tidningen publiceras på biennalens hemsida och går att ladda ner för utskrift.

Kolofon

Lulu-journalen Nr.7:
"Realistisk aktivitet"
November, Luleåbiennalen **2020**
ISSN: **2003-1254**

Redaktörer:
Karin Bähler Lavér, Emily Fahlén & Asrin Haidari
Formgivare:
Aron Kullander-Östling & Stina Löfgren