

**You Have To Believe –**  
Apropå ord som Tro, Personligt, Distans och Dokumentärt.

**Debora Elgeholm**

Gestaltande Forskningsprocesser 2010

## **Innehåll**

<b>Inledning</b>	<b>3</b>
<b>Att filma</b>	<b>3</b>
<b>Tidigare arbeten</b>	<b>6</b>
<b>Tyngden av det självbiografiska</b>	<b>7</b>
<b>Det personliga är politiskt</b>	<b>8</b>
<b>Voice-over</b>	<b>9</b>
<b>Dokumentär som fiktion</b>	<b>10</b>
<b>Sammanfattning</b>	<b>12</b>
<b>Epilog</b>	<b>13</b>
<b>Referenser</b>	<b>14</b>

## Inledning

*Vi skriver inte ord för ord, vi lägger inte det ena ordet efter det andra som legobitar. Vi skriver knappast ens mening för mening utan texten växer fram i diffusa enheter som kan bestå i allt från ett glimmande stickord till vagt anande, större sjok av text [...] Skrivprocessen är någonting annat, någonting mer flytande och grötigt. Den far hit och dit, i större eller mindre språng, framåt och bakåt, i ett blandat tempus, imperfekt och futurum på en gång.  
(Asplund 2002:37-38)*

När jag började arbeta med *You Have To Believe* hade jag en viss idé om hur det färdiga verket skulle vara. Norrlands ljusa kvällar och sol genom den vita tältduken. Det var en tydlig bild om vilka olika komponenter arbetet skulle innehålla, men inte precis hur klippen skulle se ut. Det går inte att förutse vad som händer under filmandet. Det är många val som skall göras, och allt går inte som man tänkt – ibland blir det bättre och ibland blir det sämre. Jag har slutat att se det som ett misslyckande när jag frångår min första idé. Jag börjar filma utifrån min intention, men räknar med att delarna i projektet faller på plats under arbetets gång. Jag stannar upp och ser hur arbetet ändras, om det dyker upp nya frågeställningar. Jag försöker komma åt den rätta tonen både innehållsmässigt och visuellt.

På liknande sätt som när man skriver en text så har jag vissa nyckelidéer som jag förhåller mig till, resten flyter på. Men jag skulle varken kalla det Guds ledning eller att slumpen styr.

I den här texten kommer jag att undersöka de val jag gör i en konstnärlig process och sätta frågeställningar kring mitt arbete i relation till hur andra konstnärer har arbetat med liknande frågor. Jag tar också upp egna arbeten som relaterar till *You Have To Believe*, på olika plan.

Jag kommer även att gå in på de narrativa val jag gör och relatera till nutida dokumentärfilm och filmaren Eric M Nilsson. Betydelsen av voice-over har varit centralt i mitt arbete och jag kommer att belysa genusaspekten kring voice-over.

Under de senaste åren har jag framför allt uppehållit mig kring religiösa frågeställningar i mina arbeten. Det kan gälla bibeltolkningar och tron på ”jordens undergång”, men också benägenheten att vilja tro på fantastiska samband som återfinns utanför det vi traditionellt kallar religion.

Även om Sverige är ett sekulariserat land så fungerar kristendomen som en gemensam referensram, ett historiskt filter. Jag är uppvuxen inom pingströrelsen och låter delvis mina egna erfarenheter vävas in i arbetena. Kristendomen handlar inte bara om en privat gudstro. Där finns också en gemensam överenskommelse, en gemensam värld av normalitet där man accepterar regler som är otänkbara utanför religionen.

I *You Have To Believe* har jag filmat i den norrländska byn Husbondliden, där vår familj har en liten sommarstuga och där jag tillbringade alla somrar när jag var liten. Där hålls även en stor pingstkonferens en gång per år, Lapplandsveckan, och det är den jag har utgått ifrån.

## Att filma

Jag minns somrarna i Husbondliden som soliga och under Lapplandsveckan sprang vi barn runt och letade pengar att köpa godis för. I mitt arbete planerade jag att fokusera på kopplingen mellan bön och placeboeffekten. Det var 13 år sedan jag var där sist och närmare tio år sedan jag regelbundet gick på gudstjänster eller umgicks med frikyrkliga vänner. Jag kommer ihåg att jag lämnade det frireligiösa sammanhanget för att jag var upprörd över det självpåtagna utanförskap och de värderingar bokstavstroende kan leda till.<sup>1</sup> Men framförallt för att jag inte kunde tro. Minnena har också successivt

---

<sup>1</sup> Jag reagerade främst mot synsätt som att homosexualitet är en sjukdom som man kan bli frisk ifrån. En sjukdom som innebär synd om man lever ut den. Synen att sinnessjukdom är effekten av besatthet av demoner är också förekommande och

bleknat. Mitt förhållningssätt till kristendomen är idag fascination. Djup fascination inför alla olika trosåskådningar, att alla är lika övertygade om att just deras tro innebär den sanna verklighetsuppfattningen. Men också irritation över vad denna tro får för konsekvenser. Lena Andersson skriver träffande, angående konst och vetenskap: ”Gudarna är människans mest bestående konstverk. Synd bara att så många betraktar verken som socialrealism när genrerna snarare är symbolism, surrealism och satir.” (DN 2009-08-06)

\*

Jag kom till Husbondliden några dagar innan mötena drog i gång, för att kunna följa invasionen av tält och husvagnar. Innan jag plockade fram kameran talade jag med kvinnan som är huvudansvarig för mötesveckan – Elaine. Min mamma, som är gammal bekant med Elaine, presenterade mig för henne. Jag förklarade kort att jag tänkt dokumentera under veckan. Efter att ha lovat att inte vara för närgående när jag filmade under mötena, så fick jag godkännande. Senare på dagen kom hon fram igen. Hon hade tänkt efter och ville veta mer om min agenda. I och med att hon känner mina föräldrar så vet hon att jag är uppväxt inom pingströrelsen. Hon berättade att hon hade ett kort på mig som barn, hon hade hälsat på när mina föräldrar arbetade som missionärer i Kenya. När hon frågade om jag var troende nu, svarade jag att jag inte är det längre, men att jag fascineras över kristendomen och särskilt bönen, förbönen. Hon var ihärdig och orolig att jag hade för avsikt att smutskasta eller snedvrیدا framställningen av kyrkan. ”Det är ju vanligt att de som lämnat kyrkan är bittra eller arga.” Jag svarade att jag inte hade någon sådan intention, att mina arbeten snarare är tänkta att handla om förmågan att tro. Tro på sammanträffanden och fantastiska samband, bön och bönesvar. Jag förklarade att jag fascineras av förbön och att jag minns att jag trodde, men att jag inte kan komma ihåg hur jag kunde tro. Hon nickade förstående, och kommenterade filmandet som ett sätt att bearbeta att jag lämnat tron.

Under veckan då jag filmade och lyssnade på talarna började jag komma ihåg hur det religiösa resonemanget leder in i tankemässiga återvändsgränder, där den enda vägen ut är att tro. Det är så tron blir till en verklighetsflykt, mer är bara en tro på Gud. Att tro på irrationella förklaringar innebär att man accepterar ett helt tankesystem, som även påverkar hur man resonerar kring företeelser bortom själva ”gudsrelationen”. När jag såg alla barn sitta med på gudstjänsterna och förundrat betrakta vad som försiggick och försiktigt härma de vuxnas gester blev jag väldigt berörd, illa berörd.

I boken *Sektbarn* skriver Charlotte Essén om hur utsatta de barn är som växer upp i eller tidigt dras in i olika sekter. I Barnkonventionens artikel 12 står om rätten att uttrycka och bilda sina egna åsikter. Men inom religioner utövas tankekontroll och barnen blir fräntagna allt självständigt initiativ. Självständiga tankar ersätts med bibelställen (Essén 2008:353). I ett flertal av de intervjuades berättelser återkommer känslan av utanförskap som kommer av att man lärt sig se ner på andra människor (Essén 2008:360). Det synsättet blev jag tydligt påmind om under lapplandsveckan. Det sägs inte alltid rätt ut, det är mer en del av talarnas retorik. Det målades upp en uppdelning mellan ”vi”, dvs. de troende på mötena, och ”dom”, ateister och vetenskapsvänliga. De sistnämnda kallades under veckan för ”sekulärhumanister”, vars förgrundsgestalter i England respektive Sverige, Richard Dawkins och Christer Sturmark, nämndes vid upprepade tillfällen. För mig som gammal mötesdeltagare var det något nytt. På min tid kallades de icke troende kort och gott för hedningar.

Ett seminarium på lapplandsveckan handlade om hur man ska få med barnen in i kyrkan. Där vändes barnens rätt till eget tänkande till föräldrarnas rätt att påverka sina barn.

Glappet mellan hur jag tänker nu, men kan minnas en helt annan världsbild, ger mig svindel. När jag satt bakom kameran dokumenterade jag delvis min barndom. En barndom som är pågående för andra.

Från att ha haft en ganska tydlig bild av hur filmen skulle bli faller material och minnen över mig under veckan. Det skulle bli en ganska saklig distanserad film om bön och placebo, även om jag hade tänkt att iscensätta minnet av hur jag på ett möte i tonåren bad för en kille som sedan räckte upp handen för att han hade blivit helad. Medan jag filmade insåg jag att material fanns i min kamera som jag inte räknat med,

och som jag inte riktigt visste vad jag skulle göra med. Jag insåg att arbetet skulle komma att få en mer personlig utgångspunkt men även bli mer kritiskt. Deras tydliga uppdelning mellan troende och ateister utnämnde mig till deras motståndare.

Under veckan upprepade sig situationen som jag planerat att iscensätta – indirekt. Böneämnen lades fram och det kom tacksägelse för bönesvar. En person tackade för att han hade blivit helad. Att iscensätta min historia kändes då överflödigt.

Men jag vill ha med båda händelserna, både min berättelse och den ”verkliga” för att visa på att historien upprepar sig. Jag vill visa på den tidlösa zon som ett religiöst samfund på ett plan innebär. Människor byts ut men tron på bönesvar och viljan att frälsa hedningar finns kvar.<sup>2</sup> Men valet att arbetet skulle vila på mer personlig grund känns väldigt problematiskt, vilket jag återkommer till senare.

\*

Att röra sig bland en grupp människor och ta rollen som dokumentärfilmare kändes väldigt främmande. Samtidigt var det befriande att ha kameran som ett skydd, i en miljö som jag inte ville känna mig hemma i. Jag har varit delaktig, men kamerautrustningen blev markör både för mig själv och utåt sett. Utöver de som kommenterade min myggskyddsmundering och de som kort frågade vad jag gjorde så kom det fram de som inte brydde sig om att kameran var igång, utan stannade och pratade. En man började diskutera fotoutrustning. Efter ett tag kom vi in på vad jag skulle ha filmmaterialet till och om jag var kristen. Jag lät kameran gå ett tag, men så fort vi kom in på något intressant körde en gräsklippare förbi och vårt samtal försvann i bullret. Det kom även fram en kvinna som frågade om jag var frälst. Hon la handen på min arm och sa innerligt att Gud inte glömt sina barnbarn<sup>3</sup>. Jag hade stängt av kameran och blev för upptagen av samtalet för att ha närvaro att slå på kameran igen. I efterhand tänker jag att det hade varit väldigt fint att ha med i filmen.

En flicka vågade sig till slut fram när jag filmade tält och husvagnar. Hon hade blivit rädd för mig. Hon trodde att jag siktade på henne med ett vapen och skulle skjuta henne. Jag förklarade vad jag gjorde och hon frågade sen nyfiket vad alla knappar på kameran hade för funktion. Hennes berättelse om hur rädd hon blivit när jag siktade på henne (hon hade varit långt bort mellan tälten), gav mig givetvis dåligt samvete för att jag gått in i denna distanserade dokumentärroll och ryckts med i det som hände på videokamerans lcd-skärm, istället för att vara mer uppmärksam på det jag filmade. Men hennes berättelse blev också ett tydligt exempel på hur försvarslösa barn är. Inte bara mot mig som ”dokumentärfilmare” – de kan inte säga nej för de vet inte vad en videokamera är – utan också mot den religiösa världsbild som de växer upp i. Barn bygger upp en världsbild där kameror kan vara vapen och bara de som tror på Gud kommer till himmelen.

\*

Jag försökte vara så diskret jag kunde, särskilt när jag filmade folk som bad. Jag satt långt ute på ena änden av bänkraderna och zoomade. Försökte få fokus på annat än ansikten, och beskar bilden så att huvudena inte kom med. Jag ville skildra mötesdeltagarna som en grupp. Jag ville följa mönstret som folksamlingen rörde sig efter, undersöka gester och interaktionen dem emellan.

Jag höll mig i bakgrunden ända tills det sista mötet jag filmade. Då ville jag ha några bilder på ett fullsatt tält. När jag gick runt med min utrustning och fotade ur olika vinklar kände jag att jag avslöjade mig – att jag inte var en del av deras grupp. Under mötet talade predikanten om slumpen, ateister och sekulärhumanister. Jag trodde att han hade kommit på mig och att församlingen skulle resa sig upp och

---

<sup>2</sup> Som jag nämnde tidigare så har mina föräldrar arbetat som missionärer. När jag var 10-11 år bodde vi i Loitokitok, en liten massaiby på Kilimanjaros sluttning i Kenya. Tretton år senare åkte jag och min syster tillbaka. Vi visste att det inte längre fanns några missionärer positionerade där och åkte dit som turister och bodde på ett billigt hotell. När vi nostalgiska gick runt på byns sandiga gator hörde vi några som sjöng på torget. Medan vi lyssnade och konstaterade att det var kristna sånger som vi kände igen, tände min syster en cigarett. Då kom det fram en tjej i vår ålder och förklarade att det är dåligt att röka och att om vi överlämnar oss till Jesus så kan vi bli fria. Vi kunde inte med att ge oss till känna utan gick därifrån och konstaterade att cirkeln är sluten.

<sup>3</sup> Begreppet ”Guds barnbarn” används inom frikyrkan om de som varit troende men inte längre är det.

jaga iväg mig när han pekade med hela handen rakt in i kameran och sa: ”Du som är ateist ...”

I slutet kallade han fram alla att ställa sig i en tyst mur, som en manifestation för andevärlden, mot sekulärhumanisterna. Då kunde jag inte låta bli att gå fram. Men inte för att manifestera mot andevärlden, utan för att filma denna mur av människor. Men jag försökte fortfarande hålla avståndet. Efteråt kom en mötesvärd fram, följd av Elaine, och undrade vem jag var och vad jag skulle ha materialet till. Jag berättade återigen att jag är konstnär och gör en essädokumentär om Lapplandsveckan. Han poängterade att deras policy är att inte filma under mötena för att folk ska kunna känna sig säkra på att inte behöva se sig själva på tv. Jag sa att jag hade stor förståelse för det och att jag försökte filma så att man inte skulle kunna identifiera enskilda individer. Mötesvärden såg skeptisk ut och jag insåg att det kanske låter konstigt i andras öron, de som inte håller på med konst, när jag förklarade att jag filmade så människorna blev suddiga eller att huvudena inte var med i bild. Han ville att jag skulle skicka en kopia innan materialet offentliggjordes, så att de skulle kunna godkänna det. Jag tänkte i stunden att det inte skulle vara något problem att ordna, men jag slingrade mig ändå lite och lovade egentligen inget.

Det var många fler delar som jag kände starkt obehag inför under Lapplandsveckan men har valt att inte gå in på så mycket. Deras retorik är intressant och jag kommer delvis återkomma till det. Gudstjänsten som form är också något av de mest odemokratiska sammankomsterna man kan hitta i Sverige. Det ges ett sken av att betraktarna är deltagande och får tycka till genom att talaren ställer retoriska frågor och vill att publiken skall räcka upp händerna i tid och otid. Men det finns inte något utrymme att säga sin åsikt om man verkligen inte skulle hålla med. I filmen har jag med ett klipp som exempel på handuppräckningen och en scen där talaren får hela tältet att i kör säga: ”Jag har inte tillräckligt mycket tro för att vara ateist.”

Att predikanten talade kring just ateism och vetenskap och manade till manifestation mot sekulärhumanisterna var en lycklig tillfällighet. Det öppnade upp för mig att använda urklipp ur gudstjänsterna och på så vis föra en dialog.

## Tidigare arbeten

Denna problematik kring att filma människor som inte vet att de filmas eller vet hur man kommer att använda materialet, har jag konfronterats med tidigare. Det var under ett samarbetsprojekt med konstnären Jan Pilgaard, då vi konstruerade en voyeuristisk kvinnlig karaktär och skapade en historia kring henne. Arbetet visades i ”Kuben” på avenyn i Göteborg. Det är en videokub där man projicerar film inifrån på kubens fyra sidor. Som betraktare blev man indragen i kvinnans bekännelse samtidigt som man själv drogs in i rollen som voyeur genom att filmmaterialet bestod av smygfilmningar genom fönster. I själva verket var mycket av materialet antingen iscensatt eller godkänt. Vi hade även en del riktiga smygfilmningar, men enbart där personerna var svåra att identifiera.

I och med att jag själv tycker det är viktigt att inte lämna ut personer som inte har valt att vara med och genom att det var viktigt för Elaine och mötesvärden, så är det något jag har arbetat kring och som har påverkat *You Have To Believe* visuellt.

Frågeställningen hur man kan använda berättarröst eller ett berättarjag inom konst har också återkommit i mina arbeten. I *Intervju* (2006), använde jag mig själv som ”skådespelare” men läste en text konstruerad av andras texter. Det var en dialog som jag skrev utifrån tre filosofer (Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Francesco Alberoni) och tre böcker skrivna runt 1976, då jag själv är född. Jag spelade själv rollen som den intervjuade – d.v.s. filosoferna. Vad som är personligt hänger samman med hur man ser på hur vi konstruerar vår identitet. Men även med föreställningen om att konstnären alltid utgår från sig själv, att konstverken alltid handlar om konstnären.

När jag gjorde filmen hade jag en ide om att den skulle börja som en riktig dokumentär eller intervju för att sedan urarta. Under arbetet insåg jag vad mina begränsningar ekonomiskt och tidsmässigt hade för effekt på arbetet. Jag hann inte leta efter skådespelare och hade ingen professionell hjälp vid filmandet utan gjorde det mesta själv. Jag är ingen skådespelare, vilket inte heller min ”intervjuare” var, och det blev tydligt när vi läste våra dialoger. Vi stakar oss och läser stelt. Även om det delvis kändes som ett

misslyckande då för att det inte blev den trovärdiga dokumentär som jag tänkt, så gav det en effekt som jag uppskattade. En distans mellan mig som konstnär och texten. En distans som jag återkommer till längre fram.

I ett annat arbete, *Du går fram till mig och säger: Det är en man här som söker dig* (2003) använde jag en kvinnlig skådespelare som läste en text (som jag konstruerat utifrån delar ur musiktexter, samtal jag snappat upp och böcker, men utan att referera mina källor i verket) ur ett jag-perspektiv. Att skriva ”jag” och verkligen mena mig själv har jag bara gjort i ett tidigare arbete – videoessän *Suspension of Disbelief*. Där väver jag samman min resa till Tjernobyl och sökande efter malört med Tarkovskijs film *Stalker* och ”Mozarteffekten”. Bibelns profetior ifrågasätts och sammankopplas med atomprovsprängningarna i Nevada. Den gemensamma nämnaren är benägenheten att vilja tro – på samband och enkla lösningar. Texten läses inte av någon voice-over utan betraktaren får läsa själv. Den skrivna berättarrösten blandas med *Stalkers* textrad men genom att använda vit text med tunn svart kant, som ofta används inom konstfilm, och vit text på svart remsa, som används inom tv och filmtextning, görs åtskillnaden tydlig. Och berättarjaget nämner bara kort på slutet att jag varit i Tjernobyl, men utan att hitta någon malört. Om man som betraktare tror att jag verkligen varit där är jag inte helt säker på. Rent bildmässigt hade jag kunnat göra filmen ändå. Det finns väldigt mycket bilder på nätet. Under vår rundtur stannade guiden på vissa ställen och sa ”This is a good photo moment”. Jag kom hem med i princip likadana bilder som alla andra som varit i Tjernobyl.

## Tyngden av det självbiografiska

Att som konstnär använda personliga erfarenheter i verk tycker jag är problematiskt. På ett sätt är det så enkelt och självklart – det är klart att verket utgår från konstnären. Konstnären väljer ett ämnesområde som intresserar honom eller henne av en eller annan anledning. Men det kan vara svårt att som betraktare förhålla sig till ett alltför privat verk. Att kritisera det eller hitta egna ingångar.

Det finns flera konstnärer som arbetar med sin egen historia som jag känner att jag kan relatera till. Till exempel Carl-Johan Eriksson som arbetar kring och har vuxit upp inom pingströrelsen. Jag såg ljudverket *Carl Johan Eriksson in tounjes* på Jönköpings konsthall 2002. Där försöker han minnas hur han gjorde när han kunde tala i tungor. Att som konstnär rota i sitt förflutna kan styrka bilden av att konstnärer bara använder sin konst som självterapi. Vilket det i och för sig inte är något fel med, men att tillskriva konst enbart terapeutisk kvalitet kan vara väldigt förminskande.<sup>4</sup> I Erikssons arbeten tycker jag snarare att hans personliga sökande efter hur han kunnat tala i tungor undersöker minnet och steget mellan olika ideologiska världar, och även de religiösa sociala koderna.

Man skapar tyngd åt sin berättelse genom att lyfta fram sin egen relation till ämnet.<sup>5</sup> Jag skapar tyngd åt mitt arbete genom att jag påstår att jag har en personlig erfarenhet av att ha varit frireligiös. På ett sätt är det så självklart men samtidigt något jag vänder mig mot. Främst eftersom det genom historien varit en del av mytologiserandet och skapandet av konstnärsgeniet.<sup>6</sup> Idag kan man se konstnärens privata liv som en del av skapandet, men också som marknadsföring av konstnären som varumärke. Jag önskar att det fanns större utrymme att som konstnär tala om ett ämne utan att ha direkt egna erfarenheter av det, d.v.s. ett mer journalistiskt förhållningssätt.

Anna Odells arbete *Okänd Kvinna: 2009-349701* (2009), då Odell spelade psykiskt sjuk, är intressant på många plan. Likaså var debatten som gick het kring hennes arbete väldigt intressant. Många upprördes över etiska frågor eller själva konstbegreppet. För konstkritikerna var frågan om huruvida det var konst en

<sup>4</sup> I *Contract with the skin, Masochism performance art and the 1970s* beskrivs olika performancekonstnärer som Chris Burden och Vito Acconci. Deras verk tolkas utifrån bland annat psykoanalytikern Didier Anzieu som menar att konstnärer som fokuserar på huden eller munnen i sina verk, bearbetar sin tidiga barndom. Det må så vara, men det är märkligt att skriva om performancekonstnärer utan att deras verk sätts i en konstkontext under en tid då gallerirummet ifrågasattes.

<sup>5</sup> Metakriterie kallar Fredrik Stjernfelt glidningen från verk till subjekt, i *Kritik av den negativa uppbyggligheten* (2007:31).

<sup>6</sup> Geniet, enligt Kant, som öppnar upp sig för naturen och låter det tala genom sig. Geniet kan inte tala om eller analysera sitt arbete. Geniet bara gör (Wallenstein 2001:75).

ickefråga. Men den vändning som media gjorde när Anna Odell visade sina arbeten och det kom fram att hon hade personlig erfarenhet av att tvångsomhändertas av psykvården, visar samtidigt vilken legitimitet den personliga erfarenheten skapar åt att arbeta konstnärligt (DN 2009-05-22).

När autenticitetsdebatten rasade inom litteraturen för några år sen, tyckte jag att konsten på ett sätt gick fri för lätt – allt är ju tillåtet inom konst. Och visst kan man göra det mesta som konstnär. Men när det gäller kopplingen mellan ett ämnesområde i ett konstverk i relation till konstnären blir det mer komplicerat.

Genom att väva in min egen relation till Lapplandsveckan och tron på helande så hoppas jag att det skapar ett utrymme att vara kritisk, samtidigt som jag kan behålla en ödmjuk ton och inte använda deras tydliga uppdelning mellan tro och inte tro, mellan gott och ont. Jag vill visa att religiösa tankegångar och snedsprång kan hända vem som helst.

## Det personliga är politiskt

När jag gick förberedande konstskola fick jag höra att jag tecknade ur ett manligt perspektiv. Vi hade en uppgift då vi skulle teckna utifrån ”Estonia”. Det visade sig att alla andra tjejer hade tecknat som att de var på båten när den sjönk, medan jag och nästan alla killar hade tecknat den sjunkande båten på håll. Underförstått att tjejerna levde sig in mer. Det kanske är ett exempel som man inte skall dra allt för stora växlar av. Det var en harmlös situation, men som ändå visar på hur inrotat idén om manligt/kvinnligt är och hur föreställningar kan smyga sig in och påverka hur vi ser på bilder av män och kvinnor.

I Vanja Hermeles undersökning, *Konsten – så funkar det inte*, om jämställdheten inom bild- och formområdet, är föreställningen att konstnärliga kvaliteter står utanför genusdebatten återkommande bland konstnärer, gallerister och lärare (Hermele 2009:15) Det är en syn där konstvärlden är rationell och konstverk bara bedöms utifrån verkets egna kvaliteter. Men Hermele påpekar att i princip all feministisk forskning visar att sådana neutrala begrepp egentligen är könskodade (Hermele 2009:19). Som ett exempel på hur synen på vad som är bra och dåliga bilder är könsstyrd ges Lasse Lindkvist, prefekt vid Högskolan för Fotografi: ”Det är inte så att man helst vill ta in killar (vid ansökningen) men man tycker kanske om stora skarpa färgbilder på hus och det kan ju tjejer ta lika bra, men de gör inte det lika ofta”(Hermele 2009:16)

Jag har själv gått på Fotohögskolan och konstaterat just det. Oräkneliga genomgångar och utställningar där killar ställer ut stora färgbilder på platser, hus, bostadsområden, medan tjejer visar iscensatta fotografier/videoarbeten med sig själva eller sin familj. Nu generaliserar jag givetvis och det finns många undantag åt båda håll. Och det är svårt att veta om det är mitt minne som filtrerar igenom de schablonmässiga verken eller om det ligger något i det.

Det är svårt att komma ifrån att mannen är norm i vårt samhälle. Erfarenheter av kvinnor klassas just som kvinnliga erfarenheter istället för allmänmänskliga erfarenheter. När Doris Lessing fick nobelpriset i litteratur 2005 var hon ”den kvinnliga erfarenhetens” berättare. ”Han blottlägger den mänskliga existensen” var motiveringen när Harold Pinter fick samma pris. Att Pinter nästan enbart skriver om män, gör honom alltså inte till ”den manliga erfarenhetens” berättare (Hermele 2009:23). Denna uppdelning återspeglas på många olika plan i samhället – allt från uttryck som ”damfotboll” till att kvinnor har lägre lön än män för samma arbete.

Jag känner mig som Don Quijote som jagar väderkvarnar, när jag ger mig in på den här problematiken. Det är svårt att upptäcka systemfel och lätt att tro att problemet enbart existerar i mitt huvud. Svårt att sätta fingret på hur skillnaden i synen på kön sprider ringar på vattnet i olika sammanhang. Kan jag bortse från att jag är kvinna när jag arbetar, eller är det något jag måste ha i bakhuvudet inför varje verk?

Att det privata är politiskt har feminister länge talat om och arbetat med. Och det är det jag tycker mig se i de verk av kvinnor som arbetar med självbiografiska teman eller iscensätter situationer. De visar på att det personliga är politiskt och allmängiltigt. Fast på ett sätt blir det en tilldelad roll som man som kvinna kan välja att använda, medvetet motarbeta eller försöka negligera. Det är just därför man kan se att så många kvinnor gör det i sin konst tror jag.

Vanja Hermele visar att särskiljandet av kvinnors konst som annorlunda medför en hierarkisering när hon samtalar med Tom Sandqvist (Hermele 2009:21):

Sandqvist: *Här på skolan är det till exempel vanligare att tjejer än killar tar sin konstnärliga utgångspunkt i en självbiografisk upplevelse, att man går till sig själv i första hand. Och då handlar det om man kan vara lite ironisk, mer om det lilla jaget, än om de stora politiska frågorna.*

Hermele: *Förutsatt att man inte ser det lilla jaget som den stora politiska frågan.*

Sandqvist: *Ja, men det gör dom inte.*

Hermele visar att skillnaden mellan mäns och kvinnors konst är en konstruktion, på samma sätt som vid motiveringen till nobelpriset. Män är allmänmännliga oavsett vad de gör, medan kvinnors särskiljning betonas.

Vad som är personligt, hur vi skapar och omskapar vår identitet och huruvida jag jagar väderkvarnar när jag påstår att man ser olika på konst av män och kvinnor, är något som skulle vara intressant att fördjupa sig mer i. Det finns mycket man skulle kunna skriva om den ”manliga blicken” eller kring identitetsskapandet genom de Andra. Men jag håller mig till hur de frågeställningarna påverkar val i mitt arbete.

## Voice-over

Det fina med videoessä som form, utöver att man kan arbeta med bild och text som kompletterar varandra, är att den öppnar upp för att kunna använda ett ”jag” i arbetena men ändå behålla en distans. Det skapar ett utrymme för egen reflektion utan att bli alltför privat.

När jag bestämde att videoessä om *Husbondliden* skulle få mer koppling till min uppväxt och min familj beslutade jag att använda en manlig voice-over som berättarjaget. Detta för att markera ett avstånd mellan mig som person och berättelsen i filmen. Det traditionella inom dokumentärfilm är just en vit, manlig röst som har talar som om han är en allvetande Gud (Bruzzi 2006:48). I stället för att bryta med den traditionen så vill jag anspela på och använda mig av den.

Magnus Bärtås skriver i sin avhandling *You told me – verkberättelser och videoessäer*, om hur han arbetat kring frågeställningarna om berättande inom konst och hur man kan skapa distans mellan sig som konstnär och texten i ett arbete. Bärtås skriver:

*In my own work, I want to undermine this superior voice in order to create an uncertainty and more open position with time and space for reflection and interpretation. I asked myself: With what means can the voice of the narrator be “disturbed”, detached or idiosyncratic? (Bärtås 2010:105)*

Bärtås löser det personliga berättandet fint i sina arbeten om olika personer i *You told me (2003-2005)*. Där beskrivs personer med en flickas röst. Meningarna är korta, berättandet fragmentariskt och personbeskrivningar blandas med rums- och mer politiska beskrivningar. I slutet får man läsa att filmerna är iscensatta utifrån vad Bärtås minns från tidigare möten med personerna. Det finns inget tydligt berättarjag, men ändå blir Bärtås närvarande genom att personerna är filtrerade genom hans minne.

I Bärtås arbete *Madame & Little Boy (2009)* berättar en man, musikern Will Oldham, historien och använder stillbilder som han visar upp för kameran. Det är ett historieberättande som användes i Japan av så kallade kamishibai-berättare. De reste runt i byarna fram till 1920-talet och berättade sagor och historier med hjälp av stillbilder (Bärtås 2010:86). Och i *Kumiko, Johnnie Walker & the Cute (2007)* läser en asiatisk kvinna, som är ungefär i Kumikos ålder, texten (Bärtås 2010:106) Man får se henne sitta vid ett bord med manuset, men man ser aldrig hennes ansikte. Texten är självreflexiv, och förklarar att det inte är konstnären som läser texten. Texten reflekterar även över problematiken i att vara bärare av någon annans berättelse.

I ovan nämnda exempel så bryter Bärtås med den traditionella manliga berättarrösten genom att dels använda en flickas röst, dels en man som använder ett gammalt traditionellt japanskt berättande och dels genom att använda en kvinna som tydligt läser en text. Som kvinna skulle jag genom att tala i egen person bryta mot den traditionella manliga allvetande berättarrösten. Men det är minerad mark, som jag beskrivit

ovan. Att använda en kvinnlig skådespelare tror jag inte skulle göra någon skillnad för betraktare som inte känner mig, man kommer inte veta att det inte är min röst.<sup>7</sup> Därför vill jag istället använda mig av just en ”allvetande manlig” röst.

Den didaktiska, styrande, vita manliga voice-overrösten har kritiserats från många håll, bland annat från ett feministiskt perspektiv. Annie Leclerc menar att genom att använda en kvinnlig röst i en traditionell manlig kontext visar man på hur män alltid bestämt och dikterat villkoren för vad man kan prata om, eller inte prata om (Bruzzi 2006:64). Under 1980-talet blev det vanligare med kvinnliga berättarröster. Men då främst som en förlängning av en kvinnlig regissör som ibland hörs i intervjumaterial, eller att kvinnliga filmare använder sin egen röst. Det kvinnliga blir en metafor för det personliga, subjektiva och kopplat till filmarens tankar och identitet (Bruzzi:2006:66). Genom att den kvinnliga rösten inte står för det universella, så visar rösten istället på problematiken inom dokumentärfilm – att dokumentärfilm inte skildrar verkligheten helt oförställt.

Tolkningar kring Chris Markers essäfilm *Sunless* pekar i samma ritning. Marker bygger upp en berättelse med många lager där en kvinnlig röst återger brev från en fiktiv Sandor Krasna. Bruzzi visar att (manliga) kritiker försöker knyta an till den hierarkiska strukturen som dominerar den dokumentära traditionen. Utifrån den kvinnliga berättarrösten tolkar de *Sunless* som en självbiografisk berättelse, där rösten beskriver ”the memory of the man who shot it”(Bruzzi 2006:66).

## Dokumentär som fiktion

Inom dokumentärfilm idag är det vanligt att filmaren är med som sig själv just för att styrka autenticiteten genom personliga reflektioner. Till skillnad från journalistiska dokumentärer, som tar på sig objektivitetsansvar, så är överenskommelsen inom dokumentärfilm att man får en berättelse ur regissörens perspektiv. Men var gränsen går för att konstruera regissörens sanning har varit flytande genom tiderna. På 1920-talet ville *direkt cinema*-filmare vara observatörer utan inblandning, som flugor på väggen. Narration var ett misslyckande och man undvek voice-over (Bruzzi 2006:48). Inom *cinema variété*-traditionen menar man att dokumentären återger verkligheten mer sann om filmaren är tydligt delaktig genom att t.ex. samtala under intervjuer eller återskapa situationer (Nichols 2001:116). Senare menade filmteoretiker med utgångspunkt ur semiologi och strukturalism att all film, inklusive dokumentärer, är fiktion (Esping 2001:173).

För att få fram sitt budskap lät t.ex. Stefan Jarl i sin film *Naturens hämnd* en flock få äta mögelgift och dö framför kameran (*Film och TV* 1998 1:30-38). Det ledde till protester men även till att det infördes en ny lag mot handelsgödsel. I en del nya dokumentärer kan man se att regissören bjuder in betraktaren mer i själva filmgörandet. I *Jakten på Bernhard* av David Liljemark (Svt2 2010-04-11) dras man in i filmarens vändor, med- och motgångar i jakten på Bernhard. Ett annat exempel är *En studie i mänsklig förnedring* av Patrik Eriksson. Filmd med mobiltelefon – dagens mest direkta medium i jakten på att nå autenticitet – får man följa när Eriksson gråter över att ha blivit dumpad. I en recension (SvD 2008-05-15) skriver Hynek Pallas att han varken upplever filmen särskilt förnedrande eller att man kommer Eriksson nära i och med att det är klippt till en berättelse. Just den upplevelsen av autenticitet är intressant ur ett genusperspektiv. Varför går recensenten inte på det men ändå ser resultatet som lysande och intressant?

För Ruben Östlund är det inte alltid viktigt att publiken accepterar det som händer som sant. Det iscensatta kan få bli synligt. I dokumentären *Familj igen* blandas det dokumentära med fiktion då ett starkt ljussken bryter av en scen. Hans föräldrar, som sitter i en bil och pratar om sin separation, tystnar för att sedan diskutera vad de kan ha sett. Östlund vill visa att det som blir kvar efter att ”ufot” svischat förbi är olika subjektiva upplevelser av händelsen. På samma sätt som han vill påminna betraktaren om att dokumentärfilm är en subjektiv upplevelse mer än en objektiv verklighet (Biró & Fors 2002:51).

En tidig inspiration, från när jag började arbeta med video, är Eric M Nilsson, som har producerat en mängd filmer till SVT främst under 1960-70-talet. Jag har bara sett några stycken, men de har gjort starkt

---

<sup>7</sup> I mitt kandidatexamensverk ”Du går fram till mig och säger: *Det är en man här som söker dig*” använde jag en kvinnlig skådespelare. Ändå tolkades det konsekvent som ett självbiografiskt verk under genomgångar och examination.

intryck rent narrativt. Det är långsamma, personliga dokumentärer där han experimenterar med klippning och berättande. Han berättar utifrån stillbilder eller låter de intervjuades samtal gå in i varandra, som om de diskuterar med varandra istället för med honom. Han använder andras berättelser i sina egna syften. Ibland förklaras händelser av en didaktisk voice-over eller så låter han iscensatt material blandas med fiktion.

Att dokumentärbegreppet inte är helt tydligt definierat visades då dokumentärfilm förbjöds under en tid på SVT. Detta bland annat på grund av Eric M Nilssons film *En skola*, om en waldorfskola, som fälldes av radionämnden för allt för subjektiva och vänstervridna skildringar. Radionämnden menade att ordet dokumentärfilm gav publiken en förväntan på en saklig, objektiv framställning, och att *En skola* därför var vilseledande (Esping 2001:196).

Under arbetet med denna text ser jag om Nilssons *Apropå – ord som Kommunikation, Begriplighet, Makt och Ensamhet*. Filmen handlar om idén om att vi i dagens samhälle är ensamma och behöver kommunicera mer med varandra, att vi har olika förväntningar på att samtala. Men även om att retoriska knep kan användas till att ta makt genom manipulation, och att det vore olidligt och icke önskvärt att nå full begriplighet i samtalen med varandra. Vi vill inte veta allt om alla, och för att bevara sin integritet så ska man inte kommunicera för mycket. Vi behöver vår ensamhet för att kunna älska, blir lite diffust slutsatsen. Eric M Nilson har byggt filmen utifrån sju intervjuer med män, och låter dem kommentera varandras påståenden eller länkar samman samtalen med egna reflektioner och frågor. Att det bara är män sticker mig givetvis i ögonen. När Eric M Nilson själv kommenterar detta så svarar Ernst-Hugo Järegård genom att reflektera kring att behovet att bli förstadd och vara begriplig för andra kanske är könsbestämt. Underförstått att kvinnor har mer behov av att vara förstadda, män mindre behov av det och därför är det män som talar om det?!

Återigen denna könsuppdelning som jag egentligen inte vill befatta mig med. Att kvinnor är mer empatiska, eller har mer behov av empati. Eller att det män har att säga är det som är värt att sägas.

Men sättet att konstruera en berättelse tilltalar mig – genom att använda andras ord i egna syften. Det är även just den retoriken som används från talarstolen under frikyrkomötena. De tar ett bibelord, eller flera, och broderar ut texten utifrån sin egen agenda. Det är säkert inte unikt för kristendomen eller ens för religiösa sammankomster. Men det blir väldigt tydligt under gudstjänster där bibelord rycks så ogenerat och okritiskt ur sina sammanhang. Bibelläsning syftar ofta till att man skall få ett så kallat ”personligt tilltal genom skriften”, och öppnar för ett lösryckande av bibelord.<sup>8</sup>

Det är ett berättarsätt som kanske inte låter så positivt när jag skriver om det så här. Men det öppnar upp för betraktaren att dra sambanden själv. Man kan också skapa autenticitet och bilden av ärlighet. Kittla nerven av att se fantastiska samband, att det händer på riktigt. Eric M Nilsson använder det genom att ge intryck av att de intervjuade talar med varandra. Man kan ana att han styr samtalet men genom att han håller sig i bakgrunden så känns det som tillfälligheter. Genom ett fragmentariskt berättande skapar man avstånd mellan ämnen/händelser, och genom upprepningen knyter man dem samman.

Min upplevelse är att det inte finns utrymme att fikionalisera inom konst utan att verket ändå kopplas samman med konstnären och dess biografi. Detta trots att konstnärer idag arbetar med påhittade världar och karaktärer, och att en del videokonst närmast sig spelfilm. T.ex. Eija-Liisa Ahtila och Jesper Justs välarbetade filmer, med riktig filmkvalitet.

Men det finns en märklig tro på autenticitet inom konst som jag tror har en grund dels i konstnärsgenimyten, men även inom konceptkonsten. Där genomförs ett verk utifrån en idé, och det är självklart att konstnären talar sanning, verkligen har utfört ett verk så som han eller hon påstår. För några år sen var jag på en utställning på Magasin 3 i Stockholm, där konstnären Tobias Rehberger visade verket *7 ends of the world*. En mängd olikfärgade glasbubblor med glödlampor hängde från taket och sades styras av olika ljusförhållanden på sju utvalda platser runt om i världen – i realtid. T.ex. hur en lampa tändes och släcktes på en nedlagd restaurang i Kyoto. Att det verkligen förhöll sig så är för mig

---

<sup>8</sup> Jag minns hur vi på morgnarna innan vi gick till skolan tog ett ”manna” och läste. ”Mannat” bestod av en burk med små lappar med bibelord. Vi tog var sin och försökte komma på hur just den versen kunde betyda något för oss. Ungefär som ett horoskop för dagen.

ointressant, även om tanken är fin. Jag har svårt att tro att det stämmer om konstnären inte redovisar sina källor, visar övertygande att det är sant.

## Sammanfattning

Att undersöka möjligheterna för narration inom konst kommer nog ur mitt intresse för film och litteratur. Men även frustration över konstens begränsning i mötet med betraktaren. Frustration över konceptkonsten där man förväntas ha en mängd bakgrundskunskap för att tillgodogöra sig verket till fullo. Eller att man som konstnär lämnar ifrån sig sitt verk utan att få så många tillfällen att tala om sin egen konst, utan ska vänta på att någon annan – kritiker eller curator – talar för verket. Men det finns även en risk och en balansgång att som konstnär vilja säga vad ens verk handlar om, att vara för tydlig. Man vill inte gå över gränsen och skriva folk på näsan. Man måste kunna lita på betraktaren men ändå vara generös. I det här projektet har det varit svårt att veta var den gränsen går. I och med att jag skildrar en värld där jag så väl känner till koder och terminologi, är det lätt att glömma att alla inte vet vad t.ex. ”smörja med olja” innebär. Likaså har det varit svårt att stå emot impulserna att överdrivet vinkla klippningen, då jag upprörts över predikningarna.

Både när jag jobbat med denna text och när jag arbetar konstnärligt, kan jag relatera till citatet av Johan Asplund i inledningen. Jag har vissa tydliga fragment som jag utgår ifrån, men arbetet är beroende av att jag stannar upp och ser vad jag egentligen har skrivit/gjort. Och det är därifrån jag går vidare i stället för att hålla mig till min ursprungsidé. Men genom arbetsprocessen kan jag se att det färdiga arbetet som tidvis har varit på väg åt olika håll, inte hamnat så långt ifrån min allra första storyboard till slut.

Inför videoredigeringen kände jag mig smått paralyserad inför mängden inspelat material. Det var över sju timmar videomaterial plus fotografier. Jag har även videomaterial från ett tidigare påbörjat projekt kring bön och förbön som jag har övervägt att ta med.<sup>9</sup> Min stora fråga har varit hur jag som konstnär visar för betraktaren var nyckelinformationen är, vad kärnan är i det jag vill visa upp kring förbön och gudstjänsten som företeelse, och erfarenheten av att ha varit troende men nu är ateist.

Ska man som Mats Hjelm, på utställning *History does not matter* på Brändström & Stene i Stockholm 2007, låta betraktaren välja själv genom att visa enorma mängder material?<sup>10</sup> Vilket man kan se är i dokumentärtraditionen *direkt cinema*, där det var upp till betraktaren att dra slutsatserna. Eller välja att visa upp väl utvalda delar? I och med att jag har så mycket material som känns viktigt så kommer jag arbeta vidare med att sätta samman klipp från gudstjänsterna så att betraktarna kan bilda sin egen uppfattning utan en styrande röst.

Formen och texten i *You Have To Believe* har utkristalliserats genom växelverkan av redigering och skrivandet av denna text. Efter att ha gått igenom det filmade materialet och sett vad som egentligen fastnade och lyssnat på vad som sades på mötena skrev jag om filmprocessen och de frågeställningar som kändes viktiga. Både utifrån den religiösa tematiken men även kring etiska dilemman. I och med att det bara är de som talar eller ger förbön som är informerade, genom Elaine, om vad jag ska ha materialet till så har jag valt att skydda mötesdeltagarna genom att lägga på ett oskarpt filter.

Utifrån den skrivna texten har jag plockat in nya delar i videoarbetet och tvärtom. På ett plan har det blivit en växelverkan mellan teori och min personliga upplevelse, vilket delvis är synligt i texten i filmen. Där pendlar berättarjaget mellan att iaktta företeelserna under tålmötet, och att berätta egna erfarenheter och fälla omdömen. Från att göra anspråk på att dokumentera objektivt, övergår filmen mer i en subjektiv berättelse.

<sup>9</sup> Dels har jag vid olika tillfällen fotat och filmat folk som bett. Men jag har även ett misslyckat projekt som jag övervägt ta med i filmen eller texten. Det var under början av min utbildning på Fotohögskolan i Göteborg som jag åkte till Nyhemsveckan, som är södra Sveriges motsvarighet till Lapplandsveckan. Där fanns husvagnar med förbedjare som man kunde besöka om man ville ha förbön. Jag tog med mig min nyinköpta minidisc och knackade på, förklarade att jag ville göra ett konstprojekt om förbön. Förbedjaren såg lite konfunderad ut, men gick med på det och bad lite allmänt för mig och mitt projekt. När jag lämnade husvagnen upptäckte jag att jag råkat pausa, stoppa eller helt enkelt radera inspelningen – skivan var blank.

<sup>10</sup> Hjelm visade verket *White Flag* där han använt sin fars filmmateriel från Detroit år 1968, och satt samman med eget nyfilm material då Hjelm gjorde om sin fars resa. Sammanlagt visades mer än 20 timmars filmmaterial på utställningen.

Den svåraste frågan har för mig varit hur jag ska presentera själva berättelsen. Eller rättare sagt vem som ska göra det. Liksom Magnus Bärtås frågar jag mig hur jag kan ”störa” berättelsen för att öppna upp för reflektion. Problematiken handlar inte om att jag är orolig att betraktare verkligen tror att det handlar om mig och min familj. Vissa delar är biografiska och andra fiktiva. Jag använder främst det självbiografiska anspråket för att visa att det personliga är politiskt. Min erfarenhet då jag visade arbetet *Suspension of Disbelief* var att även om den inte är så uttalat kritisk så väcker ifrågasättandet av religiöst tänkande starka känslor hos en del betraktare. Även om mitt arbete inte är lika kontroversiellt som Anna Odells iscensättning av en psykos, så känns det därför relevant att ta med min egen historia och relation till att tro.

I och med att jag upplever att det finns en problematik med att legitimera arbeten genom att säga att de är självbiografiska, så har jag velat skapa en dissonans och öppna upp berättelsen. Visa att min personliga historia upprepar sig i nutid och har kopplingar bakåt i tiden genom mina föräldrar, och framåt genom alla de barn som är på Lapplandsveckan.

Jag har undersökt varför jag upplever det som problematiskt om betraktaren tolkar arbetet som självbiografiskt, utifrån personliga erfarenheter och andras omdömen. Min upplevelse är att man har olika förutsättningar och olika konventioner att förhålla sig till utifrån sitt kön. Vilket även kommer fram genom hur voice-over traditionellt använts och tolkats. Valet att använda en manlig voice-over grundar jag på att kvinnlig voice-over främst använts för att betona den personlig berättelsen, och att det är den kopplingen jag vill öppna upp. Det är inte viktigt för mig att få berätta ”min historia”. Jag vill hellre att fokus hamnar på hur de kristna resonerar kring bön och vad som försiggår på mötena.

Genom att iscensätta historien att jag kunde förutse vilket tält som skulle vara kvar sist när alla andra åkt hem, vill jag dels visa på att filmen är en konstruktion utifrån min agenda men också visa att det är just det som bevisföringen inom allt religiöst resonemang handlar om. Man klipper samman en berättelse utifrån en subjektiv verklighet och hävdar att det är sant, eller iscensätter sitt eget bönesvar.

Den observante läsaren har noterat att jag nästan enbart har refererat till män i mina exempel. Det är inget jag eftersträvat på något vis. Det sticker mig givetvis i ögonen. Jag ser det som ett problem och en effekt utav en mansdominerad tradition och symptomatiskt med uppdelningen mellan kvinnligt/manligt och självbiografiskt/ allmängiltigt.

## Epilog

Ett arbete som jag inte skrivit om här men likväl haft i tankarna under arbetet med denna text och med *You Have To Believe* är ett verk kring gruvan i Kristineberg. Medan jag var i Husbondliden åkte jag ett par gånger till Kristineberg, som ligger ca 5 mil från Husbondliden. Efter en sprängning i gruvan 1946 framträdde en ”kristusgestalt” som väckte viss uppståndelse. Förutom sammanträffandet att detta hände i just Kristineberg – Krist-inne-iberg, så förknippades händelsen i folkmun med en gammal profetia, som antydde att detta var ett tecken på ”tidens slut”. Men det visade sig att ”profetian” skrevs ner för första gången tre år efter sprängningen i gruvan.

Idag är bergrummet där kristusgestalten framträdde igenfyllt. Men man har byggt en underjordisk kyrka ett tiotal meter därifrån. Dit går dagligen guidade turer under sommaren. Jag åkte med på en sådan och filmade. Jag intervjuade även en gruvarbetare som berättade om byn och hur han själv ser på kristusgestalten.

Den gemensamma nämnaren mellan arbetena är tron på fantastiska samband och önskan att sammanträffanden ska ha en vidare betydelse. På liknande sätt som arbetet med *You Have To Believe* tog en personligare vändning än jag hade tänkt, så har det under tiden jag arbetat med Kristineberggruvan kommit fram information som knyter min familj till platsen och händelsen – Mina föräldrar åkte skidor till Kristineberg som sin bröllopsresa.

I profetian sägs det att Kristus ska visas tre gånger innan jordens undergång. Bilden i gruvan är den första. Den andre är en inverterad kristusgestalt som hittades under 80-talet på en marmorplatta i den lokala konsumbutiken. Den tredje, slutgiltiga uppenbarelsen skall ske på bergets topp. Än har inte någon kristusgestalt uppenbarats, men på berget ovanför gruvan finns idag fem stora vindkraftverk som vrider sina armar likt väderkvarnar i vinden.

## Referenser:

- Andersson, Lena, 2009-08-06 Dagens Nyheter. *Belysande dunkel*.
- Asplund, Johan, 2002. *Avhandlingens språkdräkt*. Finland: Bokförlaget Korpen.
- Bruzzi, Stella, 2006. *New Documentery* (second edition). Oxon: Routledge
- Biró, Rebecka & Fors, Malin, 2002. *Konstnärlig verklighet - Dokumentärfilm 2002*.  
webzone.k3.mah.se/projects/mkv\_exarbete/lankar/upsatser/exarb2002/hiro\_fors.pdf 2010-12-05
- Bärtås, Magnus, 2010. *You told me - verkberättelser och videoessäer*. Göteborg: ArtMonitor.
- Elam, Ingrid, 2009-05-22. Dagens Nyheter. *Inget misslyckande. "Okänd kvinna" ett berörande konstverk*.
- Esping, Ingrid, 2001. *Kampen om verkligheten*. Finland:Hjalmarson & Högberg Bokförlag.
- Essén, Charlotte 2008. *Sektbarn - Ett reportage om de utvalda för paradiset*. Falun: Albert Bonniers Förlag.
- Hermele, Vanja, 2009. *Konsten - så funkar det (inte)*. Laholm:KRO/KIF
- O'dell, Kathy, 1998. *Contract with the skin - Masochism and performance art and the 1970's*. London: Minnesota
- Nichols, Bill, 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press
- Simon Singh och Edzard Ernst, 2009. *Salvekvick och kvacksalveri - Alternativmedicin under luppen*. Norrhaven: Pocketförlaget.
- Soneson, Thore, 1998. *Tre fotografer om den dokumentära verkligheten*, Film och Tv #1  
www.unicef.se/barnkonventionen. 2010-12-03
- Feministiska konstteorier*, 2001. Stockholm: Raster förlag.
- Fredrik Stjensfelt och Sören Ulrik Thomsen, 2007. *Kritik av den negativa uppbyggligheten*. WS Bookwell Finland: Ruin
- Wallenstein, Sven-Olov, 2001. *Bildstrider - Föreläsning om estetisk teori*. Finland: AlfabetaAnamma

## Filmer:

- M Nilsson, Eric. *Apropå - ord som kommunikation, Begriplighet, Makt och Ensamhet*. 1979
- Liljemark, David. *Jakten på Bernard*. 2010

## Utställningar:

- Rehberger, Tobias. *7 ends of the world*, 2003. Utställningen *Here Comes The Sun*, Magasin 3, Stockholm 2005
- Erikson, Carl Johan. *Carl Johan Erikson in tungen 2000*. Jönköpings länsmuseum, Jönköping 2002
- Hjelm, Mats. *History does not matter*, Brändström & Stene, Stockholm 2007