

ANNELE

WALLIN



ANNE-LIE

WALLIN

ANNELIE WALLIN: ETT KONSTNÄRSKAP HITTAR SIN FORM

En ny tid

1989 antogs Annelie Wallin till Kungliga Konsthögskolan, populärt kallad Mejan. Hon kom dit via studier först på Nyckelviksskolan och därför Idun Lovéns skulpturlinje och antogs på första försöket. Mejan är allmänt ansedd som den mest prestigefulla av landets konsthögskolor och söktrycket är högt; endast en mycket liten del antas. Det skapar både glädje och oro hos många av dem som väl passerar nälsögat. – Hur kom det sig att just jag antogs? Kommer jag att lyckas?

Vid den här tidpunkten var undervisningen på Konsthögskolan strikt bunden till olika professorsgrupper med stor individuell frihet för studenterna. Få, om några kurser var obligatoriska och förhållandet mellan lärosäte och student präglades av vad Ylva Hasselberg har kallat »gåvan«, där studenten finner sin egen väg (snarare än »kontraktet« där lärandemål styr både lärare och student).¹

Konsthögskolelivet, speciellt när det rör sig om fem obrutna år, beskrivs därför ibland som en bubbla. Bubblans hölje skyddar främst mot konstvärdens krafter, från gallerister och kuratorer sökande efter nya tillskott till kritiker och teoretikers utläggningar om rådande trender. Den individuella processen, mognaden för det egna konstnärskapet ser olika ut för olika individer, är tanken.

Hur det nu är och var med den saken kan man ha många åsikter om. Annelie Wallin, liksom många andra som gick Mejan på den tiden, tyckte att utbildningen var fokuserad på att göra konstnärerna redo för konstmarknaden

Titel: ...som når en kvinna förbereder sig för sin älskare...

Installationsbild från Galleri Mejan 1994

Material: IKEA garderob, bivax, glödlampa, sladd, pall, dörr

Foto: Tord Lund

Title: ...as when a women prepares for her lover...

Installation image from Gallery Mejan 1994

Material: IKEA wardrobe, beeswax, light bulb, cord, stool, door

Photo: Tord Lund

¹ Ylva Hasselberg, »Kontraktet och gåvan« i Glänta nr 1-2, 2005



Title: Rygg
Material: Brons
År: 1993

Title: Back
Material: Bronze
Year: 1993

Title: Svetteduk
Material: Svart granit, Diabas
År: 1992

Title: Sudarium
Material: Black granite, Diabase
Year: 1992



och alltså inte i första hand på att skydda det individuella konstnärskapet. Men det är klart att när Wallin trädde in under (Kungl.) Konsthögskolans skyddande tak var det en bubbla som isolerade mot en omvärld som försatts i snabb förändring. Inte minst vad det gällde konstmarknaden.

Men det var inte bara den lokala konstmarknaden som förändrades under de år som Annelie Wallin gick på Mejan. 1989 föll Berlinmuren och Europas politiska karta ritades om radikalt. Den amerikanske nationalekonomen Francis Fukuyama utropade »historiens död«. Tanken var att vi med murens fall kommit till slutet på ideologiernas strid och att vi därmed inträdde i en ny global enhet.² Alla var inte lika optimistiska, den franske filosofen Jaques Derrida varnade i stället för Marx »spöken« vad som skulle kunna komma att blottläggas när nu förtrycket var borta.³ Det som göms i snö kommer upp i tö... Och i allt detta en finanskris där Sveriges riksbank under Bengt Dennis fram till 1992 försökte försvara den fasta kronkursen, så till den grad övertygad om vikten av detta att man satte räntan på 500% innan man slutligen kapitulerade och lät kronan flyta.

Inkubator eller ej, oavsett som vi ser till internationell eller nationell politik, från ett brett samhällsperspektiv eller från den snävare konstscenen, så var den värld, som Konsthögskolan förment skulle avskärma från, en annan när Annelie Wallin examinerades 1994 än den var när hon började 1989.

En förändrad konst på en ny scen



För konstscenens vidkommande hade förändringen skett på många plan. En del av dessa kan förklaras av att den finansiella krisen, som 1994 ännu inte var över. Detta återspeglades i de konstnärliga uttrycken. Åttioårets häftiga måleri hade ersatts av »låga« material, vardagsföremål, bruksföremål, skräp. Konceptuella tendenser med objektlös konst blandades med ett intresse för nya medier, i synnerhet videokonst.

Gamla makthierarkier började också utmanas. Överlag rådde på den unga konstscenen ett ljumt intresse för de etablerade institutionerna. Istället sågs den oberoende curatorn

som en allt viktigare figur och konstnärerna började självorganisera sig. Den genomgripande förändring som skedde var inte isolerad till Sverige. Hela den nordiska konstscenen hade, som den norske teoretikern och kuratorn Jonas Ekeberg så tydligt visar, genomgått ett paradigmskifte vid tiden för Annelie Wallins examen.⁴

Den nya teknologin sågs även som en möjlighet på den svenska konstscenen, där två av Annelie Wallins studiekamrater, Karin Hansson och Åsa

Andersson (idag Andersson-Broms) skapade den första svenska konstutställningen on-line med the [a:t] exhibition 1996.

Internet som plattform och kommunikationsmedel var då fortfarande i sin linda. För Annelie Wallin skulle det bli ett viktigt redskap lite längre fram i tiden. 1994, när hon examinerades, arbetade hon i huvudsak med tredimensionella objekt. Hon hade ju gått Idun Lovéns skulpturlinje innan hon antogs till Konsthögskolan. Utbildningen på Idun Lovén var traditionellt orienterad med teckning i kroki och arbete i lera, men de egna konstnärliga materialvalen var från början inte de konsthistoriskt klassiska (hon sökte till Konsthögskolan med två kokongliknade hängande objekt i stort format). På Mejan fick hon möjlighet att även pröva mer beständiga material. I flera verk i sten arbetade hon med former som antingen hade direkta kopplingar till människokroppen, eller till fenomen som draperingar och veckbildningar som vi känner sedan antiken. Men hennes uttryck låg ändå långt från den klassiska skulpturens. Draperingarna förstorades upp i monumental skala utan att bära upp eller framhäva något annat. Människokroppen skildrades ur ovana perspektiv, som den rygg hon visade på Konsthögskolans gemensamma avgångsutställning. Här ses kroppen bakifrån, gjuten i plast med armarna höjda över bakhuvudet och skuldrorna lätt utbuktade. I Svetteduk, Annelie Wallins första stenskulptur, möter en drapering i diabas, veckningen och titeln för tankarna till Veronicas svetteduk, ett motiv som inte minst den spanske barockmålaren Francisco de Zurbarán gjort berömt. Men i Wallins tolkning är duken utan det avgörande avtrycket av Jesu ansikte. Svettedukken kan lika gärna var en handduk upphängd i ett badrum någonstans.

Här ser vi att Annelie Wallin tidigt var intresserad av objekt som destabilisera det invanda genom att just arbeta med lätt igenkänningsbara former. Med Spelbord konstruerade hon ett sorts brädspel där även sidorna av bordet gick att använda för att placera pjäserna, dolda i cylindrar, i ett tydligt men ändå obegripligt interaktivt verk. I verket Badkar polerade hon upp ett kaffebord så att ytan blänker som en vattenytta, för att där sedan placera en avgjutning av sin överkropp, liksom antydningar av knän och en hand, vilket ger intryck av någon som badar i bordet.

Avgångsutställning/ar

Annelie Wallin rönte tidigt uppmärksamhet. Redan 1993 nämns hennes verk Rygg i en recension av Ingamaj Beck i Aftonbladet⁵ från en elevutställning⁶ och när hon hade sin avgångsutställning på Galleri Mejan 1994 uppmärksammades hon av såväl Sara Arrhenius i Aftonbladet som av Bo Madestrand i Expressen – liksom av skribenten av denna text i tidskriften Material.⁷

Mejans galleri låg vid den här tiden i lokaler i gatuplan i Konstakademins byggnad. I dessa ärevördiga rum visade Annelie Wallin en utställning

² Francis Fukuyama, *Historiens slut och den sista människan*, Nordstedts, 1992

³ Jaques Derrida, *Marx spöken: skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen*, Daidalos, 2003 (1993)

⁴ Jonas Ekeberg, *Postnordisk: En nordiske konstscenens veks tog fall 1976–2016*, Torpedo Press, 2019 se f.a. kap 6 «Det nordiske paradoxet 1995–2000» s 253–96

⁵ Ingamaj Beck, »Här segrar det nyenka«, Aftonbladet 2/6 1993

⁶ Det kan vara värt att notera att just »elev« fortfarande användes för konsthögskolestudenter, vilket förstärker tanken på kunskapsöverföring (från lärare till elev) som just en »gåva« (se ovan).

⁷ Sara Arrhenius, »Rastlös rörelse mellan motsatser«, Aftonbladet 1/2 1994, Bo Madestrand, »Skriften på väggen« Expressen 1/2 1994, Håkan Nilsson, »Annelie Wallin«, Material no 3, 1994

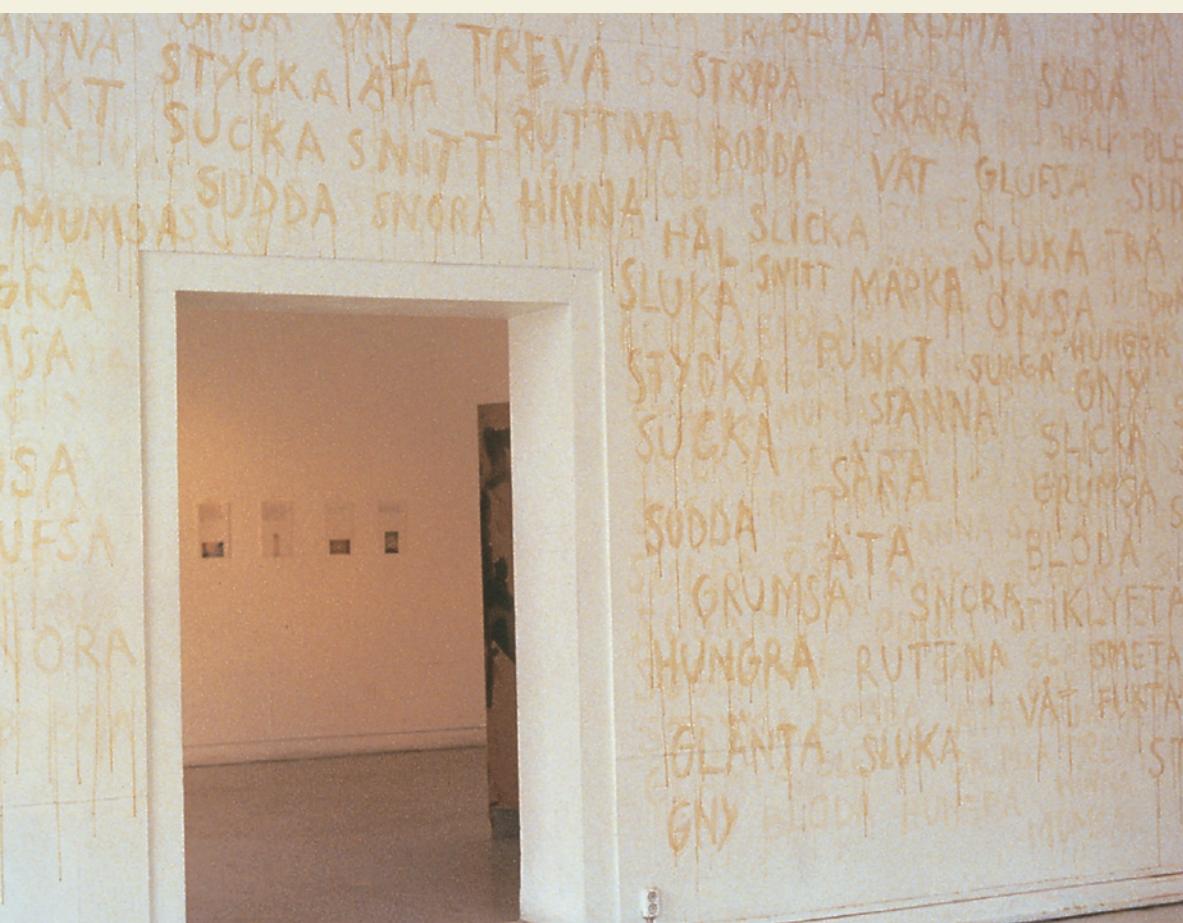
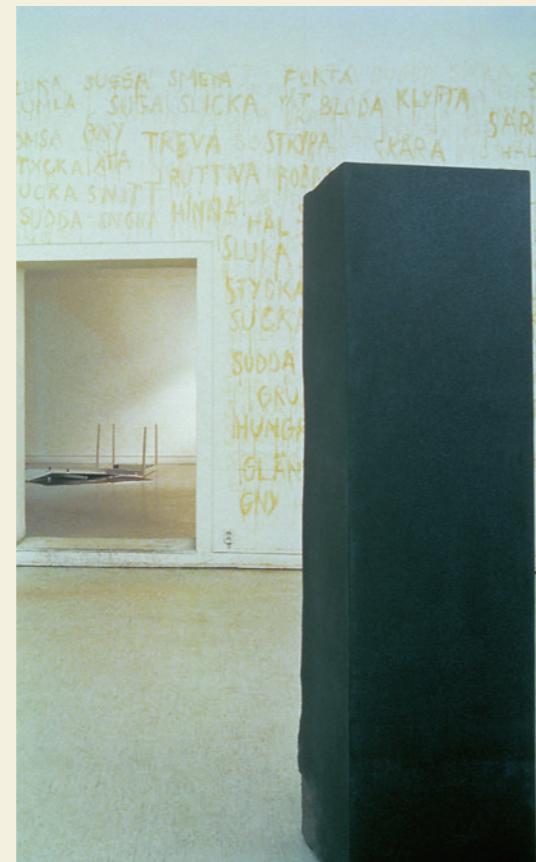


Title: Badkar
Material: Gips, soffbord
År: 1992



Title: Spelbord
Bestående av ett bord och 16 st hylsor delbara till 32 st spelpjäser
Material: Aluminium
År: 1991

Title: Game Table
Consisting of a table and 16 sockets divisible into 32 playing pieces
Material: Aluminum
Year: 1991



bestående av flera olika element. Här fanns skulpturen *Skåp* i svart diabas. Skulpturen bestod av en två meter hög stèle, en skulpterad sten där endast en sida är tydligt formgiven med en veckad drapering. Från ena sidan påminde verket om den svarta monoliten i Stanley Kubricks film 2001, från andra sidan anknöt den till ett formspråk med rötter i den tidiga antiken. Volymmässigt påminde den också om det skåp som stod i en annan del av rummet. Verket ... som när en kvinna förbereder sig för sin älskare... bestod av en fristående garderob där dörren har häktats av och ställts mot väggen. Framför skåpet stod en vit pall och det vaxinklädda innamätet lystes upp av en naken glödlampa. Dessa två verk kompletterades med *Dååd*, ett sönderbrutet bord som badade i en pöl av fernissa, liksom olika inslag av ord och texter. En vägg hade formligen täckts med enskilda ord skrivna direkt med kaffe och filmjölk. Stilen blev rinnig och expressiv vilket förstärkte ordens påträffande närvaro. De förde tankarna till olika aspekter av det kroppsliga, från relativt neutrala ord som »Äta« och »Sucka« till allt mer frånstötande och brutala »Snora«, »Sticka« och »Märka«. Mångtydigheten hos många ord skapade en påtaglig kuslighet; »Sära«, »Treva« och »Slicka«. Dessa kontrasterades mot en rad A4-ark vilka alla hade en bild av någon veckbildning och en kort text, hämtade från den franska filosofen Simone de Beauvoir.

Annelie Wallins examensutställning utgick från två olika strategier. Å ena sidan jobbade hon med det osäkra och det undanglidande: våld och förtryck tycktes hela tiden finnas under ytan men formulerades aldrig helt klart ut, utan gavs snarare som spår. Vi känner igen detta från hennes tidigare verk, som ju också spelat på en viss osäkerhet inför vad det är vi ser, om än inte med samma mörker. Å andra sidan fanns de starka kontrasterna. Den klassiska skulpturen och de blödande orden. Behärskad återhållsamhet och okontrollerad ilska. Tillsammans skapade dessa två strategier den rytm som behövdes för att kunna kommunicera ett tydligt feministiskt budskap utan att för den sakens skull hamna i plakatkonst eller ge pekpinna. För vem vet vad som hade hänt? De undertryckta aggressionerna kunde i första hand ses som en bild av ett våld i hemmiljö, men också som en desperat motståndshandling. Det gav bilden av en kvinna som tröttnat, skrev Bo Madestrand i Expressen. Underkastelsen och utplånandet av det egna jaget vägdes upp av antydningar av subversiv självförakt, där äcklet gränsade mot vad psykoanalytikern Julia Kristeva kallat abjektet. Begreppet försöker fånga in det frånstötta; det som både väcker avsky och attraktion och som på så vis synliggör det främmande inom oss. Abjektet var vida diskuterat under det tidiga 90-talet.⁸

Relationerna mellan språkighet och köttslighet, mellan kontroll och motstånd, mellan våld och underkastelse och hur dessa krafter kunde kopplas till en »specifikt kvinnlig erfarenhet« som Sara Arrhenius kallade den – även hos så kända och starka kvinnor som Simone de Beauvoir – uttrycktes i Annelie Wallins utställning med en osedvanligt tydlig frustration. Till samlingsutställningen XY på Åbo konstmuseum presenterade hon *Skåp* med ryggen vänd mot ingången mot en fond av ord på väggen. Ändå var det inte dessa starka kontraster hon senare skulle arbeta vidare med. Om det var ordens i dubbla bemärkelse kladdighet i kontrast till de kontrollerade klassiska konstformerna som hade slagit an tonen i avgångsutställningen så var det snarare anslaget

Titel: Skåp
Material: Svart granit, Diabas
År: 1994

Title: Cabinet
Material: Black granite, Diabase
Year: 1994

Installationsbild från Galleri Mejan 1994, med Skåp, Orden på väggen och Dååd i det inre rummet

Installation image from Gallery Mejan 1994, with Cabinet, The Words on the Wall, and Deed in the inner room

Titel: Orden på väggen
Material: filmjölk och kaffe
År: 1994

Title: The Words on the Wall
Material: Fermented milk and coffee
Year: 1994

⁸ Julia Kristeva, *Fasans makt: en essä om abjektionen*, Daidalos, 1992



Titel: Dååd
Material: Köksbord med
Perstorpslaminat, och färnissa
År: 1994

Title: Deed
Material: Kitchen table with
Perstorp laminate and varnish
Year: 1994

Närbild på Container,
Foto: Lars Gustafsson

Close-up of Container,
Photo: Lars Gustafsson

⁹ Håkan Nilsson, »Annelie Wallin«,
Material no 3, 1994

¹⁰ Ingamaj Beck, »Gränsen mellan inne och ute
är ett faktum«, Aftonbladet 18/6 1994

i Dååd, det sönderslagna bordet, som skulle visa vägen för de närmaste utställningarna.

Ytterligare en utställning skulle komma till under det sista året på Konsthögskolan. Professor Ulf Rollof fick en möjlighet att låna de utrymda lokaler i den forna Lumafabriken i södra Hammarbyhamnen (nu i Hammarby sjöstad). Där visade Annelie Wallin Container ett rum i rummet, uppbyggt av möbler (i huvudsak byråer) från ungefär samma period som det sönderslagna bordet i Dååd. En naken glödlampa lyste upp och förstärkte på så vis ödsligheten. Till skillnad från de andra utställningarna var det här ett stort sammanhängande verk, snarare än en helhet uppbyggd av flera bitar (eller ör, som jag kallade dem 1994).⁹ Verket sorterade på så vis också in under en annan kategori, och kunde kallas »installation«, snarare än »skulptur« – ett annat begrepp som var mycket i svang på 90-talet.

Möblerna hade Wallin lånat och köpt på Myrorna och det styrde såklart urvalet. Det som bortsänktes på den tiden var i huvudsak bruna möbler från femtio- och sextiotalen. Denna murriga ton låg långt från ljust-och-fräscht-ideatet och många uppfattade nog tilltalet som just begagnat, bedagat – historiska drömmar, skrev Ingamaj Beck i Aftonbladet.¹⁰





Närbild på Container, insidan
Foto: Tord Lund

*Closeup on Container, the inside
Photo: Tord Lund*



Title: Container
Installationsbild i Lumafabriken 1994
Foto: Tord Lund

*Title: Container
Installation image from Luma factory 1994
Photo: Tord Lund*

Historiska drömmar



Inskrivning, installationsbild
Roslagstulls sjukhus 1995

Enrollment, installation image
Roslagstull Hospital 1995

Vilka var då dessa historiska drömmar? Utställningen på Luma visar på ett steg både från objektet och från den specifikt kvinnliga erfarenheten. Kvar blev klaustrofobin där möbeln blev både material och meningsbärare. Att bygga upp ett rum med väggar av möbler gör att de enskilda, specifika möblerna reduceras till byggstenar där deras form och förmåga att fylla volym överskuggar både möbelns egentliga funktion och dess möjliga konnoterade meningar. Det faktum att de köpts in i mängd tonade även det ner deras betydelse som objekt – konstverket var det som kunde upplevas på plats inte själva materialet – ett förhållande som skulle återkomma i många verk senare i karriären. Samtidigt var det tydligt att möblerna som kollektiv bar just på en mening av historia: avlagda och bortsänkta som de var. »Historia« blir här mer en känsla av unkenhet, vilket hjälpte till att förstärka det klaustrofobiska.

Visst tillät även *Container* en feministisk läsning där möblerna kan tänkas representera hemmets sfär vilken i sin tur talar om den traditionellt specifika kvinnliga erfarenheten. Men utan citat och texter blev detta en läsning av många, där själva stämningsläget betydde mer än någon särskild situation eller erfarenhet. Klaustrofobin pekade mot en sorts strukturell instängdhet, och handlade kanske mest om den tid som möblerna kom från, folkhemmet.

Här finns, som man ser, två parallella spår. Det ena som berör kvinnan och hur hon har definierats av sin livsmiljö, det andra berör en epok och en mer allmänt giltig sorts instängdhet. Parallelt med detta arbetar Annelie Wallin också med mer traditionella skulpturer och objekt. Det nyligen nedlagda Roslagstulls sjukhus förvandlades under sin existentiella mellanperiod; inte längre sjukhus, inte ännu rivet, till tillfälliga ateljélokaler för bland andra Annelie Wallin. I dessa lokaler självinitierade konstnärskollektivet utställningen *Inskrivning* 1995. Här gjorde Wallin skulpturer som anknöt till den forna sjukhusmiljön: objekt som gränsade mellan skulptur och vardagsföremål, något som Milou Allerholm fångade situationen sin recension i Material.¹¹ Genom att bemåla ett handfat med kran i högblank, vit färg förvandlade hon ett slitet bruksföremål till en skinande skulptur utan minne. På golvet hade hon placeraat ett tunt föremål som tillverkats av uthälld, stelnat trälum, och därpå vikts så att det påminner om och en sorts bådd. Bredvid denna låg en handstickad säck i fullkroppsstorlek som i sammanhanget förde tankarna till en likpåse.

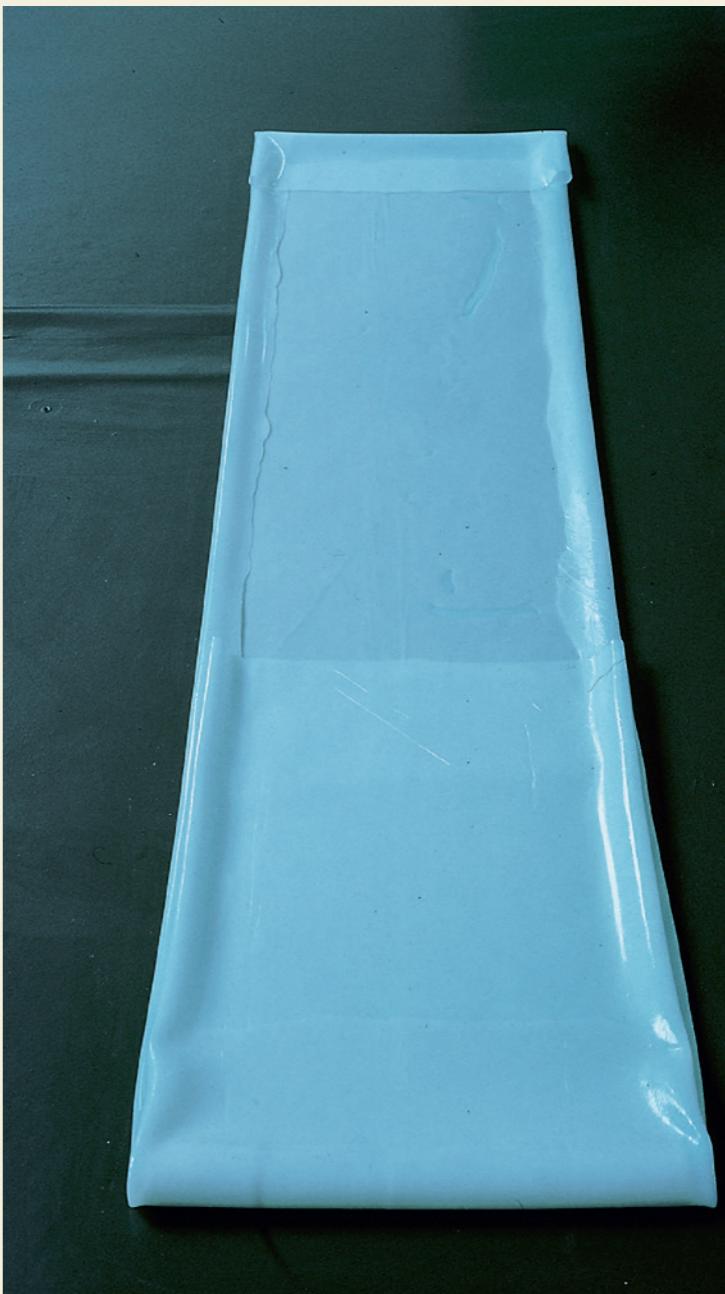
Även här visade Wallin alltså bruksföremål, ändå befann sig dessa verk långt från de funna objekt hon ställde ut på Lumafabriken. De två utställningarna är snarare att betrakta som varandras kontraster. Där Lumautställningen byggde på att använda begagnade bruksföremål som bord och skåp i helt andra syften och därigenom skapa ett rum i rummet, återskapade Wallin på Roslagstulls sjukhus föremål som kunde ha hört till platsen, men tömde dem samtidigt på deras praktiska funktioner.

Åren efter examen söker Annelie Wallin sig fram mellan olika sätt att förstå själva idén med fenomenet »konst«. Hon arbetar med förskjutningar där konstverket destabiliseras invanda föreställningar. Ibland gör hon det med funna objekt, ibland med föremål hon skapat själv. Ibland spelar de enskilda delarna mindre roll: det hade kunnat vara ett annat bord eller skåp som placerades i mängden. Tanken var inte just detta föremåls minne utan en



Titel: Säck
Material: handstickad säck i bomullsgarn
År: 1995

Title: Sack
Material: hand-knitted sack in cotton yarn
Year: 1995



Titel: Bädd
Material: Stelnat och vikt trälum
År: 1995

Title: Bedplate
Material: Congealed and folded wood glue
Year: 1995

historisk, nyligen nedmonterad tid som genom dessa vardagsföremål kunde visualiseras och problematiseras. Utställningen, installationen, var det viktiga. När den var avslutad kunde föremålen gå tillbaka in i cirkulation. Men ibland sker i stället själva omvändandet via handen och materialet, genom att skapa skulpturer av något synbarligen ordinärt uppvärderas i stället objektet och görs unikt.

När det kommer till detta senare, konstobjektet, är det två saker som är viktiga och som till stora delar skiljer dem från de funna objekten: dels handens utförande dels materialets taktila och fysiska egenskaper. Under 1990-talet var det inte lätt att se detta. Vi var många som fortfarande var fast i ett semiotiskt seende där frågor som rörde objektens teckenvärde hamnade i centrum, alltså vad verken signalerar på denotativ och konnotativ nivå. Fokus låg på stora strukturer, diskurser, och mindre på vad föremålen faktiskt var. Det var något av en tidsanda. Det pratades mycket om den objektslösa konsten med dess rötter i den amerikanska postminimalismen där konstnärer som Robert Morris hade lånat in stålskivor till en utställning vilka han sedan returnerade efter utställningens slut¹² och konceptkonstens »dematerialisering« mot slutet av 1960-talet.¹³ Här fanns också kopplingar till såväl tjeckisk som jugoslavisk konceptkonst från samma tid, där handlingar och ord blev själva konstmaterialet.¹⁴

Denna objektslösa konsthistoriska traditionen fick ny aktualitet i 90-talets ekonomiska kris. Runt hörnet stod en ny trend mot att bara se konstobjekten som en förmedlare i mellanmänskliga kontakter. Eller relationer, såsom den franske kuratorn Nicolas Bourriaud beskrev det i sin enormt inflytelserika och omdiskuterade *Esthétique relationnelle* (1998) som följde på den lika omtalade utställningen *Traffic* på CAPC Bordeaux (1996) där många av de (västerländska) konstnärer som skulle bli tongivande inom denna riktning visades upp.¹⁵ Jag vill här bara påminna om att det sällan bara har varit en fråga om »relationella« förbindelser för Annelie Wallin. Objekten och materialiteten har också alltid funnits där vilket blir än mer tydligt för mig så här i retrospektiv. När jag blickar tillbaka på 1990-talet med kunskap om de finstämda teckningar Wallin arbetar med idag, kan jag konstatera att tron på det konstnärliga objekten, det konstnärliga tilltalet via en materialitet alltid har funnits där. Vi såg det i Skåp men också i de funna objekten hon använt i olika installationer, där just materialets individuella egenskaper hela tiden spelat roll. Men det är väl så att vi inte kan vara säkra på vare sig vilken position en konstnärlig handling har eller vilket värde den har över tid. Konstverken läses mot tidens anda och det är först när en annan tid gör sig gällande som vi tydligt kan se att det även fanns andra sidor av det.

1994 deltog Annelie Wallin som en av tre utställare från Konsthögskolan på Sollentunamässan, vilket var det stora konstmässan, där i stort sett alla sorters konsgallerier deltog. (1995 skulle som sagt en grupp yngre gallerier bryta sig loss i den egna mässan Smart Show.) På Sollentunamässan blev hon tillfrågad om hon ville ställa ut på galleri Andréhn-Schiptjenko, som då flyttat från de anonyma lokalerna på Kammakargatan till Stureparken på Östermalm. Galleriet hade med åren också seglat upp som ett av de ledande gallerierna för den unga generationen och deras prestige på konstscenen var hög. Det var med andra ord ett erkännande av de framgångar Wallin

redan uppnått med sin debut på Galleri Mejan och de övriga utställningar som hon deltog i. 1994 erhöll hon dessutom Östra Göinges stenstipendium, vilket bland resulterade i verket *Spolad*, ett rektangulärt block av samma format som en piedestal, där en gatubrunn hade huggits fram i stenens översida.

Folkhemmet

Det skulle dock dröja till 1996 innan Annelie Wallin debuterade på Andréhn-Schiptjenko, då med *Svenska hjärtan* som till titeln alluderade på en populär TV-serie. Här renodlade hon vad hon redan presenterat på Luma två år senare. Men i stället för att bygga ett rum i rummet, använde hon denna gång möblerna för att bygga upp en vägg, tydligt uppstöttad bakifrån som en klassisk kuliss. Denna gång använde hon olika köksbord så att framsidan bildade en massiv, homogen vägg, medan baksidan redovisade bordens konstruktion, ackompanjerade av löstryckta ben på golvet och en transistor-radio som glatt spelade ljudet från talgoxe, en vink till radions återkommande veckans pausfågel. Som en avslutande markering hade en yxa körts in i ett av benen. Galleriutställningen ägde rum i december och verket hade redan under sommaren visats på utställningen *When Shit Hits the Fan* på Overgaden i Köpenhamn, en utställning med danska och svenska konstnärer.

Även i *Svenska hjärtan* var kontraster och motsatsförhållanden ett av Annelie Wallins retoriska grepp. Den brutala massiva väggen stod i bjärt kontrast till den sällsamma fågelsången. Precis som man kan tänka att den massiva ideologi som format folkhemmets mentalitet nästan komiskt bröts av den i radion vanliga förekomsten av just pausfåglar. Folkhemmet, där Wallin föddes, framställs även här som stängd och mörk. »Den tysta tiden« som artisten Joakim Thåström senare skulle kalla perioden.¹⁶

Samtidigt är det mycket som skiljer *Svenska hjärtan* från *Container*. Där den senare bestod av second-handmöbler som köpts in i hast, valde Annelie Wallin samtliga bord till det nya verket med noggrannhet. Hon blev därmed mindre beroende av vad som fanns inne för tillfället och kunde istället välja med omsorg. Här blev de enskilda borden viktiga på ett annat vis än vad som hade gällt för verket på Luma. Walin sökte efter en viss sorts bordsytor, Perstorpslaminat som inte var för ljusa och marmorera, utan gick i en mörkare ton. Slitaget blir en viktig aspekt av verket, nöttenheten visar att borden har använts, att de har en historia och tillhörat någon/några. De tillförde något av det »verkliga« som den amerikanske konstkritikern Hal Foster teoretiserade i sin inflytelserika bok *The Return of the Real*.¹⁷ Borden kan på så vis också bli till individer, som konstnären själv uttryckte det i en intervju.¹⁸

Med det individualiserade och de enskilda historierna kommer ett mer nostalgitiskt betraktande över den mörka och tysta tiden. Folkhemmet med dess fikapauser vid det murriga köksbordet var också en tid för stor ekonomisk utjämning vilket i sin tur gav förutsättningar till aktiviteter och möjligheter för en allt bredare grupp människor. Hit räknas Annelie Wallin själv, som växte upp i ett land där det satsades på att möjliggöra för folket att både skapa själva och ta del av kultur. Verket är också en betraktelse över själva



Title: Spolad
Material: Salmon pink, granite
Year: 1995

Title: Flushed
Material: Salmon pink, granite
Year: 1995

¹² Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Univ. of Washington Press, 1993

¹³ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Univ. of California Press, 1972

¹⁴ Piotr Pietrowski, *In the Shadow of Yalta*, Reaktion books, 2011

¹⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du reel, 2001

¹⁶ Joakim Thåström »The Haters«, Skebokvarnsvägen 209, 2003

¹⁷ Hal Foster, *The Return of the Real*, October books, 1996

¹⁸ Dan Backman, »Svenska hjärtan: Bordben, en yxa och Veckans pausfågel«, SvD 6/12 1996



19 Jessica Kempe, »Svenska hjärtan i kras«,
DN, 20/12 1996

materialet, trä och svenskarnas relation till skogen. Svenska Hjärtan blev en elegi som rymde bågge sidor, både den trånga jantelagsstyrningen och på dess möjligheter. Det sa både »farväl« och »dra häriifrån.« Eller som Jessica Kempe skriver i en recension i DN: »En folkhemssdröm: offrad, förlorad och heliggjord.«¹⁹



Titel: Svenska Hjärtan
Installationsbilder från Overgaden
Köpenhamn 1996
Material: Köksbord med
Perstorpslaminat,
transistorradio, sladd och yxa
År 1996
Foto: Bent Ryberg

Title: Swedish Hearts
Installation images from Overgaden
Copenhagen 1996
Material: Kitchen tables with
Perstorp laminate, transistor radio,
cord, and axe
Year: 1996
Photo: Bent Ryberg



Konstens vara

Redan under examensåret 1994 hade Annelie Wallin rönt stor uppmärksamhet och deltagit i en mängd olika utställningar och framgångarna fortsatte som vi sett i oförminskad takt med galleriutställningen på Andréhn-Schiptjenko som en sorts krona på verket. Men vilket verk pratar vi om? Konstverket? Framgångar föder förväntningar och många är de konstnärer som funnit sig fångade i en situation, ett varamodus som de inte har full kontroll över. Det är som om att konstscenen, eller kanske konstmarknaden, identifierar vissa framgångar och är beredda att investera i dessa eftersom förväntningen är att konstnären skall fortsätta att producera konst i samma stil. Vilket är paradoxalt, förväntningarna på konstnären blir att denna är förutsägbar utan att samtidigt upprepa sig.

I efterdyningen av den ekonomiska krisen hade en ny helt ny konstscen i Storbritannien, den så kallade yBa-generationen (young British artists) rönt enorma framgångar. Men kritikerna var också många. Var detta en »High Art Lite« som kritikern och konstvetaren Julian Stallibrass kallade den?²⁰ Det vill säga, var det här en konst som var utmanande nog för att tillfredsställa marknaden (och då inte minst storsamlaren Charles Saatchi) utan att för den sakens skull vara tillräckligt utmanande för att skapa en oberoende konst?

Det fanns i Sverige inte någon liknande megasamlare som köpte all konst från Annelie Wallins generation. Det hade det gjort under 80-talet, som vi såg. Med blandad framgång. Men yBa sätter ljuset på en prekär fråga vad gäller konstens förmåga till oberoende. Helt oberoende kan såklart ingenting vara, inget existerar i ett vakuum, men frågan blir snarare här: för vem gör jag denna konst? Är det här den konst jag egentligen vill göra? Är det här skälet till att jag blev konstnär?

För Annelie Wallin var svaret nekande. Vägen skulle istället gå via den konstnärsinitierade och konstnärsdrivna utställningslokalen ID:I, dit hon lockades av sin gamla kurskamrat Lena Gustavsson. Som Sverker Sörlin påpekar i en text i ID:I:s tioårs-jubileumsbok är organisationen både informell och rigorös. Konstnärerna som driver galleriet tillsammans betalar alla för driftens sällsynta och får i utbyte en utställning vartannat år. Men alla kan inte bli medlemmar, utan de utses av dem som är medlemmar där och då. Tanken är att inte bara att erbjuda en icke-kommersiell lokal för utställningar, utan att göra detta med en hög kvalitet.²¹

På sin första solutställning på ID:I utförde Annelie Wallin en performance där hon satt vid ett bord och tålmodigt sydde samman resårband för hand som bit för bit växte till en bred, oregelbunden bård. Arbetet med sömmarna hade påbörjats redan den 1/1 2006 och skulle avslutas på nyårsafton samma år. Verket *Kalender* var med andra ord både ett arbete och resultatet av arbetet och kommenterade på så vis frågor om värde och tid – eller hur vi värderar tid, som Milou Allerholm skrev i en recension.²²

Kalender var inte konceptuellt bundet vid ett visst kontrakt som slaviskt styrdes Annelie Wallins beteendet. Men ändå reglerade verket en tydlig rytm som ledde till att hon i genomsnitt sydde 5–10 sömmar tre dagar i veckan. I slutändan fanns ett objekt som var nära fyra meter bredd och bestod av mer än 700 sömmar. Till detta fanns också ett protokoll där det noggrant bokfördes



Titel: Kalender
Jag syr, installationsbild ID:I Galleri 2006

Title: Calendar
Sewing, installation image ID:I Galleri 2006

Titel: Kalender, närbild
Material: Resårband, nål, tråd,
tidtagarur, logbok
År: 2006

Title: Calendar, close-up
Material: Elastic band, needle,
thread, stopwatch, logbook
Year: 2006

20 Julian Stallibrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Version, 1999

21 Sverker Sörlin, »Klusterkonst för fem sinnen« i ID:I:s tioårs-jubileumsbok 2016

22 Milou Allerholm, »Syss som konst. Annelie Wallins minutiösa stygns gör tiden gripbar«, DN 21/10 2006



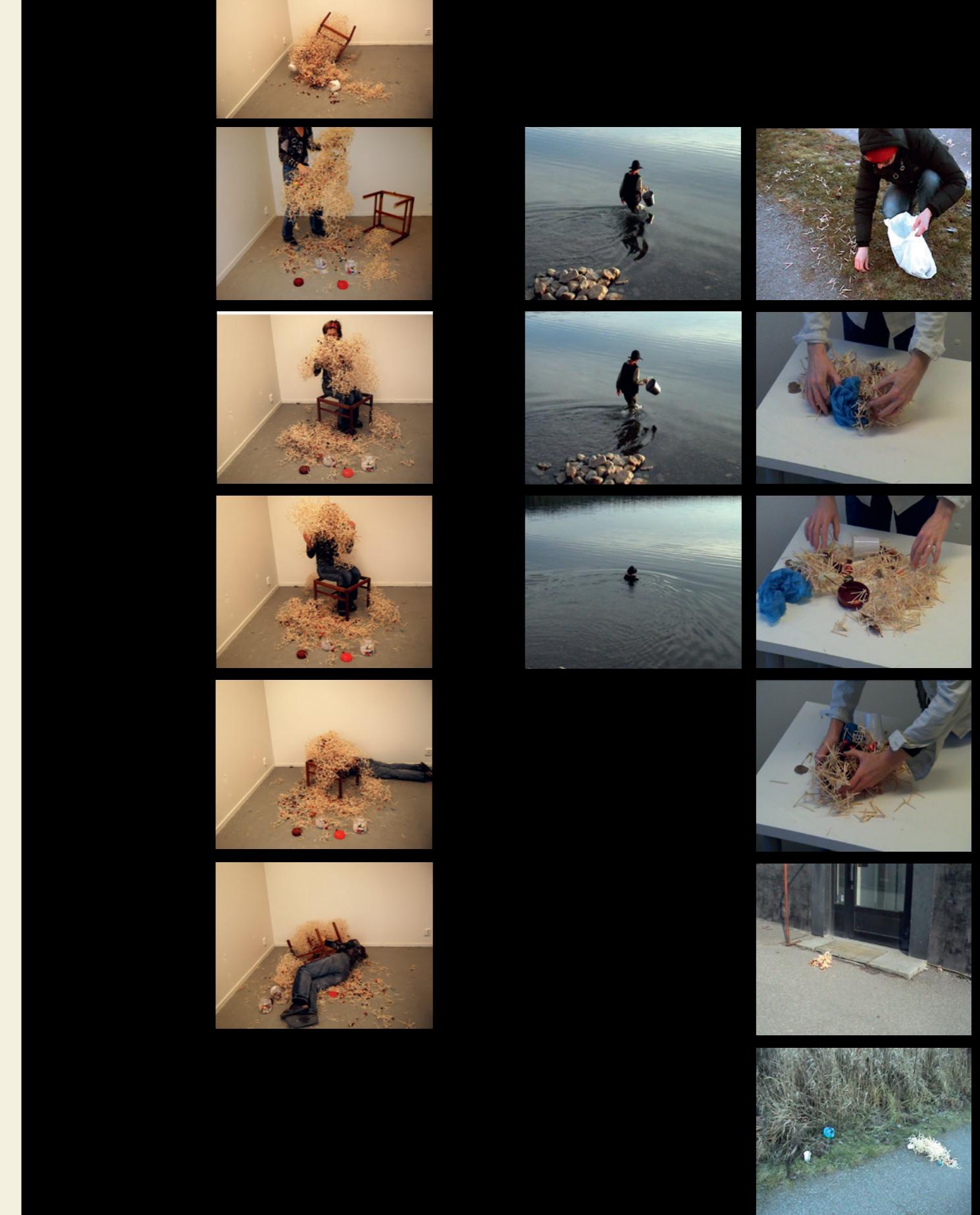
när och hur länge det hade arbetats. För Wallin blev arbetet ett sätt att nästan försätta sig i trans, att kliva ur tiden genom ett metodiskt och monoton arbete. Samtidigt blir den prosaiska bokföringen och det poetiska verket två helt åtskilda men sammanhörande betraktelser över den tid som flytt.

Under samma tid arbetar Annelie Wallin också med kortfilmer. Här kommer snarare ett lätt absurdistiskt anslag fram, som i *Hämta vatten* där protagonisten går ut i sjön med en hink tills hen helt kommer under vattenytan för att där vända och synbarligen oberörd gå tillbaks med hinken full av vatten. Men i huvudsak skulle hon arbeta med stop-motion teknik, vilket också var vad hon visade på ID:I-utställningen 2009. Här visade hon filmer som behandlar relationen mellan konstnär och konstverk, där konstverket befinner ha helt egen agens och vilja. I *Brottning* hamnar konstnären i en tumultartad holmgång och i det loopade verket *Kick-off* blir tiden cirkulär och det är omöjligt att säga vad som kommer först, verkets skapande eller dess förstörande.



Title: Brottning
Performance stillbild
År: 2007

Title: Wrestling
Performance still image
Year: 2007



Brottning, 2007
Hämta vatten, 2006
KickOff, 2009

Wrestling, 2007
Go for Water, 2006
KickOff, 2009



Natur och kultur

Efter dessa filmexperiment tog Annelie Wallins konstnärskap en annan vändning, ut mot naturen med olika former av odlingsprojekt i direkt samverkan med sin »publik«. Det började 2011 med *Gerillaodling* där vinbärsbuskar planterats på synbarligen oplanerad mark men som när de iscensätts ställde frågor om platser och vem som har möjlighet/rätt att inverka på dem. Projektet pekade på platsers potential, både i termer av vad som faktiskt kan göras med dem, men också i termer av vem som kan göra något på dem. När Wallin börjar sina odlingar gör hon anspråk på platsens potential, vilket, ovetandes, också hindrar eller begränsar andras tankar/möjligheter. Det påminner om hur filosofen Gilles Deleuze tänkte begreppet »virtuell«: att en plats också alltid är alla de möjligheter som den bär på och att dessa i sin tur påverkar hur den faktiska platsen ter sig för oss.²³

Efter detta driver Wallin ett antal olika projekt som handlar om att omvandla förment glömda områden till platser som behandlas med stor omsorg, att omvandla dess potential till faktiskhet. Men från och med nu är hon mer noga med att också förstå platsen utifrån andra positioner, och involverar andra i sina projekt. Man kan kanske säga att själva föremålet för förvandlingen, (konst)objektet här fyller just den roll av förmedlare i mellanmänskliga kontakter Nicolas Bourriaud skrev om. Men det rör sig också om objekt som själva var beroende av kontakerna, inte mellanmänskliga utan mellan mänskliga och natur.

Med *Solrosor i Huvudsta* (2012) påbörjas en solrosodling som snart engagerar de tillfälligt boende forskarna i områdets stugby av »cirka 100 småhus i nötta pastellfärgar« som Wallin själv beskriver det.²⁴ Samarbetet resulterar i ett fält där både konstnären och de boende sörjer för fältets omvärdnad. Solrosorna kommer senare att hamna på utställningen *UnTied Notions*, ID:s tioårsutställning som under hösten äger rum på Design Hall, mitt emot Konstfack på Telefonplan. Ett fyrtiotal konstnärer medverkar och Annelie Wallin presenterar bland annat *Solrosor* hängande från taket där de sakta fick torka, liksom den blogg och den dokumentation som skapats löpande. Här ser hur Annelie Wallin omvandlar blommorna och dess berättelser från något pågående till att inta en »objeksstatus« som sådant kan rikta betraktarens uppmärksamhet mot andra aspekter av processen: den tid som gått och därmed också om vilken tid som kan anses vara väl spenderad – utanför den marknadsekonomiska logiken.

Titel: *Solrosfält i Huvudsta*,
installationsbild Design Hall Stockholm
År: 2012
Foto: Cecilia Darle

Title: *Sunflowerfield in Huvudsta*,
installation image Design Hall Stockholm
Year: 2012
Photo: Cecilia Darle

23 Gilles Deleuze »The Actual and the Virtual«,
Dialogues II, Continuum 2002
24 Annelie Wallin, »Fungus Amantes,
Svampålskaren«, *Hjärnstorm* no 146–147 2022



Foto/Photo: Karin Hansson

Under 2010-talet fortsätter Annelie Wallin att arbeta med denna pending mellan presentationer av olika tidskrävande processer i utställningsrum. Projektet *Dela Trädgård* (tillsammans med Malin Lobell) i Gislaved ligger i bakgrunden för utställningen *Ett annat slags natur* på ID:I 2015. Fast här har erfarenheterna från de utomhusprojekten bearbetas och omstrukturerats på ett vis som återför konstobjektet i hennes utställningspraktik. (Det har aldrig varit långt borta – tvärtom utgör det exempelvis basen för hennes första offentliga uppdrag *Mötesplats Solna Centrum* där några förstorade knutar gjutna i brons blir centrum i en större installation.) På utställningen redovisas inte naturobjekt tillsammans med scheman och diagram som på *UnTied Notions*. Här hade naturen istället genomgått en annan sorts process, intryck bearbetats och föremål omvandlats och blivit till tolkningar, till konstverk bestående av grenar, hamparep och vax. I det inre rummet fanns också en 3D-utskrift av den hängande skulpturen i det stora rummet, presenterat framför ett fotografi av en bit natur – som för att påminna om de olika nivåerna av representation och vad denna gör med vår uppfattning av verkligheten.

Utemiljön blir överhuvudtaget en plats för samarbete i Annelie Wallins konst. Kanske är det något som kommer med platsen, utomhus blir det så mycket tydligare att vi behöver varandra för att klara oss. Med projektet *Skogsliv* (Mellby Bygdegård, 2016) återkopplar hon till syndets praktik, men här via att forma nät för hand i ateljén. Nätet spändes sedan upp mellan träden för att uppmuntra betraktarna att få kontakt med trädens underjordiska nätverk myorrhiza. *Skogsliv* blev både en föreläsningsperformance där Wallin behandlade trädens kommunikation, och en uppmaning till att i det upphängda nätet meditativt ta del av skogens undre liv.

I senare verk återkommer nätet som just nät, men då som något konstnären gör tillsammans med publiken över en längre tid. I utställningen *Havet som, omger oss* (2022) deltar Annelie Wallin med verket *Gistnande* där hon tillsammans med andra just gistar nät, utifrån en lina uppspänd mellan två punkter. Verket är med andra ord i konstant tillblivelse, men utan mål om att bli »färdigt«. En liknande performance genomförs vid Pikisaari Biennale 2024 i Uleåborg dit Wallin blev inbjuden som Artist-in-Residence och nätet gistnades under nio dagar i sträck.

Som föreläsningen om myorrhiza i *Skogsliv* visar spelar naturen inte bara rollen som en plats för gemensamma aktiviteter i Annelie Wallins konstnärschap, den är också en inspiratör och gåta. Det gäller inte minst *Physarum Polycephalum*, eller *Slimemold/Slemsvamp*, som sprider sig likt en rhizom, där encelliga protister brer ut sig över ytor och förefaller ha förmåga att komunicera via de banor vars mönster påminner om neurobanor eller avancerade vägverk. Annelie Wallin har använt svampen (om det är vad den är) i flera projekt genom åren, använt den för att »teckna« genom att med näring locka den att skapa ord som i *Hello World* 2018, eller kartor som *Slimemold maps* 2020. På senare tid har hon placerat den på transparenta ytor och fotograferat den som i bildsviten *Foraging Net* 2021.

Denna organiska form har också lett Annelie Wallin tillbaka till frågan, vad består ett konstobjekt av? Fascinerad av slemvampens gåtfulla mönster kom hon till ett vägval, antingen förlora sig djupare i biologi och teknik eller

återgå till ett mer analogt skapande. Som det ser ut i skrivande stund, vann det analoga. Wallins projekt i naturen, genom gerillaodlingar och samverkansprojekt, kan som vi sett förstås som ett arbete med den objektlösa konsten tradition. Samtidigt ledde detta till ett djupare intresse för naturens processer där Wallin till sist hittade svampen. I en artikel i *Hjärnstorm* redogör hon för sin fascination och kommer till funderingar över vem som egentligen nyttjar vem. Är svampen hennes redskap eller hon svampens? »Svamphyfernas förmåga att leta sig fram överallt syns även i teckningarna från den senaste tiden« skriver hon.²⁵ Så om svampens utveckling och spridning ledde till teckningen ledde samarbetet med naturen tillbaka till konstobjektet och dess materialitet.

Epilog

Kanske kan man, med en metafor hämtad från naturen, säga att den objektlösa konsten och materialiteten i Annelie Wallins konst bildar en sann symbios, där de bågge kräver varandra för att kunna existera. Vi finner det i hennes arbeten som involverar betraktaren, där nätstrukturen blir till ett gemensamt projekt där näten knyts tillsammans, vilket bygger vidare på frågan om tid, arbete och objekt och diskussionen om vad som egentligen har värde. Vi finner det också i de mer introspektiva teckningarna, där Annelie Wallin låter sitt skapande styras av ett antal på förhand formulerade regler som hon sedan försöker både följa och bryta.

Handens gorande, objektets materialitet, det gemensamma och konstens värde. Allt var där redan från början. Men det krävdes flera vändor för Annelie Wallin att hitta tillbaka till grundidén, till orsaken till varför konstskapandet är viktigt. Idag vilar denna övertygelse på en grund som endast ett noggrant prövande kan leda till.

²⁵ Annelie Wallin, »Fungus Amantes, Svampälskaren«, *Hjärnstorm* no 146–147 sid 9



EN SÅNG FÖR DET FRÄMMANDE

När jag först mötte Annelie Wallins konst var det i form av rumsliga installationer som återanvände hemmets välbekanta föremål, som köksbord eller byråer märkta av mänskliga kroppar. Med dessa bildade Annelie Wallin mer obekanta formationer, som om en främmande organism försökt skapa ordning med för hen meningslösa objekt. Detta var på 90-talet, och på Kungl. Konsthögskolan rådde en regim som var långt från köksbord och mänskliga kroppar, i stället domineras en skulptural tradition av hård minimalism och storskaligt land art. Uttrycken var hårt kontrollerade och noga planerade.

Annelie Wallins kroppsliga installationer bröt på flera sätt mot detta. De påminde mer om en europeisk performancetradition där den egna personliga fysiska erfarenheten är utgångspunkten och hennes arbeten passade väl in i tidens feministiska uppgörelse med det modernistiska subjektet. Fölikligen uppmärksammades hennes debututställning och genombrottet var ett faktum. Men Annelie Wallins trivdes aldrig riktigt i konstens finrum. När jag återser hennes arbeten över ett decennium senare är hon tillbaka i periferin och utanför de kommersiella gallerirummen. I stället för greppbara installationer har hon tagit sig an mer svårångade material som tid och skräp som förflyttar sig över ett urbant landskap. Andra material som tillkommer är växter i stadens mellanrum, ljus och spåren av underjordiska svampar.

Kalender

Vad som först kännetecknar Annelie Wallins arbete är kanske den tid hon använder för att ta sig an ett nytt ämne, en ny teknik, eller ett nytt material. Traditionella material för en skulptör, som sten, ligger i Annelie Wallins händer inte långt från samtida tekniker som digitala animationer. Det som binder ihop dessa olika material är den tid och noggrannhet hon kan lägga ned på att få det hela på det sätt hon vill. Det tar tid. Därför blir konsten också ett sätt att mäta tid.

Titel: Gistnande
Process- och deltagarbaseras
konstinstallation i Uleåborg Finland
År: 2024

Title: Gistnande
Process-based and participatory
art installation in Oulu Finland
Year: 2024



Jag syr (2006) kalender, processbilder
Sewing (2006) Calendar, process images

I separatutställningen *Kalender* gör hon just det. Mäter tid. Gör tid.

Tidsgörande blir här ett konstnärligt arbete. Likt många performancekonstnärer före henne, som i Tehching Hsiehs stämpelur och On Kawaras datum-målningar, markerar handlingen tiden och tydliggör vår kulturs fixering vid att reglera och skapa mening med hjälp av tidsangivelser och andra former av kvantifiering av liv. En utveckling som bara accelererat i vår datafierade tid där allt större del av vår tillvaro loggas och omvandlas till data.

I Annelie Wallins performance räknas inte tiden genom någon digital övervakning, utan genom konstnärens noggranna stygn. Likt otaliga namnlösa sömmerskor långt före henne lägger hon här stygn till stygn i ett broderi som följer tydligt avgränsade ramar. Varje arbetspass producerar en mängd. Korta bitar resåband sammanfogas till en slingrande bård. Likt ett EKG visar konstverket den tid konstnären arbetat och det liv som möjliggör nälens rörelse genom tyget. Mätningen av arbetet och arbetaren pekar på andra mätnstrument, som stämpelkort, inloggningar och utloggningar. Det pekar på omfanget av arbetet och hur det skapar mening och riktning. Det gestaltar det absurd i månet arbete i vår industriella ekonomi, där arbetet, den som arbetar och den som använder det som produceras, särskilts från varandra och skapar en koncentrerad led.¹ I stället för våra egna eller en annan människas direkta behov producerar arbetaren för att få tiden att gå. Här har denna produktion av led, inramad och kontrollerad genom bestämda tidsintervaller, blivit en performance avskild från ett mer industriellt produktionssammanhang. I stället för direkta ekonomiska värden skapar konstverket värde genom dess inneboende berättelser om tid, arbete, mening, och alla de möten som uppstår i utställningsrummet. Det gripbara resultatet av tiden och samtalens slingrar sig fram i form av de sammanfogade resåbanden. Det buktar sig som den avskalade barken på en fjällbjörk, knöligt och samtidigt böjande.

Kick off

Samma böjande och knöliga rörelse gör skräpet hon animerar genom stop-motion. I videoverket *Kick off* skildras den konstnärliga processen som en ryckig evighetsrörelse, från – eller till – att konstnären förstör det egna verket genom att sparka sönder det, till att konstnären återigen plockar upp bitarna, till att verket får ett eget liv bortom konstnärens kontroll. I videon låter det som om en radio står på i bakgrunden och skapar en vardaglig och samtidigt lätt hysterisk ljudbild. Pinnar och annat skräp knådas till en form som får liv och sätter fart ner på golvet, ut ur rummet, över vägen och in i naturen utanför. Bilar svissar förbi, och verket suger åt sig mer skräp i sin väg. Konstnären spelar rollen som skapare och förgörare.

Fast Annelie Wallins tidiga verk andas noggrannhet och precision, så ligger förstörelse och brist på kontroll inte långt borta. I förstörelsen och avsaknaden av kontroll ligger pånyttfödelsen. Det handlar om att hitta glappet i systemet där ingenjörerna inte har kontrollen. Skillnaden mellan ritningens mönster och naturens oberäknliga terräng. De eller det som lever i mellanrummet.

Solrosfält i Huvudsta

Mellanrum är ett annat tema som återkommer i Annelie Wallins konstnärskap. I verket *Solrosfält i Huvudsta* har Annelie Wallin stigit utanför vägräcket som skiljer den asfalterade vägen från terrängen utanför, och gått in i mellanrummen mellan olika bebyggda och planerade ytor. På denna plats som är både avlägsen och central står en rad baracker uppställda på en tidigare väg som nu börjat växa igen. De är omgivna av en brant klippa, ett järnvägsspår och en tungt trafikerad motorled. Barackerna ser tillfälliga ut, men har funnits där i decennier. De ägs av ett privat företag som hyr ut dem mest till internationella studenter. Dessa människor som bokstavligen och bildligt befinner sig i ett övergångsrum, mellan länder och mellan tillstånd, bor i dessa tillfälliga baracker på en återvändsgränd. I samarbete med studenterna skapar Wallin ett böjande solrosfält. Syftet är att ge denna undanskymda plats synlighet, genom att bokstavligen lysa upp området och betona dess närvaro. Det visuella resultatet är iögonfallandet. Ett fält av solrosor prunkar mitt i detta ingenmansland mellan stadens planlagda mark. Men resultatet är i högre grad det som inte syns. Det består i själva processen, samtalens, mötena med de människor som på olika sätt bidrar till verket och som bryter platsens anonymitet och isolering. Att odla ett fält av solrosor är inte gjort i en handvändning. Det krävs förberedelser, tid, sol, vatten, gallring, gräsklippning. Det är ett kollektivt arbete som kräver motiverade deltagare, samarbete, planering och ett ihärdigt sinnelag. Grant Kester föreslår termen «dialogisk estetik» för att beskriva dena typ av deltagande konst som är förankrad i ett historiskt och socialt sammanhang.² Här har konstnären en samarbetsdialog med sammanhanget, en dialog som också kan ifrågasätta konstnärens auktoritet. Samtidigt handlar detta inte om att omvandla konstverket till en neutral plattform för diskussion, konsten kan snarare vara ett sätt att konfrontera omgivningen vilket också kan skapa konflikt.³ Genom att konstnären engagerar sig i och uttrycker sig på platsen kan betraktaren ifrågasätta och säga emot.⁴

I sammanhanget fungerar solrosorna som en symbol för gemenskap, synlighet och interaktion. På franska heter solros »tournesol«, alltså att vända sig mot solen. Genom att plantera solrosor på en annars undanskymd plats lyfter Annelie Wallin fram betydelsen av platsen och skapar en levande gemenskap kring den. Samtidigt går det i sammanhanget inte att bortse från den symboliska roll solrosen har i den västerländska konsthistorien. Van Goghs målning »Vas med femton solrosor« ses som en av den moderna konstens höjdpunkter, och representerar en syn på konst där konstnären ses som ett slags helgon eller orakel och där konsten är en manifestation av konstnärens inre genialitet. Denna syn på konstnären går hand i hand med industrialismen och liberala idéer om individuellt oberoende och styrka. I dagens värld spelar ekonomin en annan roll och klimatförändringarna har gjort oss mer medvetna om vårt ömsesidiga beroende och sårbarhet. I Annelie Wallins solrosprojekt handlar konsten inte längre om att utforska konstnärens inre genialitet; i stället används konstverket som en plattform för att initiera dialoger med andra, bryta platsens isolering och utforska världen ur detta specifika perspektiv. Verket kan ses som ett sätt att ta allmänningen i anspråk, samtidigt som det konkret testar gränserna för vad individer kan göra tillsammans i det

s. 36–37
Under Solrosen,
Solrosfält i Huvudsta
År: 2012

p. 36–37
Under the Sunflower,
Sunflowerfield in Huvudsta
Year: 2012

s. 38–39
Blogglogg, *Solrosfält i Huvudsta*
År: 2012

p. 38–39
Blog log, *Sunflowerfield in Huvudsta*
Year: 2012

¹ Lawn, Katy. 2022. »Boredom, Art and Work: Tehching Hsieh's 'Time Clock Piece' and the Experience of Working Life.« *Organization* 29 (5): 897–916. <https://doi.org/10.1177/13505084221098234>.

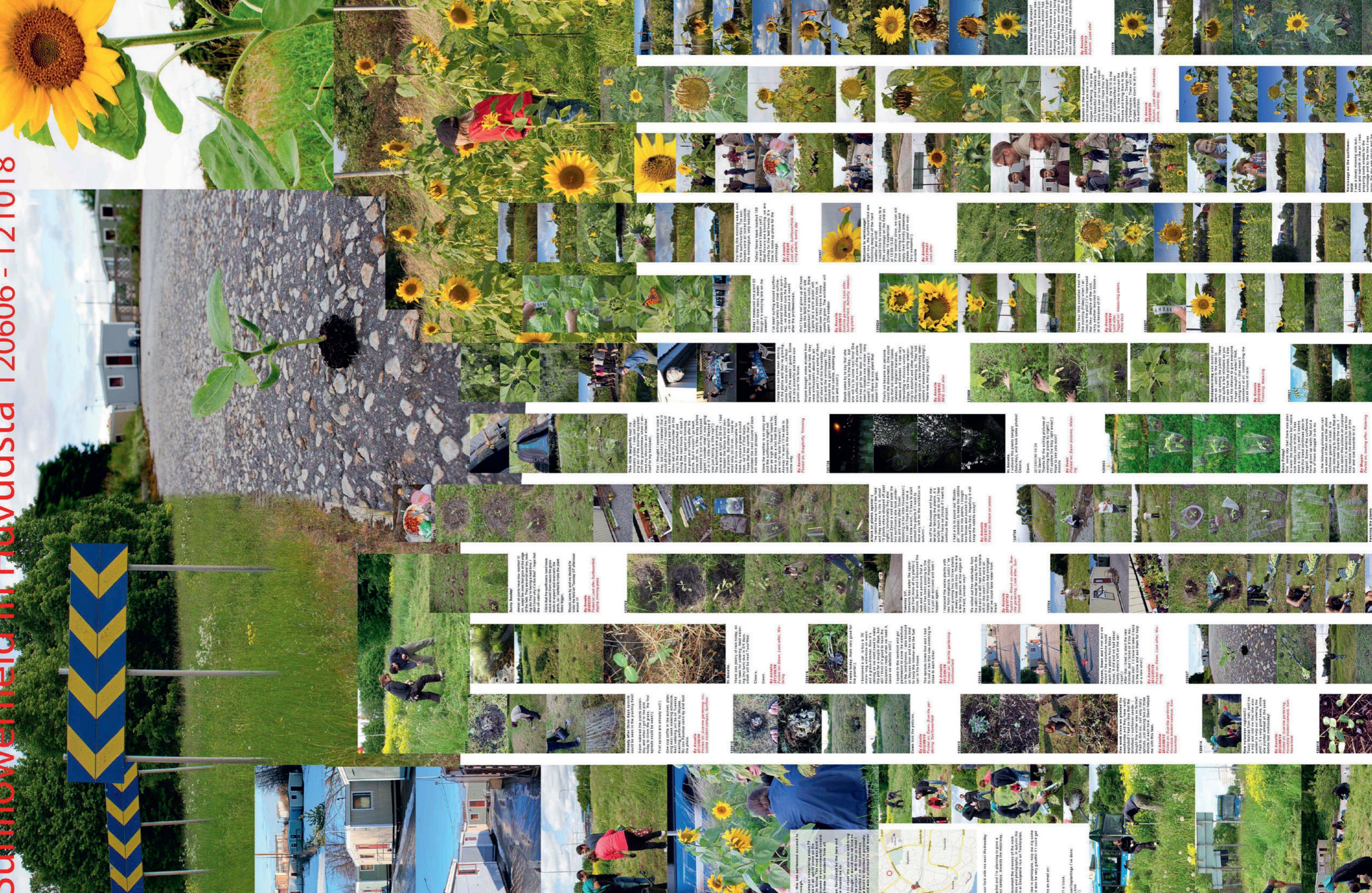
² Kester, Grant. 2005. »Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art.« *In Theory in Contemporary Art since 1985*, edited by Z. Kocur and S. Leung. Wiley-Blackwell

³ Miessen, Markus. 2010. *The Nightmare of Participation: [(Crossbench Practice as a Mode of Criticality)]*. New York: Sternberg Press.

⁴ Hansson, Karin. 2013. Konst som deltagande metodologi. *Tidskrift för Genusvetenskap*, vol. 34, no. 1, 2013, pp. 25–47

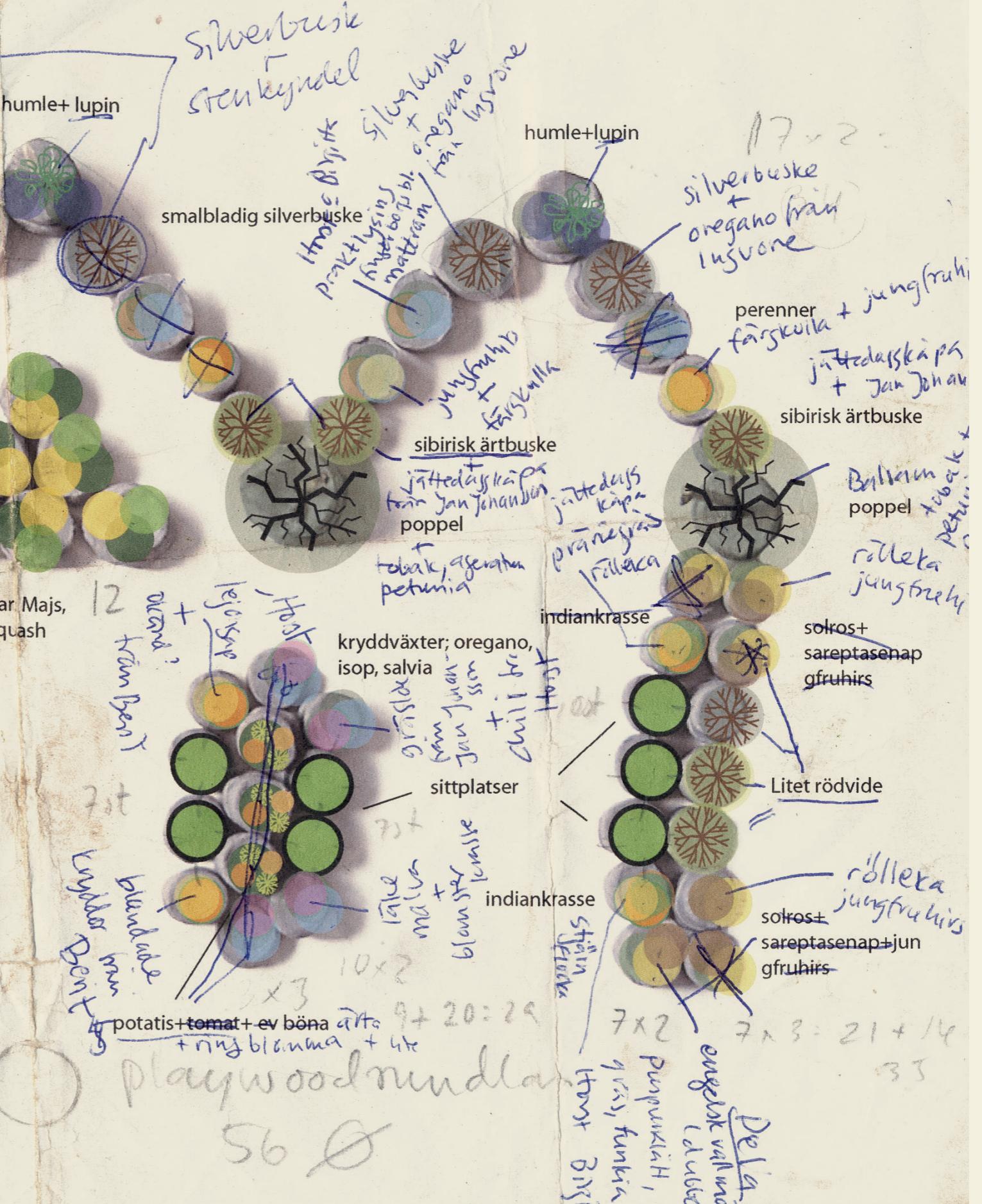
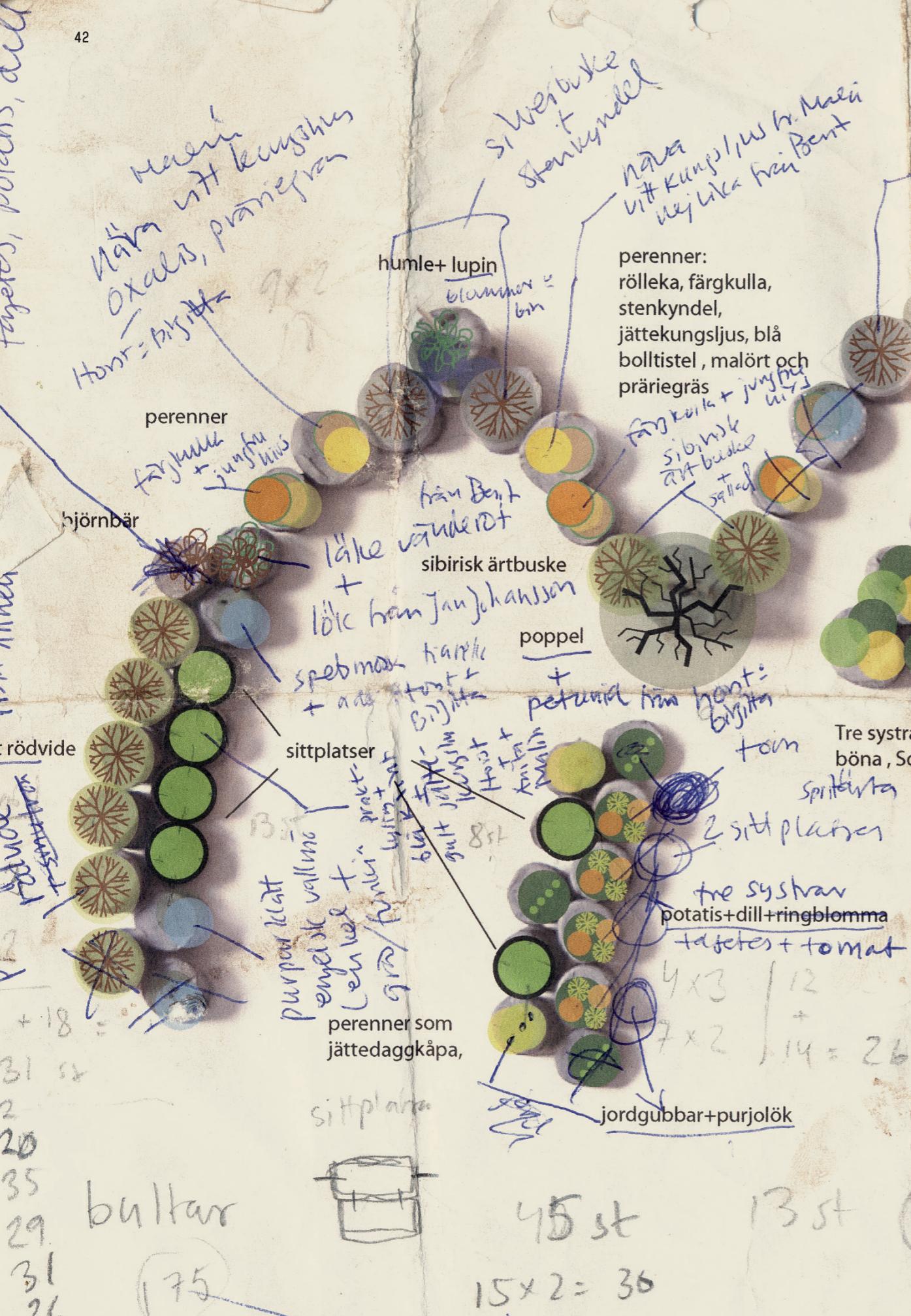


sunflower heijittuvuusla 120606 - 121018





clea trädgård



s. 40-41
Titel: Dela trädgård
År: 2014
Foto: Malin Lobell

p. 40-41
Title: Share garden
Year: 2014
Photo: Malin Lobell

Planritning över
trädgården
År: 2014
© Malin Lobell

Schematic of the garden
© Malin Lobell
Year: 2014



gemensamma offentliga rummet. Ett rum som även tar plats online där växtprocessen och arbetet dokumenteras tillsammans med verkets »samodlare«. Verket Solrosfält i Huvudsta är centralt i Annelie Wallins konstnärskap då hon här binder samman sin konstnärliga praktik med ett livslångt miljöengagemang och odlingsintresse. Att arbeta med andra och att inkludera andra i processen handlar här om att släppa på kontrollen. Det handlar om att bli motsagd, om att lyssna och samspeла med sin omgivning.

Dela trädgård

Annelie Wallin har fortsatt arbeta tillsammans med andra i flera projekt. En av dessa är *Dela trädgård* (2014) tillsammans med konstnären Malin Lobell, ett aktionsinriktat platsspecifikt konstprojekt som knyter ihop odling med deltagande processer. Konstnärerna bjöds in av konsthallen i Gislaved att aktivera en oanvänt plats i centrala Anderstorp. Resultatet blev en medborgarträdgård. Trädgården växte fram tillsammans med människor i Anderstorp och Gislaved, som bjöds in i processen, från utveckling till byggande, plantering och till brukandet av trädgården. Utgångspunkten för verket var den lokala bygden som präglas av småföretag och en entreprenörsanda där människors personliga engagemang varit en stark drivkraft för utvecklingen av industrien. En annan utgångspunkt var hållbarhet och att leva med knappa resurser, att återvinna och ta till vara material och kompetens. En av de lokala industrierna är däck tillverkning, varför gummidäck användes som byggmaterial i installationen, både för att knyta an till platsens industriella historia och som ett sätt att återanvända material. Med



s. 44: Processbilder från Dela trädgård
År: 2014

p. 44: Process images from Share garden
Year: 2014

Nedan:
Skördefest, Dela trädgård
År: 2014

Below:
Harvest celebration, Share Garden
Year: 2014

titeln »Dela trädgård« pekas på betydelsen av att dela kunskap och att växa tillsammans genom att dela med andra. Trädgården fick utvecklas under arbetets gång och innehöll flera delmoment som arbetades fram genom den deltagande processen. Ett sådant var att utveckla en ekologisk odling genom att plantera grödor som stöttar varandra, som bönor, squash och majs, och som på så sätt blir mer motståndskraftiga mot skadedjur. Här engagerades förskoleklasser i arbetet. En trädgård är också beroende av insekter varför man även byggde ett insektshotell på tomten för att involvera dessa i odlingen och även för att peka på de hot pollinerare som bin och humlor utsätts för. Däcken fungerade både som en praktisk bas för installationen på platsen som knöt an till den lokala industrin, men däcken pekade även på frågor om denna industris roll i ett större ekologiskt perspektiv. Konstverket fungerar alltså som en plats, inte bara för trevlig gemenskap kring odling av en allmänning, utan även som plats för att konfronteras med existentiella ödesfrågor.

Den politiske teoretikern John Dryzek betonar betydelsen av »svala« rum för demokratin, platser långt från politikens heta och konfliktfylda.⁵ I dessa rum där inga politiska beslut tas och det därför inte finns skarpa konflikter, finns det en möjlighet att utforska alternativa politiska positioner och utveckla en förståelse för den andra sidan. Jonathan Metzger argumenterar för att konst kan utgöra denna typ av plats där mer deliberativa diskussioner har möjlighet att utvecklas, diskussioner som på lång sikt kan ha betydelse för de politiska besluten.⁶ I dessa mellanrum långt från maktens rum går det att föra samtal vidare och utveckla nya idéer. *Dela trädgård* fungerade just som en sådan plats, där viktiga politiska frågor utvecklas genom praktisk och gemensam handling, men där inget som sägs eller görs ges någon politisk tyngd. Här har konstnärerna omsorgsfullt designat en plats där olika frågor och människor möts, och där inte bara grödor utan idéer kan odlas.

I *Dela trädgård* läggs en mängd olika korsande perspektiv samman och problematiseras: platsens industriella historia, oljeberoende globala ekonomiska strukturer, lokal matproduktion, insekters liv, och den undflyende grunden för människors gemenskap. Konstnärernas utgångspunkt var att utgå från och lyssna på platsens deltagare, men installationen inbjuder också deltagarna till att lyssna på platsen och se dess resurser.

Nät

Att se och lyssna bortom våra föreställningar är en central konstnärlig praktik. Det handlar om att vrinda och vända på perspektivet, att teckna bakgrundens i stället för det centrala i bilden, eller att dela upp helheten i mindre delar för att på så sätt lura hjärnan. Det kan också vara ett sätt att kontrollera sina sinnen, att få överblick över det som avbildas och låta metoden styra mer än känslor. Denna klassiska konstnärliga praktik illustreras till exempel i *Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman* av Albrecht Dürer (1500-tal). Här ligger en blundande naken kvinna på ett bord och betraktas av en påklädd man som har delat upp bilden av kvinnan i mindre delar med hjälp av ett stativ med ett rutnät som står på bordet mellan



Title: Net
Installationsbild från Skogsliv Mellby-skogen
År: 2016

Title: Net
Installation image from Forest Life Mellby Forest
Year: 2016



⁵ Dryzek, John S. 2005. »Deliberative Democracy in Divided Societies: Alternatives to Agonism and Analgesia.« *Political Theory* 33 (2): 218–42. <https://doi.org/10.1177/0090591704268372>.

⁶ Metzger, Jonathan. 2011. »Strange Spaces: A Rationale for Bringing Art and Artists into the Planning Process.« *Planning Theory* 10 (3): 213–38. <https://doi.org/10.1177/1473095210389653>.



mannen och kvinnan. En stor udd markerar bildens mitt och det centrala perspektivet från vilket konstnären betraktar den kvinnliga naturen.

I Annelie Wallins arbeten förekommer ofta nät och ruttmönster, men i stället för att användas som sätt att kontrollera eller skapa överblick, så använder Annelie Wallins dessa nät mer som trålar, som fiskar upp det som eventuellt råkar fastna när det kastas ut i olika sammanhang. I konstverket *Nät* som var en del av utställningen *Skogsliv* (organiserad av Mellby bygdegård 2016) är nätet upphängt i höga tallar i en glänta i skogen. Det är knutet för hand med starka trådar och besökarna inbjuds att lägga sig i nätet och blunda för att lyssna in skogens underjordiska nätverk, mykorrhizan. Nätet gungar i takt med trädens och kropparnas rörelse, och besökarna förflyttas från att vara betraktare av konsten till att bli del av den kropp som skogen bildar. Verket innebär en lyssnandets praktik, en uppmuntran att föreställa oss något bortom vad våra sinnen kan förnimma.

Nät är typiskt för en konstnärlig form av forskning som ofta är platsspecifik och holistisk. I sitt arbete med platsen började Annelie Wallin att studera svamparnas liv och betydelse i skogen, och fördjupade sig genom arbetet med nät-installationen i forskning om trädsvampar. Konstverket är till synes ett nät, men i själva verket en berättelse om skogen och en inbjudan att lyssna in svamparnas arbete under skogens yta.

Title: Net
Installationsbild från Skogsliv Mellby-skogen
År: 2016

Title: Net
Installation image from Forest Life Mellby Forest
Year: 2016



Title: Foraging Net II
Teknik: Fotografi
År: 2021

Title: Foraging Net II
Technique: Photography
Year: 2021

Skikt och i rörelse

I utställningen *Skikt* på ID:I Galleri 2018 fortsätter Annelie Wallin att undersöka organismer som verkar bortom vår omedelbara fattningsförmåga. Utställningen utgår från en svamp, *Physarum Polycephalum*, ofta kallad Slimemold, en organism utan hjärna och nervsystem som vandrar över ytor för att leta efter mat. Organismen kan fortsätta röra sig så länge det finns fukt och mat. När den utsätts för torka, drar den ihop sig till klumpar och går in i nästa livsfas; fruktsättning och blomning. Slimemold har en förmågan att lagra erfarenheten av hur det tidigare gick och verkar kunna ta till synes medvetna vägval. Slimemold har länge fascinerat datavetare, som har förundrats över dess förmåga att lära av sin omgivning och snabbt etablera nätverk med de mest effektiva vägarna i sin jakt på näringssämnena. Även designers och stadsplanerare har inspirerats av denna mystiska organism i forskning om ett grönare förhållningssätt till stadsdesign, byggd på biologiska system och modeller.

Annelie Wallin har arbetat med en konstnärlig utforskning av hur svamphen utvecklas och rör sig i sin jakt på näring. Denna estetiska undersökning har resulterat i egenartade filmer där svamphen brer ut sig över en vit yta och skapar skira nätstrukturer. De är samtidigt vackra och monstruösa. Stop-motionteknikens ryckiga tempo skapar en lätt obehaglig känsla när svampens utveckling går i vågor och små nät-eruptioner rör sig över ytan. I videon

Slime mold Adventure II
Teknik: Fotografi
År: 2018

Title: Slime mold Adventure II
Technique: Photography
Year: 2018





»Hello world« har Annelie Wallin ritat just dessa ord med hjälp av svampen, som dock inte följer ordmönstret som konstnären har lagt ut utan brer ut sig längst med egna vägar. Filmen illustrerar med mycket humor föreställningar om »det andra«, det skrämmende, något som inte låter sig ledas av rationella strukturer, utan urartar till något främmande och okontrollerat. Inte minst covid-pandemin har visat vår maktlöshet och hur det främmande bokstavligen bor inom oss. Även mänskliga skapelser som internet som handlar om att ge bättre kontroll över information har visat sig föda desinformationsmonster. Makten har förskjutits från människan till mikrob, från trollfabriker till artificiella intelligenser.

Utställningen undersöker denna typ av förflyttningar med olika metoder. Genomgående handlar det om kommunikation och vad som händer när översättningar mellan olika medier och format inte riktigt stämmer, utan något förvrider eller förskjuts i processen. Det som börjar som en förskjutning av perspektiv blir en förflyttning av makt. Utställningens fristående skulpturer skapades först av en 3D-skannad form som sedan översattes till en algoritm som styrde formskärningen av masonitskivor som staplades på varandra. Då tjockleken på masoniten inte överensstämde med ursprungsformen så förvredes formen en aning. Processen har i varje steg inneburit en viss förändring där varje delprocess har lagt till eller dragit ifrån information. Slutresultatet blir något helt annat än vad som initialt matades in. Likt en visklek där varje del i kedjan innebär en lätt förvanskning och i slutändan en ny mening. Berättaren tappar makten över narrativet. Verket ingår i en tradition som använder sig av olika metoder för att låta materialet och processen styra uttrycket och skapa något bortom den egna fantasin. En kreativitet byggd på slump som handlar om att låta sig förundras av det som händer och samskapa med det oväntade och främmande.

Teckningarna och skulpturerna i utställningen *I rörelse* på ID:I Galleri 2021 vidareutvecklar de mönster som svampen genererat. Här bildar teckningarna ett samtal med de mönster och strukturer som Annelie Wallin ständigt återkommer till i sina verk. Annelie Wallin intresserar sig för naturens egengenererade formspråk, och de mönster som består och reproduceras i olika former. Ett annat intresse är förgänglighet och material som faller sönder och alltså inte består. Det är som att hon genom att arbeta i obränd lera, skräp och svamp vill föra in förstörelseprocessen i utställningsrummet och låta konsten falla i bitar inför betraktarens ögon. Samtidigt som Annelie Wallins skulpturer ofta är startpunkten eller har en central plats i hennes konstnärskap och i hennes konstinstallationer, så är de i förgängliga material och går lätt sönder. Just förgängligheten och skörheten gör sig kanske bäst i form av teckningar på papper. I hennes teckningar upprepas mönstren och utvecklas de processer av sönderfall som skulpturerna befinner sig i. Samtidigt lägger hon till linjer och former som påminner om konstruktionsritningar eller matematiska former, som om skisserna är planer för en okänd framtid.

Titel: Hej Världen
Material: Slimemold och havregryn
Teknik: Fotografi
År: 2020

Title: Hello World
Material: Slimemold and oatmeal
Technique: Photography
Year: 2020



Titel: Fungus A
Teknik: Skulptur
Material: Handsågad masonit
År: 2018

Title: Fungus A
Technique: Sculture
Material: Hand-sawn masonite
Year: 2018

Titel: Foraging Net
Teknik: Fotografi
År: 2021

Title: Foraging Net
Technique: Photography
Year: 2021

Ljusinstallationer



Offentliga konstverk ska helst inte falla sönder och ska hålla för betydligt större påfrestningar än konst som är gjord för att hänga i salonger. De ska även konfrontera ofrivilliga besökare som passerar konsten på sin väg till andra mål. Det är möjlig därför Annelie Wallin valt att arbeta med ljus när hon fått offentliga uppdrag om permanenta verk. I stället för fysiska skulpturer tillåter nämligen ljuset att både skapa form och samtidigt vara helt transparent och undflyende. Ljuset syns men tar inte plats från något annat.

I utsmyckningen *Strömmar* för kvarteret Åsikten i Uppsala 2017 använder Annelie Wallin neonljus för att skapa ett landmärke för de boende, och de slingrande böjande strömmarna fungera nattetid som egenartade ljuslyktor och knyter an till närheten till ån som rinner förbi. Konstverket använder fasaden som en målarduk, där neonet ter sig som lätta penselstreck på byggnadens kompakta yta. Trots det permanenta i installationen, är uttrycket skört och tillfälligt som en skiss. I verket *Ikaros vingar* för Idrottens hus i Jönköping 2019 kommer konstverket i genomskinlig akryl till liv genom ett ljusspel som betonar hålrummen i skulpturen snarare än massan. Genom att belysa akrylplastens kanter i olika färger skapas en tredimensionell effekt som om det är ett skritt moln av bubblor under sporthallens tak.

I skissförslaget *Solskugga* i tävlingen EVA, som arrangerades av Eva Bonniers donationsnämnd 2015 skapade Annelie Wallin ett ljusspel som påminner om ljuset som filtreras genom bladen av ett träd eller vågorna på en vattenytan. Det skimrande ljuset omvandlar en grå korridor till en skogsglänta eller en havsbotten en solig dag. Den flimrande rörelsen öppnar upp rummets yta och det ter sig som om naturen tar över rummet. I dessa offentliga verk använder Annelie Wallin ljuset som ett sätt att luckra upp väggar och material så de formmässigt löses upp.

Titel: Ikaros vingar
Gestaltningsuppdrag till Idrottshuset i Jönköping
År: 2019

Title: Icarus's Wings
Public commission Sports Center in Jönköping
Year: 2019

Sid 53:
Titel: Solskugga
Installationsbilder från utställningen EVA
på Konstakademien i Stockholm
År: 2015

Page 53:
Title: Sunshadow
Installationimages from the exhibition EVA
at The Art Academy in Stockholm
Year: 2015



Gistnande



I verket *Gistnande* på i utställningen *Havet som, Omger oss* på Rådmansö 2022 återkommer näten som form och seendepraktik och skapar en direkt koppling till platsen där fisket varit centralt för den lokala ekonomin, men numer mer är ett minne. Verkets titel kommer från ordet gist, som är den stolpe näten kunde hängas fast i efter fisket. Konstverket liknar en så kallad gistvall, en öppen plan markyta som har en ställning för att hänga fiskenät för torkning. En gistvall gjorde det lättare att ta bort sjöväxter från näten och underlättade reparering av skador. En gist var en vanlig utrustning vid stranden nära bryggorna, där näten togs iland efter att ha fiskat. Verkets titel »*Gistnande*« pekar dock på en process snarare än ett objekt. Verket är en sorg- och minnesprocess, där människorna på platsen deltagit genom att knyta själva verket och samtalat om platsen och dess historia av ål- och torskfiske.

I detta verk fungerar det praktiska arbetet, att knyta garnet som bildar näten, som ett sätt att komma åt minnen av platsen och skapa ett kollektivt minnesmärke som öppnar upp för samtal om platsens historia. Samtidigt bär verket bokstavligen spår av deltagarnas kroppar genom deras händers flätning av näten. Verket spänner upp ett raster över platsen, likt konstnärens rutnät för att få överblick över det som ska avbildas. Men istället för nät är det det förflytta som aktiveras och fångas i konstinstallationens väv.

s. 55

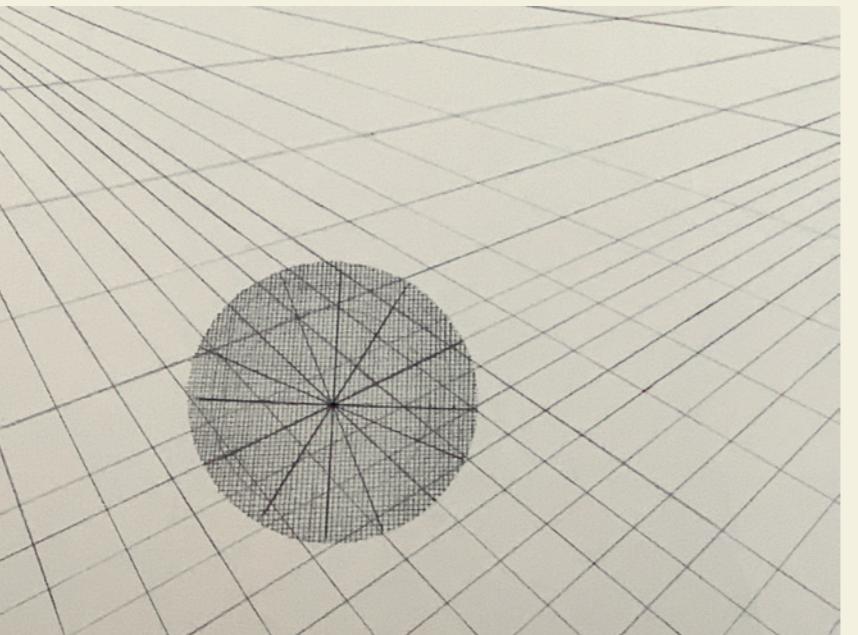
Titel: Gistnande
Process- och deltagarbaserat verk
 i Uleåborg Finland
 År: 2022
 Foto: Anna-Viola Hallberg

p. 55

Title: *Gistnande*
Process-based and participatory artwork in
the project "The Ocean that, Surrounds Us"
 År: 2022
 Photo: Anna-Viola Hallberg

s. 56–58
Titel: Gistnande
 Process- och deltagarbaserat verk
 i Uleåborg Finland
 År: 2024
 Foto: Keijo Laitala

p. 56–58
Title: *Gistnande*
Process-based and participatory
artwork in Oulu Finland
 Year: 2024
 Photo: Keijo Laitala





Foto/Photo: Keijo Laitala





Songs from the Woods

Annelie Wallins verk har under åren rörts sig inifrån och ut. Från de av människan byggda strukturerna, normerna och infrastrukturerna, och ut i en större mer okänd rymd bortanför det mänskligt kontrollerade. En referens som kommer till mig är från science fiction litteraturen. I Stanislaw Lems rymdepos från 1986 är målet att få kontakt med livet på en främmande planet. Men problemet är bara hur människan ska kunna kommunicera med denna och samtidigt garantera den egna säkerheten. I större delen av boken diskuterar besättningens ingenjörer noggrant alla aspekter av hur kontakten ska gå till, men när de väl kommer fram tycks planetens invånare undvika all kontakt. Besättningen utvecklar till slut en strategi för att tvinga fram kontakt med den främmande intelligensen, samtidigt som de försöker hålla kontrollen över situationen genom ett förintelsevapen. Först när det är för sent och förintelsevapnet avfyrats, inser huvudpersonen att hen klafsar omkring mitt i den svampaktiga mossan som utgör planetens invånare. Jag tänker mig att denna främmande intelligens ser ut ungefär som de slemvampar och mykorrhiza som Annelie Wallin vill hjälpa oss lyssna på i sin konst. Något främmande med eget liv och motiv vi inte kan kontrollera, men som vi måste lära oss lyssna till innan det är för sent.

I projektet *Sånger från Skogen* som Annelie Wallin curerade 2023 bjöd hon in en grupp konstnärer att tillsammans med henne utforska lyssnandes praktik.

Titeln är inspirerad av så kallade sånglinjer. En sånglinje, även kallad drömspår, är en av vägarna över landet (eller ibland himlen) inom de animistiska trossystemen i de aboriginska kulturerna i Australien. Dessa rutter fungerar som avgörande förbindelser mellan individer och deras gemensamma historia och natur. En sånglinje fungerar både som ett navigationshjälpmedel och ett förråd av kulturell kunskap. Inbäddade i traditionella sånger, danser, berättelser och andra konstnärliga uttryck, gör dessa det möjligt för individer att korsa stora avstånd och komma ihåg viktiga förutsättningar för färden. I projektet som tog plats i Gamle dal i Trollhättan var uppdraget att med detta som utgångspunkt engagera sig med skogen och skapa nya traditoner och sånger för platsen. Konsten kan här ses som en sång från det främmande som vi kan höra om vi lyssnar riktigt uppmärksamt.

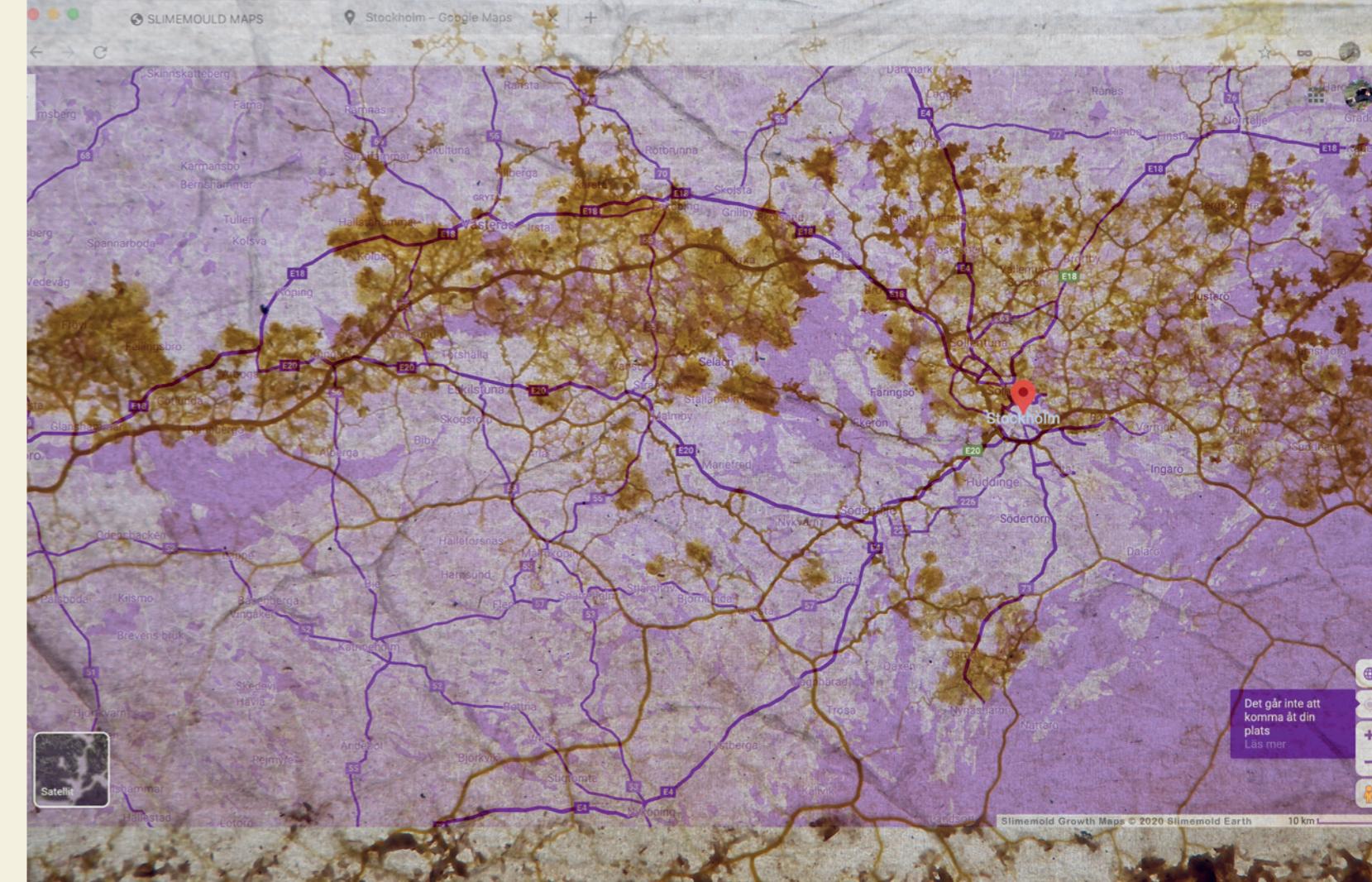
Annelie Wallins konstinstallationer ger inga enkla svar på hur vi ska kommunicera med det främmande inom oss eller utanför oss, men genom att på olika sätt förfrämja tillvarons detaljer och göra den mer förunderlig och skör, påminner hon oss om vikten av att inte ta något för givet.

Title: Slimemold Search Stockholm
Material: Slimemold och Google Maps
Teknik: Fotografi
År: 2020

Title: Slimemold Search Stockholm
Material: Slimemold och Google Maps
Technique: Photography
Year: 2020

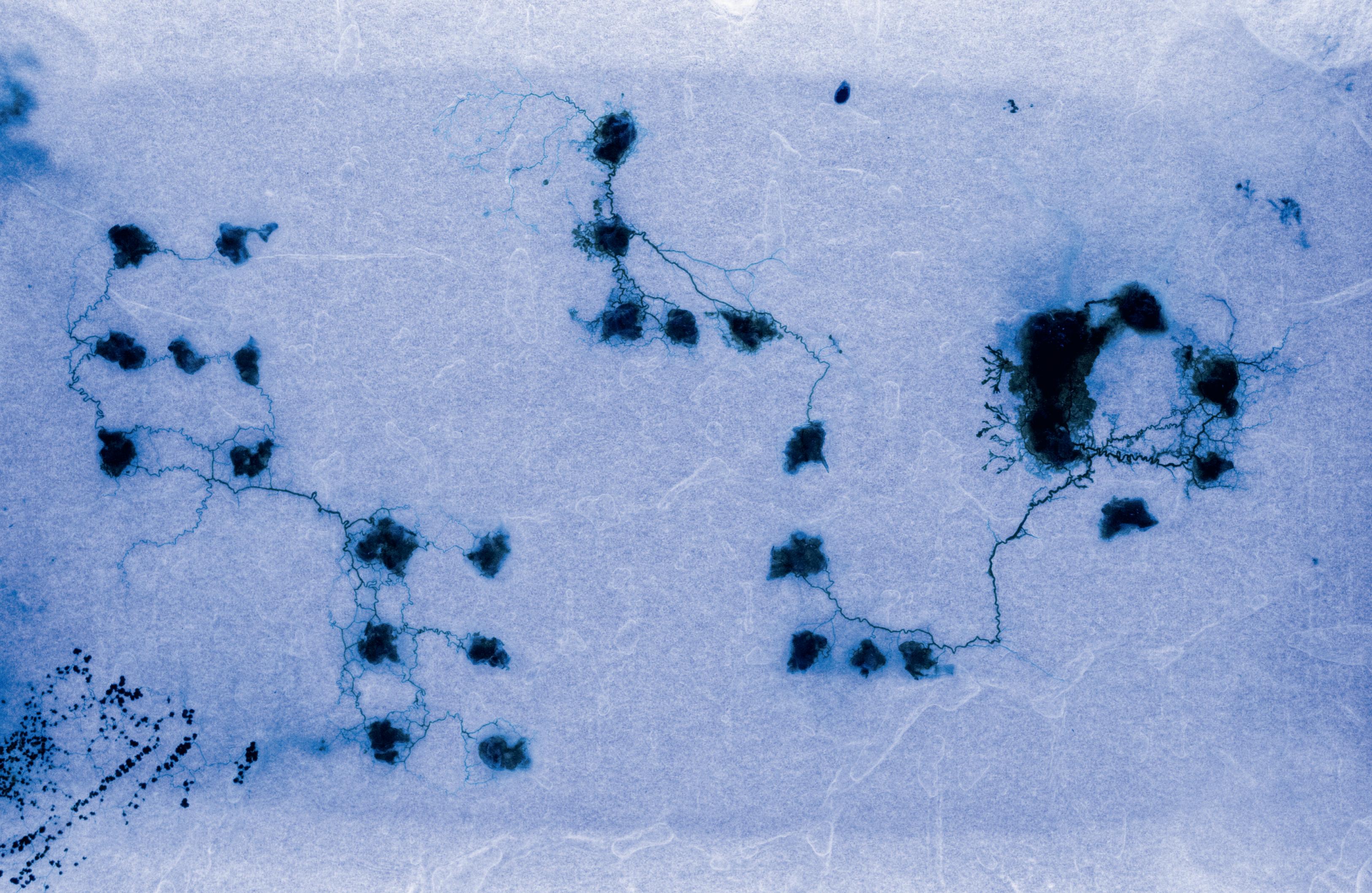
Title: Mapping the City nr 3
Material: Slimemold och Google Maps
Teknik: Fotografi
År: 2020

Title: Mapping the City nr 3
Material: Slime mold and Google Maps
Technique: Photography
Year: 2020



UTSTÄLL-
NINGAR
EXHIBI-
TIONS

2018_SKIKT
2018_LAYERS



s. 64–65
Titel: Hello World
Material: Slimemold, havregrynsgröt och timelaps fotografi
År: 2018

p. 64–65
Title: Hello World
Material: Slime mold, oatmeal, and time-lapse photography
Year: 2018

s. 66
Titel: Lace
Material: Slimemold
Teknik: fotografi
År 2018

p. 66
Title: Lace
Material: Slime mold
Technique: Photography
Year: 2018

s. 67
Titel: Mountain
Material: Slimemold
Teknik: fotografi
År 2018

p. 67
Title: Mountain
Material: Slime mold
Technique: Photography
Year: 2018



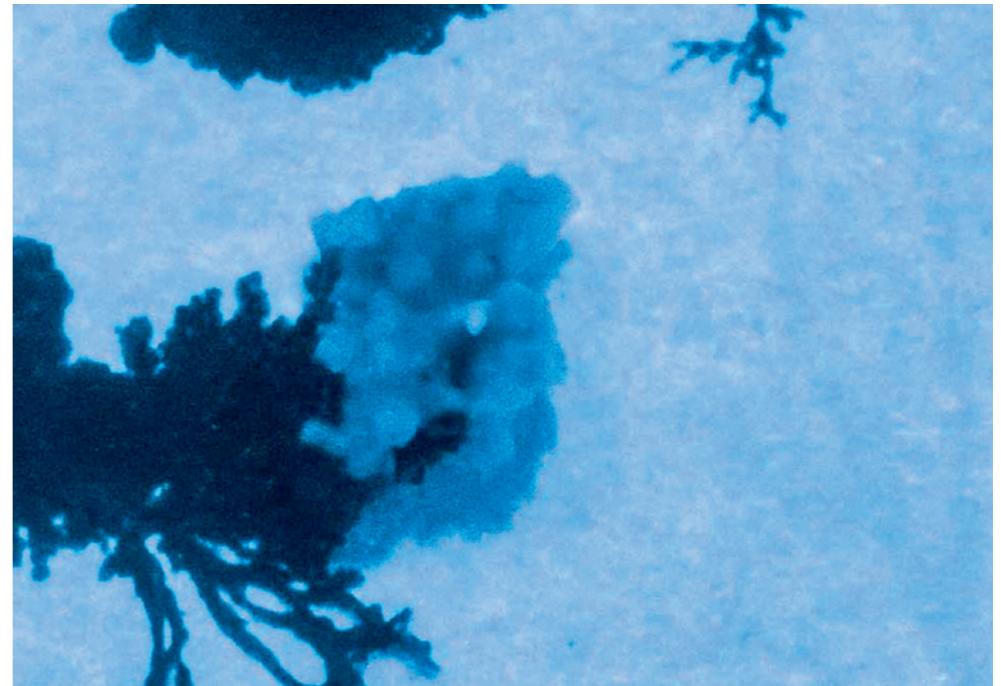
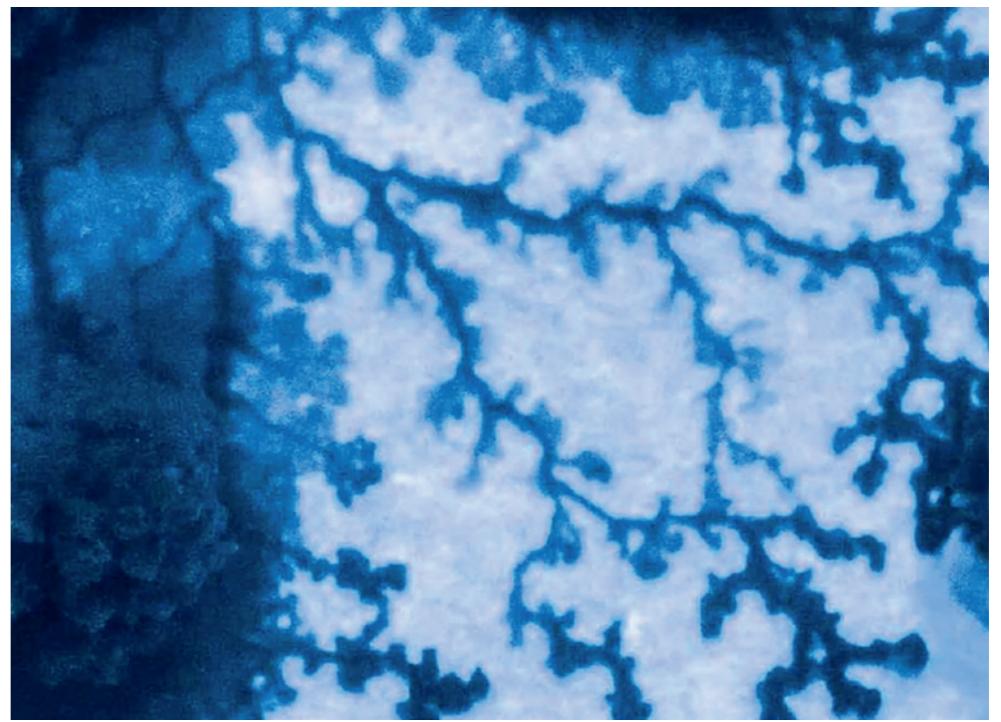
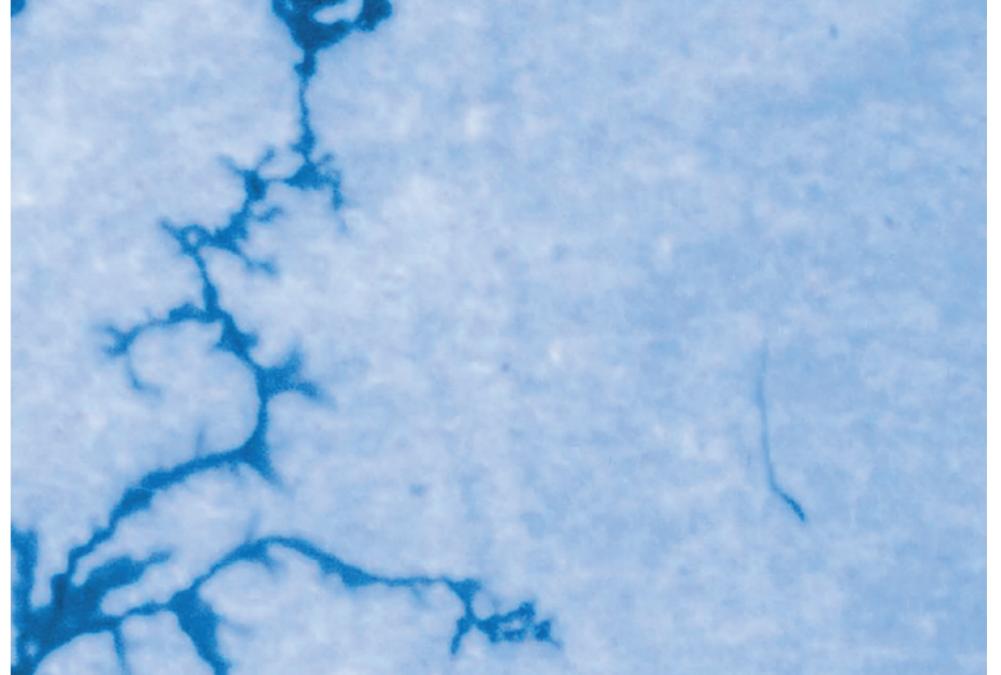
s. 69–71
 Titel: THE_
 stillbilder från filmen THE_
 Slimemolds växer ut och slukar havregrynsgröt
 År: 2021

p. 69–71
 Title: THE_
 Stills images from the film THE_
 Slime mold's growth and foraging for oatmeal
 Year: 2021

2018–21_

SLIMEMOLDS

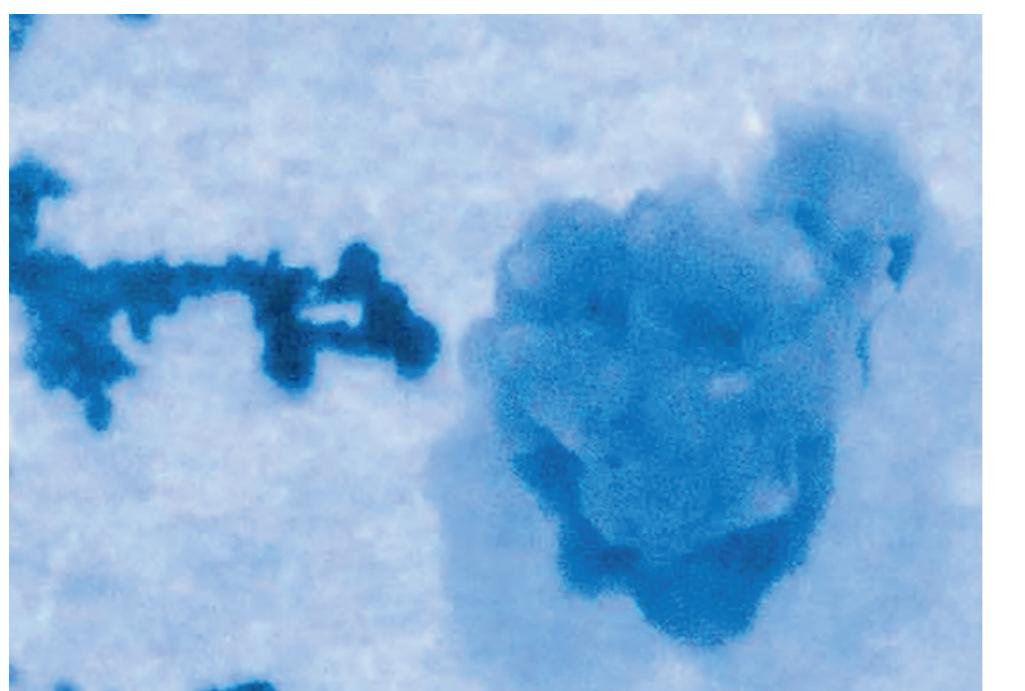
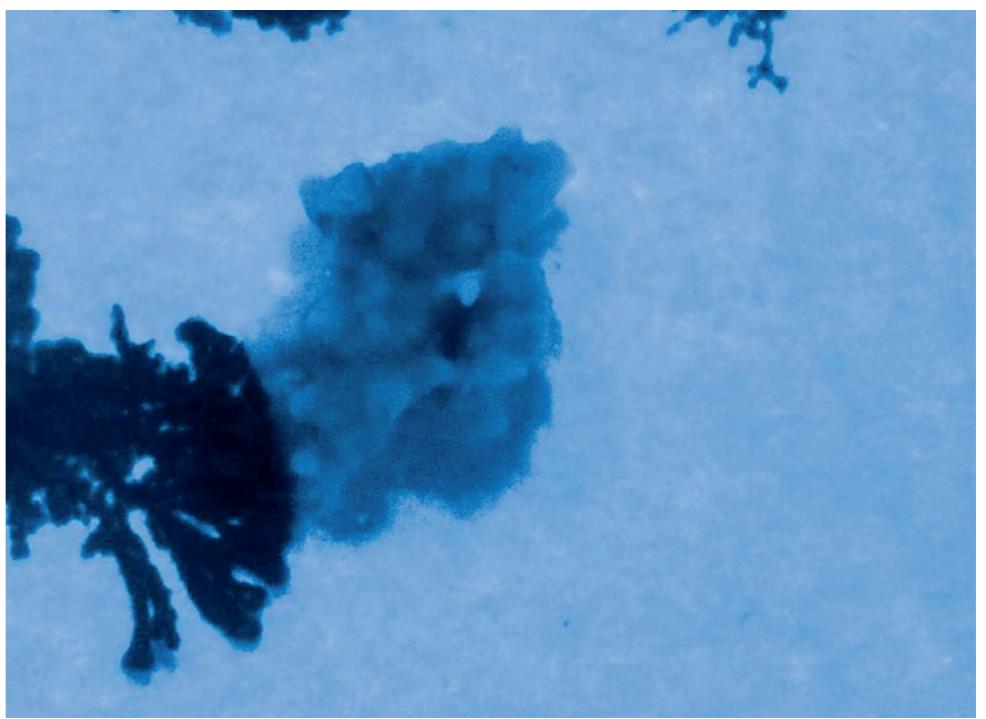
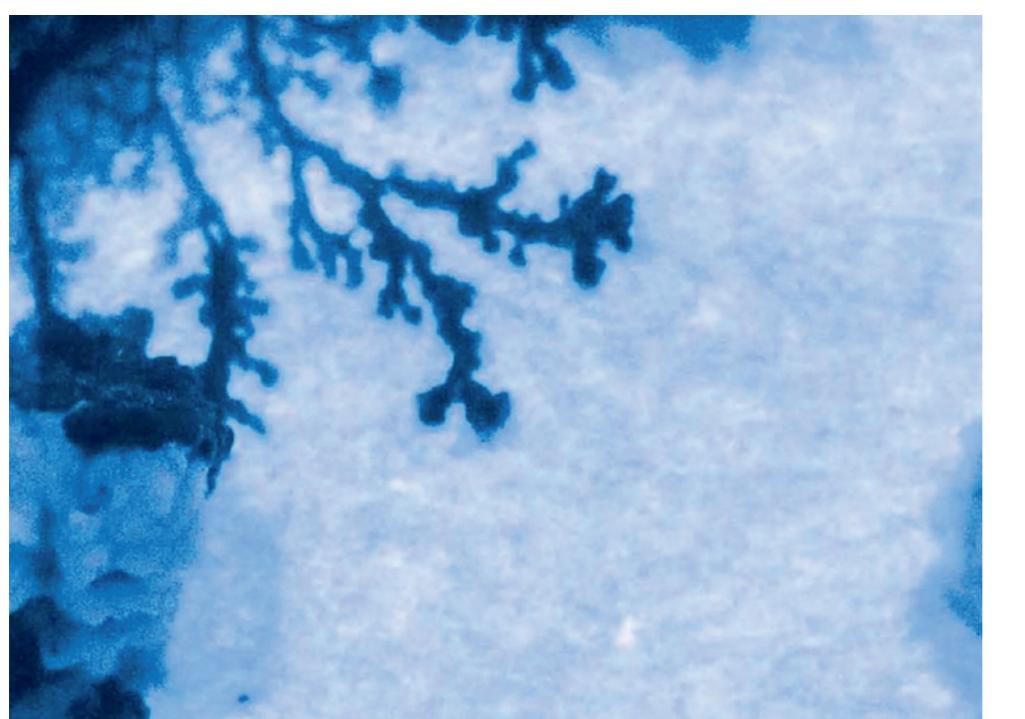
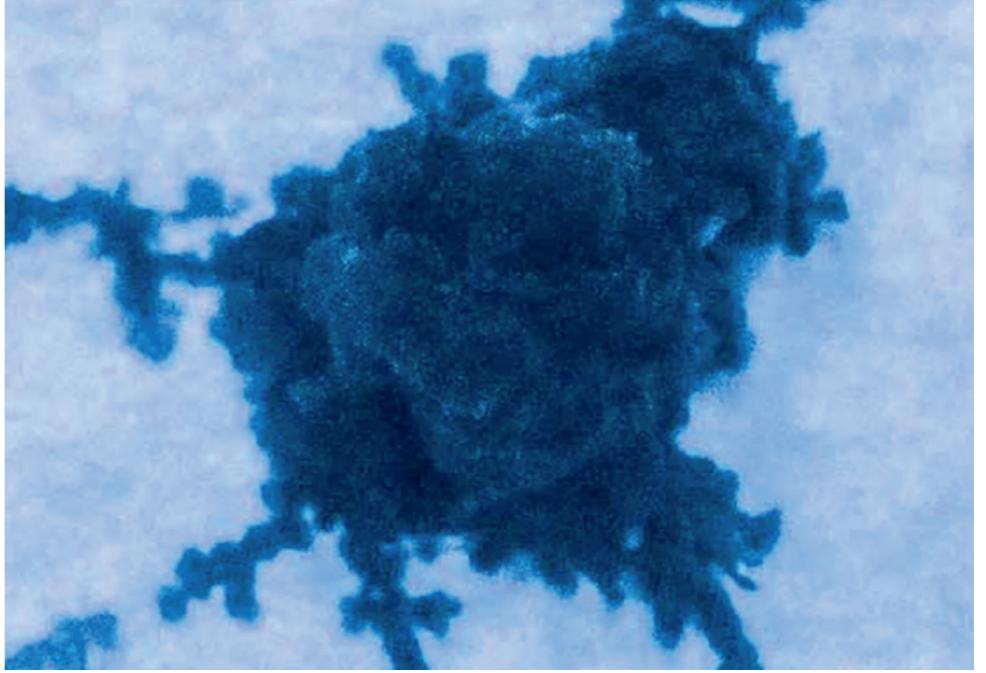
2018–21_ SLIME MOLDS



70



71



2018-21_SLIME MOLDS



2018-21_SLIMEMOLDS



s. 72–73
 Titel: Foraging Net III och IV
 Teknik: Fotografi
 År: 2021

p. 72–73
 Title: Foraging Net III and IV
 Technique: Photography
 Year: 2021

s. 76–77
 Skulpturinstallationen Koloni med teckningar
 i bakgrunden.

p. 76–77
 The sculpture installation Settlement with
 drawings in the background

s. 78–79
 Titel: Solitär
 Teknik: Skulptur
 Material: Lufttorkande lera, grafit
 År 2021

p. 78–79
 Title: Solitaire
 Technique: Sculpture
 Material: Air-drying clay, graphite
 Year: 2021

2021_I RÖRELSE 2021_IN MOVEMENT

Installationsbild på ID:I Galleri med
 filmen THE_ i det inre rummet

Installation image from ID:I Galleri
 with the film THE_ in the inner room



Nedan:
 Installationsbild med teckningar och
 skulpturen Koloni

Below:
 Installation image with drawings and
 the sculpture Settlement







Titel: Hallucination
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78x106 cm

Title: Hallucination
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78x106 cm

2023_HUMAN
PRINTER
2023_HUMAN
PRINTER



Titel: A Tangle
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78x106 cm

Title: A Tangle
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78x106 cm



Titel: Ön
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78×106 cm

Title: Island
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78×106 cm

s. 86–87
Titel: Human Printer Diptyk
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78×106 cm

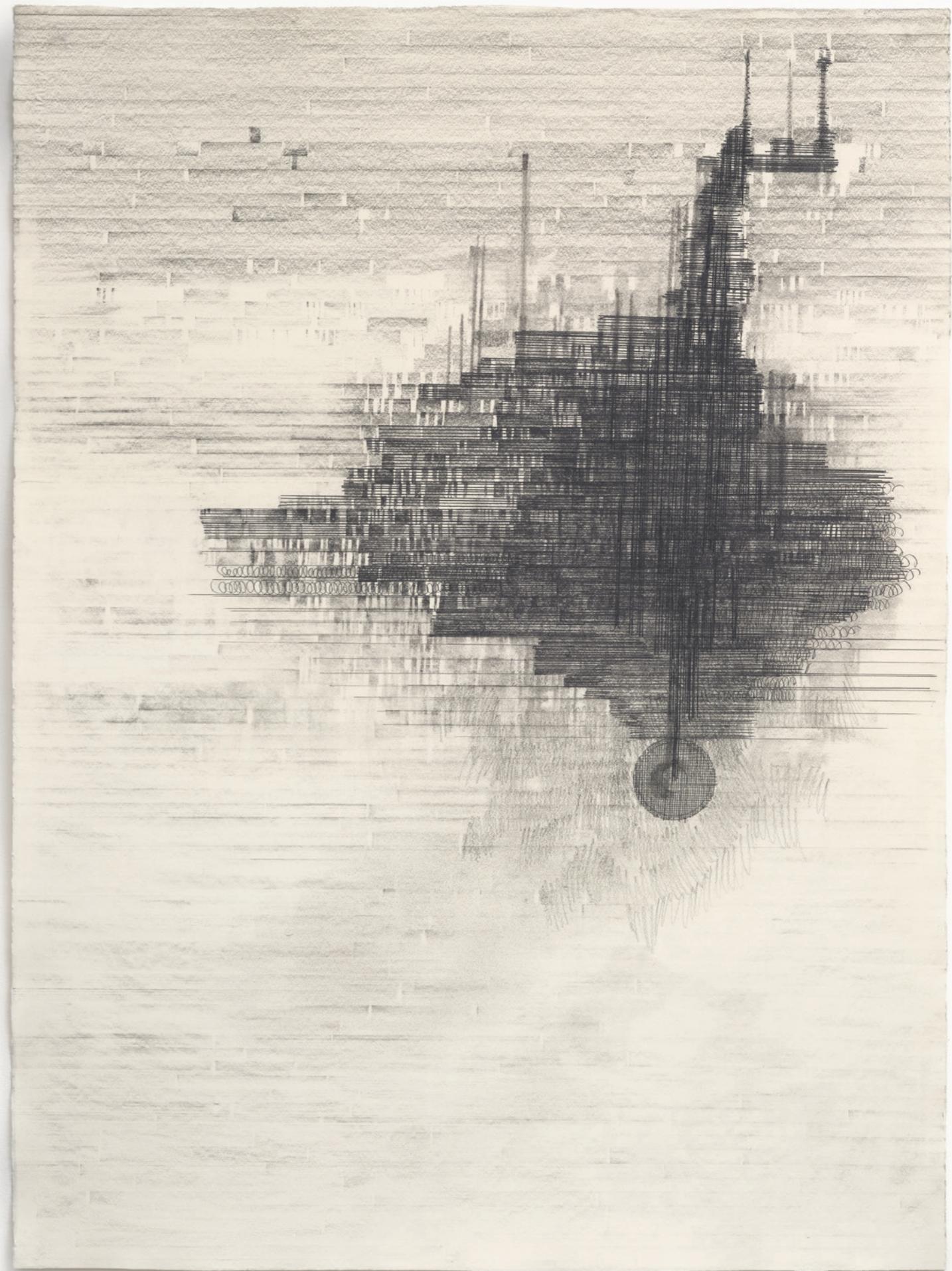
p. 86–87
Title: Human Printer Diptyk
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78×106 cm

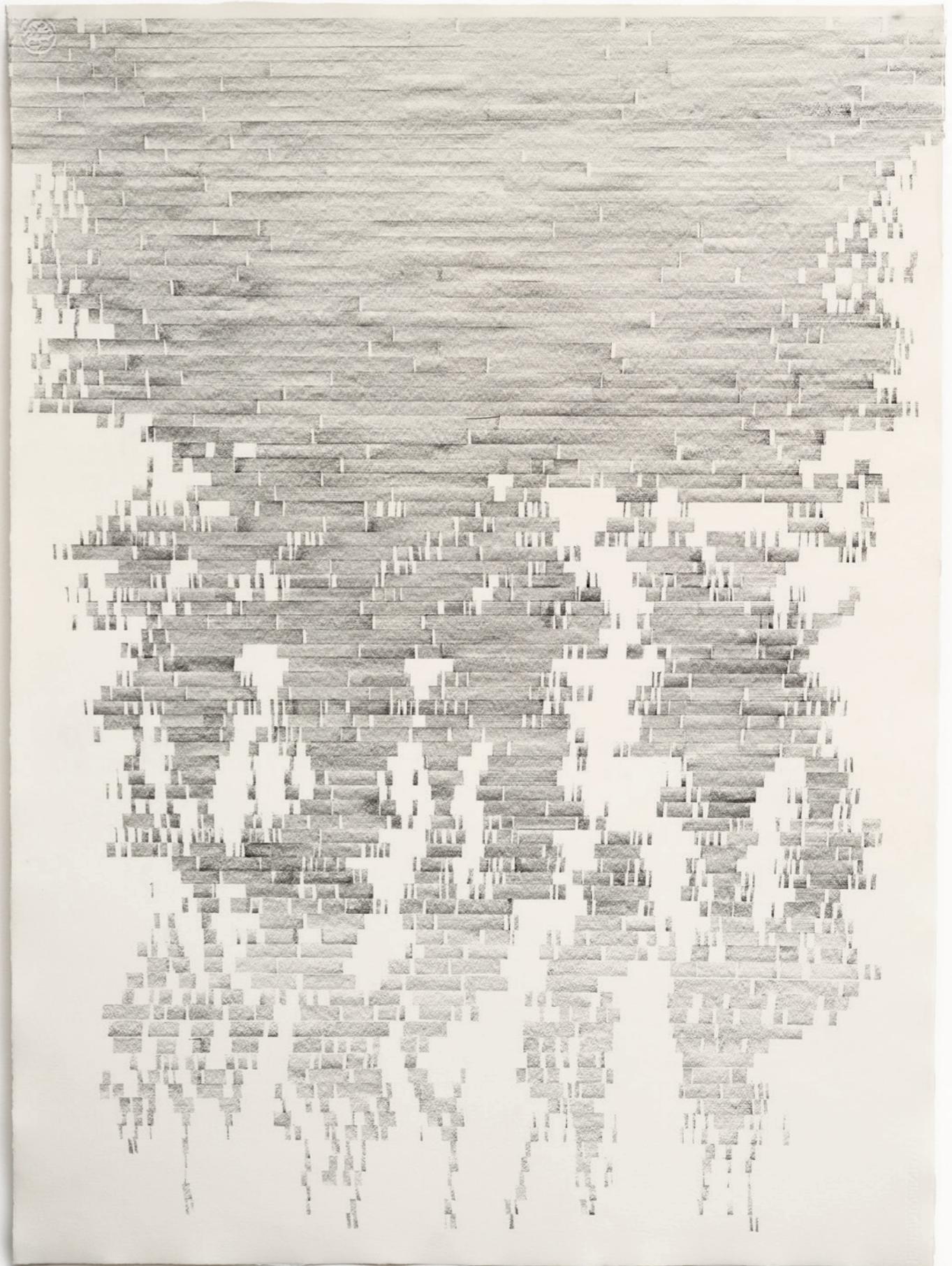
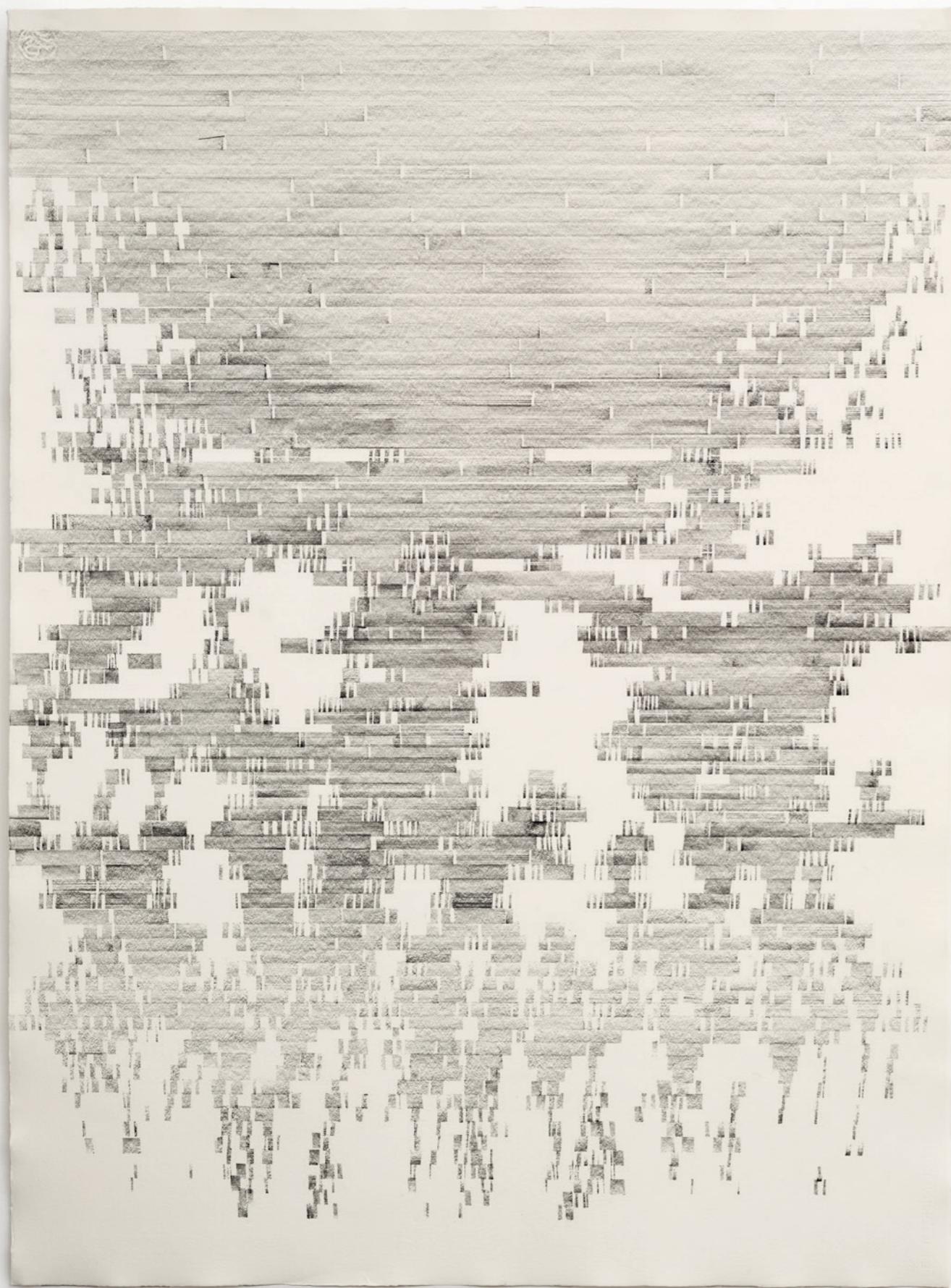
s. 88
Titel: Organisk Struktur
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78×106 cm

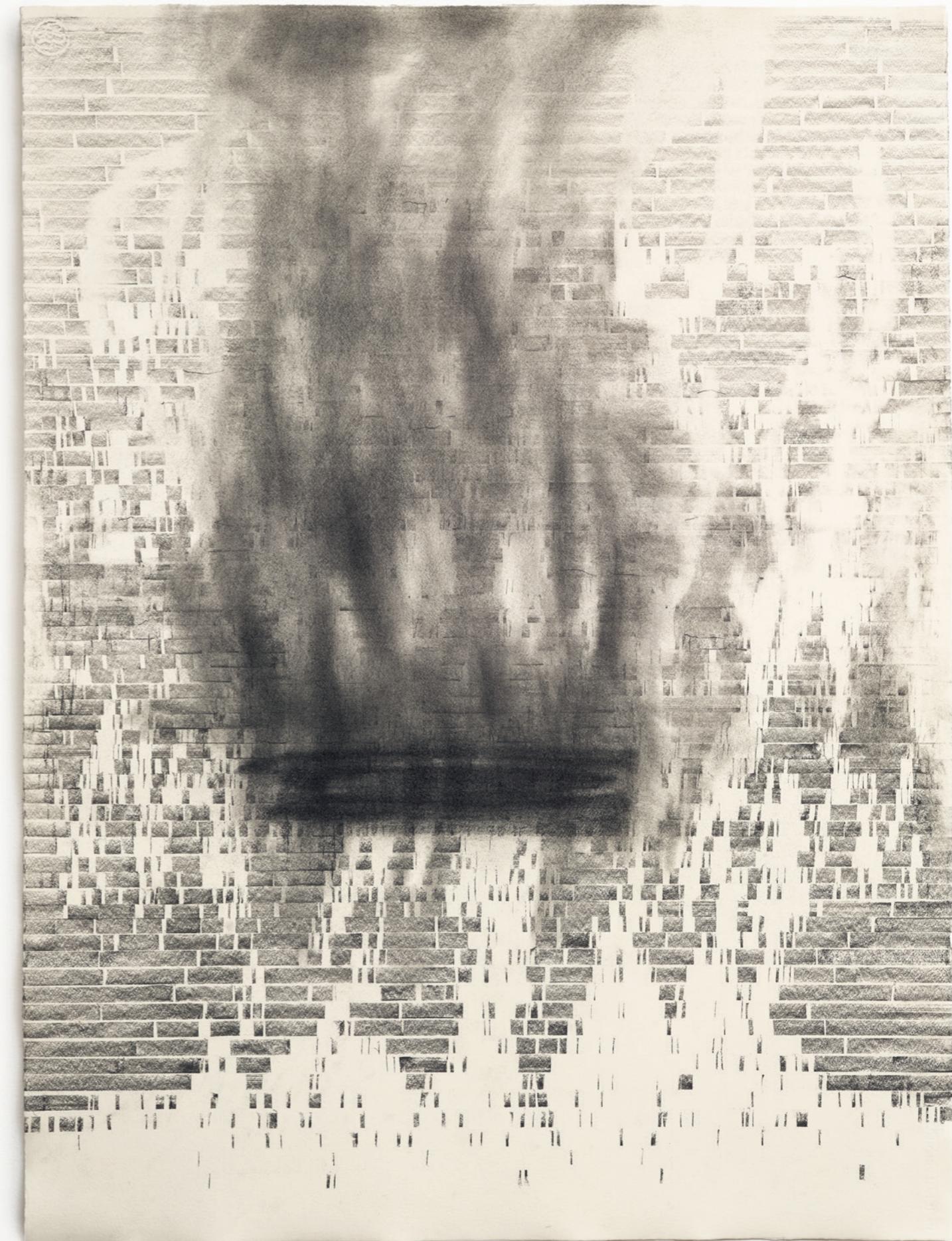
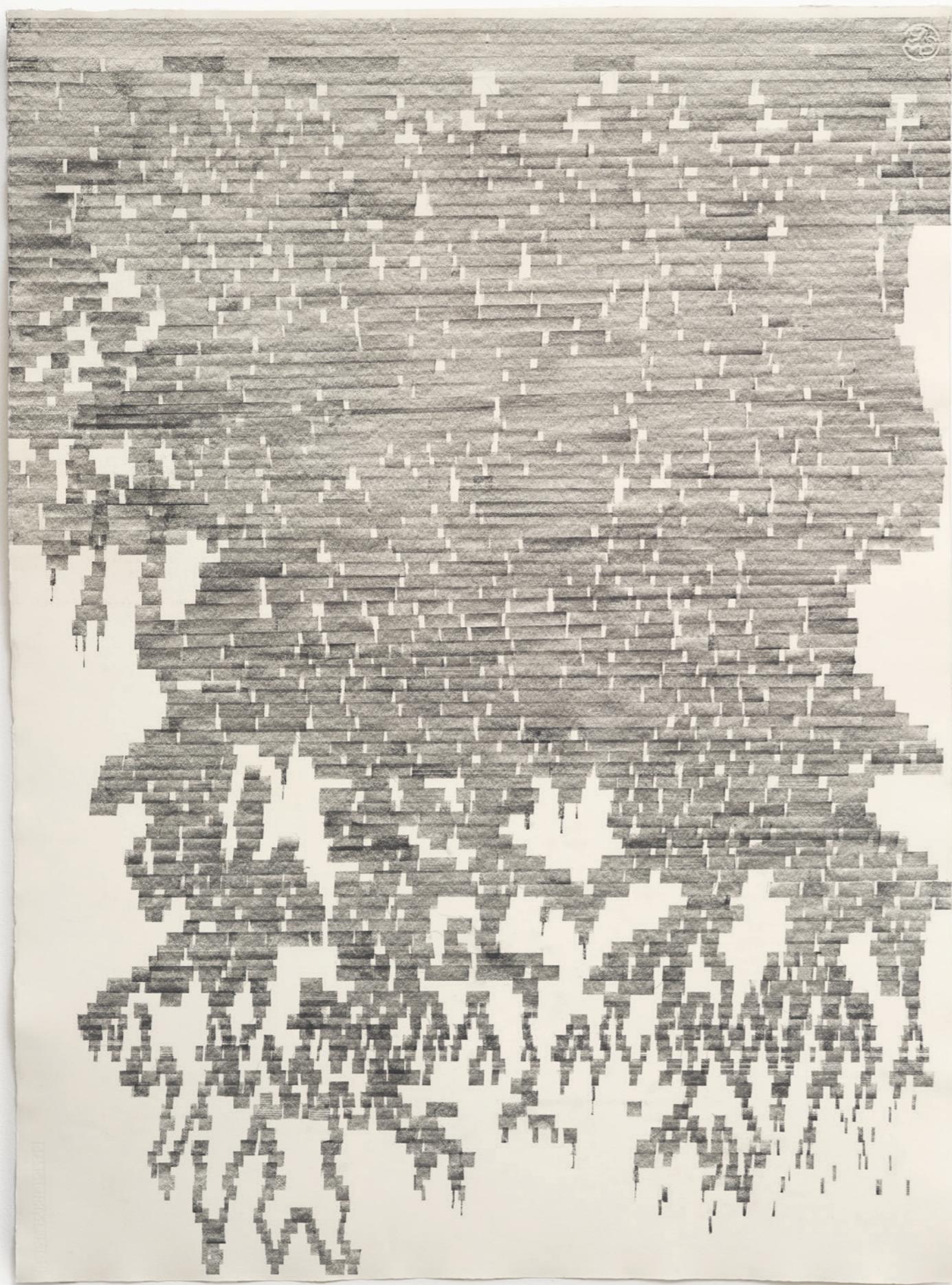
p. 88
Title: Organic Structure
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78×106 cm

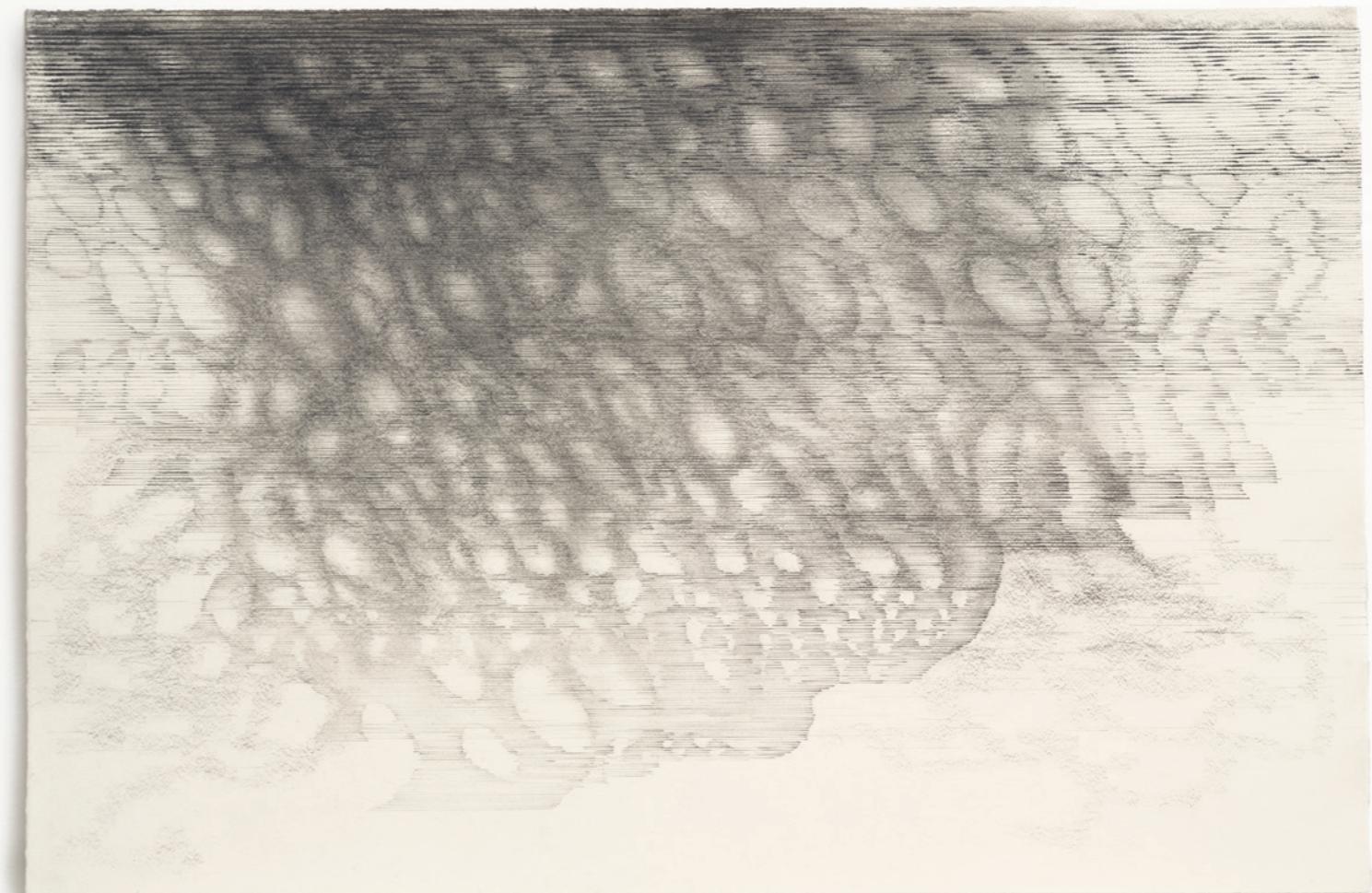
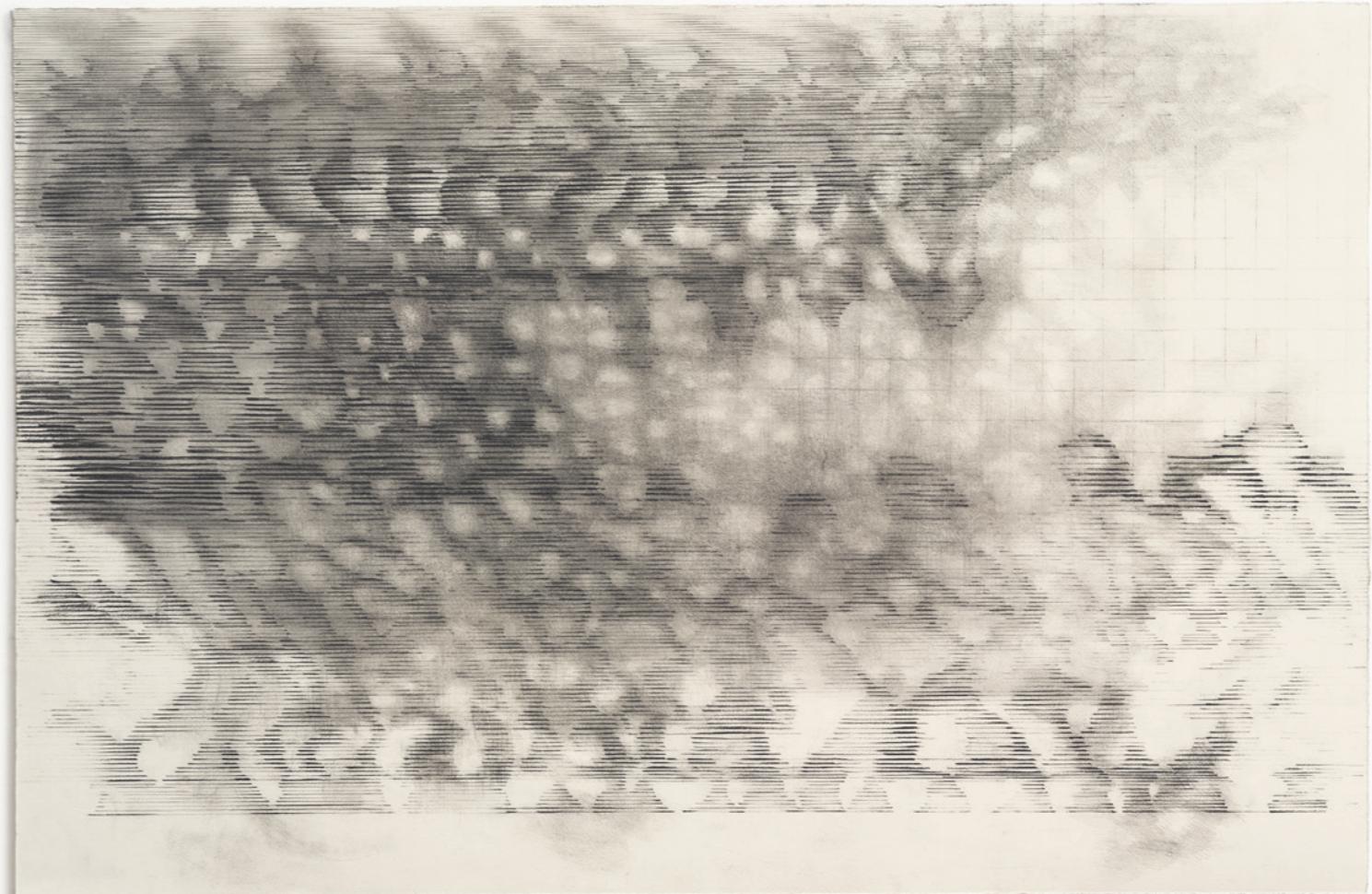
s. 89
Titel: Det brinner
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78×106 cm

p. 89
Title: Fire in the House
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78×106 cm









Title: Mycelium I och II

Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper

Storlek: 78x106 cm

År: 2021

Title: Mycelium I and II

Technique: Graphite on copper graphic paper

Size: 78x106 cm

Year: 2021



Titel: Anhopning
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 78×106 cm

Title: Accumulation
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 78×106 cm



Titel: Damm

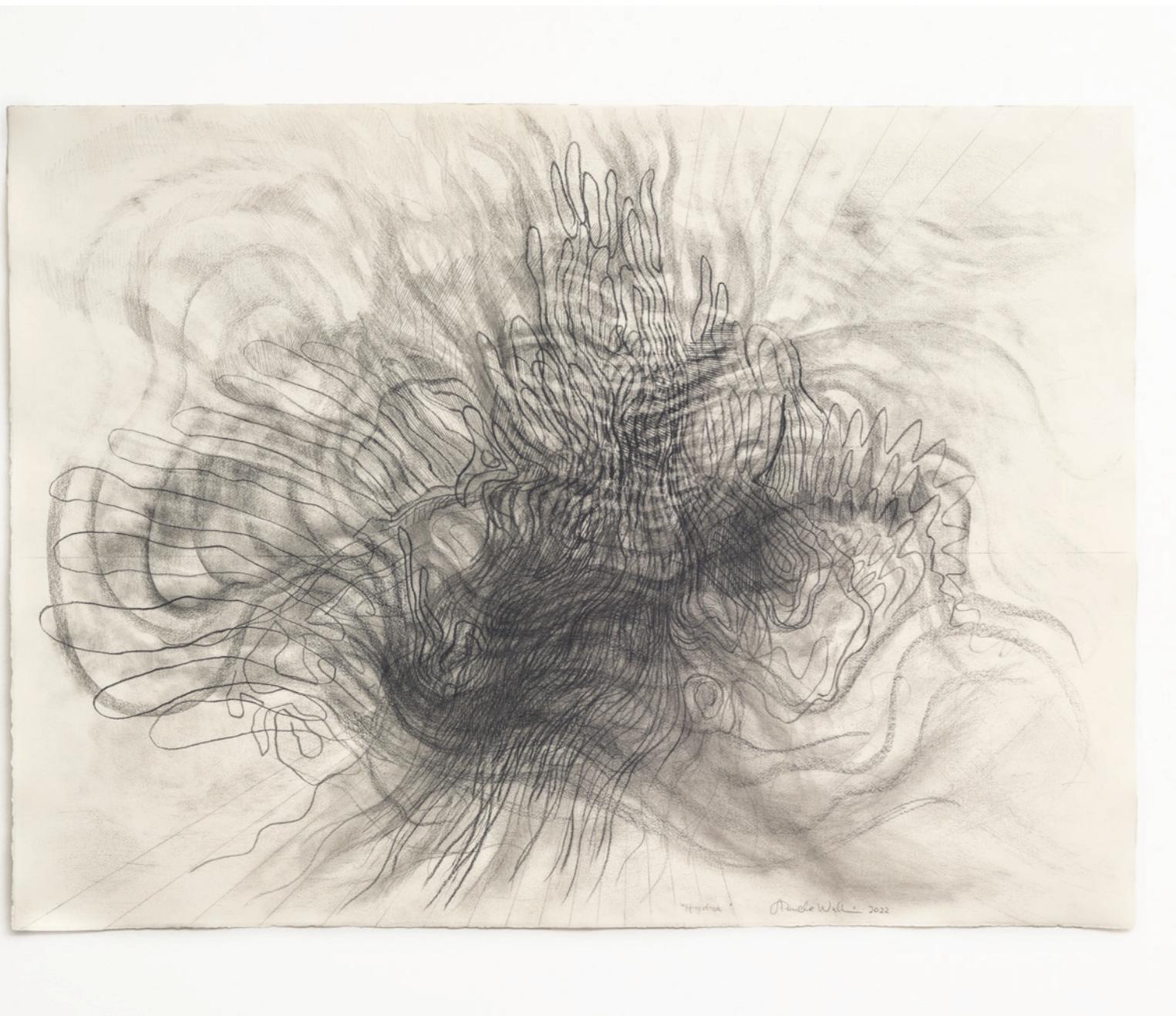
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper

Storlek: 106×78 cm

Title: Pond

Technique: Graphite on copper graphic paper

Size: 106×78 cm

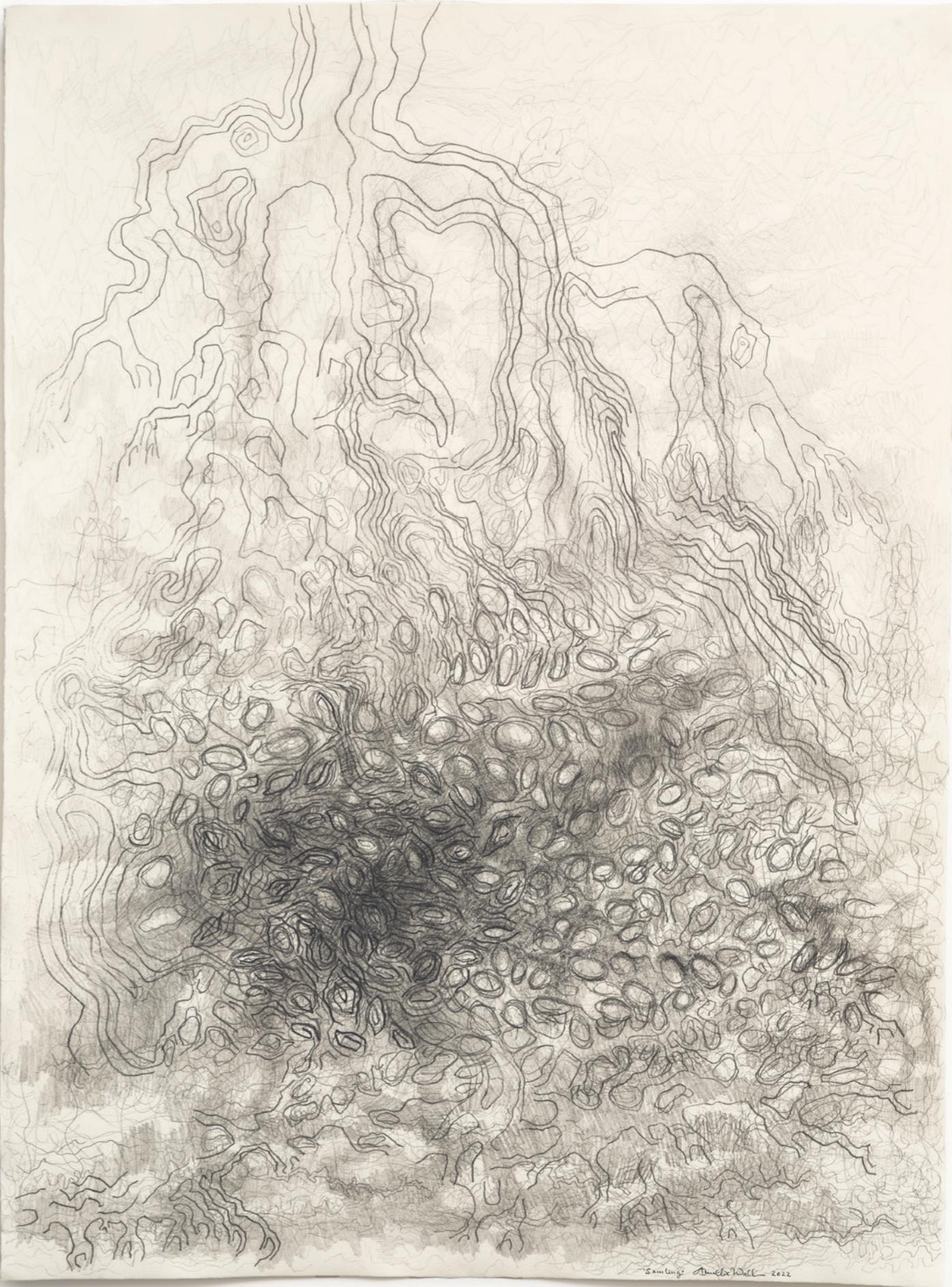


Titel: Hydra
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 106×78 cm

Title: Hydra
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 106×78 cm

s. 98–99
Titel: Krater och Samling
Teknik: Blyerts på koppargrafik-papper
Storlek: 106×78 cm

p. 98–99
Title: Crater and Gathering
Technique: Graphite on copper graphic paper
Size: 106×78 cm



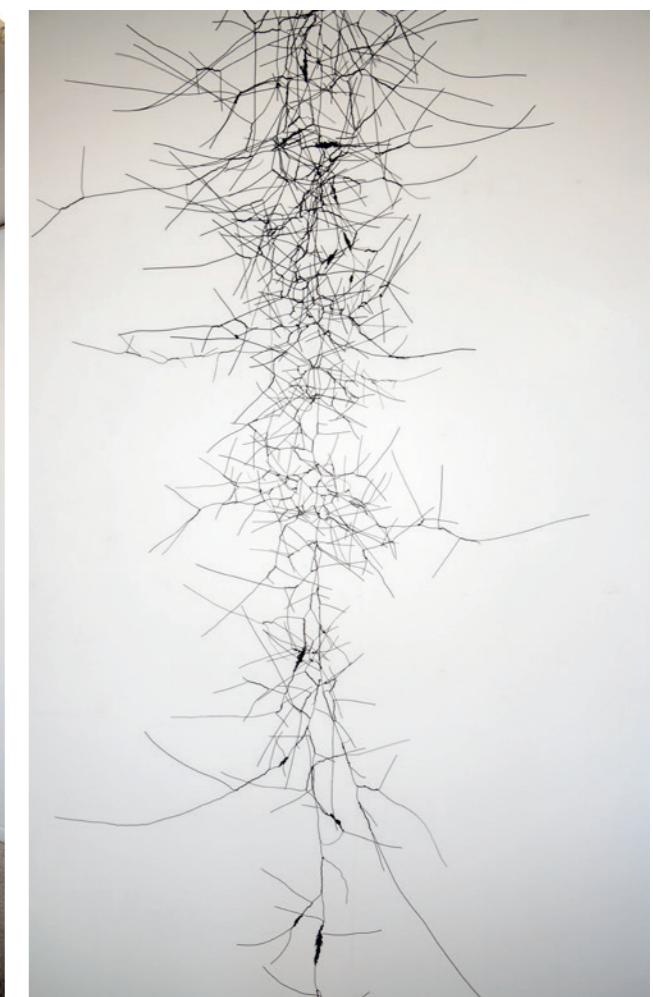


Titel: Härva
Teknik: Skulptur
Material: vaxad bomullstråd
År: 2023

Title: Tangle
Technique: Sculpture
Material: waxed cotton thread
Year: 2023

2023_HÄNGANDE
ROOTS

2023_HANGING
ROOTS



s. 102
Titel: Untitled Bush
Teknik: Skulptur
Material: mässingstråd
År: 2023

p. 102
Title: Untitled Bush
Technique: Sculpture
Material: brass wire
Year: 2023

Titel: Hängande Roots
Teknik: Skulptur
Material: järntråd
År: 2023

Title: Hanging Roots
Technique: Sculpture
Material: Iron wire
Year: 2023

TEXT_HÅKAN NILSSON
TRANSLATION_
PER E CARLSSON

ANNELIE WALLIN: AN ARTIST FINDS HER FORM

A New Era

In 1989, Annelie Wallin was admitted to the Royal Institute of Art, popularly known as Mejan.

She arrived there by way of studies first at Nyckelviksskolan and subsequently Idun Lovén's sculpture program and was accepted on her first attempt. Mejan is widely regarded as the most prestigious of the country's art colleges and the competition to get in is high; only a very small proportion are accepted. This generates both joy and anxiety among many of those who do eventually pass through the eye of the needle: "How did I end up getting accepted? Will I be successful?"

At that time, teaching at the Institute of Art was strictly tied to different professor groups allowing substantial individual freedom for the students. Few, if any, courses were mandatory and the relationship between institution and student was characterized by what Ylva Hasselberg called "the gift", where the student finds their own path (rather than the "contract" where learning objectives guide both teacher and student).¹

Life at the Institute of Art, especially when you're talking about five straight years, is therefore sometimes described as a bubble. The outer shell of that bubble mainly protects against the forces of the art world – from gallerists and curators looking for new talent, to critics and theorists commenting on current trends. The idea being that the individual process, the maturity of one's own artistic talent, looks different for different individuals.

Whether that was true or not, is a matter open for debate. Annelie Wallin, like many others who attended Mejan at the

time, felt that the education was focused primarily on preparing artists for the art market and not as much on protecting the artistic integrity of the individual student. But it is clear that when Wallin stepped into the protective precincts of the (Royal) Institute of Art, the school was a bubble that insulated the students from a rapidly changing world. Especially when it came to the art market.

But it wasn't just the local art market that changed during Annelie Wallin's years at Mejan. In 1989, the Berlin Wall came down, and Europe's political map was radically redrawn. The American economist Francis Fukuyama proclaimed, "the end of history". The idea was that with the fall of the wall we had reached the end of the battle of ideologies and that we were entering a new global unity.² Not everyone was quite so optimistic, with the French philosopher Jacques Derrida warning instead of the "specters of Marx", of what might rise to the surface again once the oppression was gone.³ And in the midst of all this, a financial crisis in which Sweden's Central Bank, under Bengt Dennis, tried up until 1992 to defend the fixed exchange rate. This was deemed to be of such momentous importance that the interest rate was set at 500% before they finally capitulated and let the crown float freely.

Incubator or not, regardless of whether we consider international or national politics, from a broad social perspective or from the narrower art scene, the world that the Royal Institute of Art was supposed to be keeping at bay, was very different when Annelie Wallin graduated in 1994 than it was when she started in 1989.

A Changed Art on a New Stage

As far as the art scene was concerned, the changes had taken place on many levels. Some of these can be explained by the financial crisis, which in 1994 was not yet over. This was reflected in the artistic expression. The intense painting of the '80s had been replaced by 'low' materials, everyday items, utilitarian objects and trash. Conceptual tendencies with objectless art were mixed with an interest in new media, especially video art.

Old power hierarchies had also started to be challenged. In general, the young art scene showed little enthusiasm for the established institutions. Instead, the independent curator was seen as an increasingly important figure and artists began to self-organize. The sweeping change that had taken place was not limited to Sweden. As the Norwegian theorist and curator Jonas Ekeberg has so clearly shown the entire Nordic art scene had undergone a sea change by the time Annelie Wallin graduated.⁴

The new technology was also seen as an opportunity on the Swedish art scene, where two of Annelie Wallin's fellow students, Karin Hansson and Åsa Andersson (now Andersson-Broms) created the first Swedish online art exhibition with the [at] exhibition in 1996.

The Internet as a platform and means of communication was then still in its infancy. For Annelie Wallin, it would become an important tool later on. In 1994, when she graduated, she was primarily working with three-dimensional objects. She had attended Idun Lovén's sculpture program before being accepted to the Institute of Art. Her instruction at Idun Lovén was traditionally oriented with nude drawing and working in clay, but her own artistic material choices were not initially in keeping with the classical tradition (she applied to the Institute of Art with two large-format cooon-like hanging objects). At Mejan, she was also given the opportunity to try her hand at more durable materials. In several stone sculptures, she worked with forms that either had direct links to the human body, or to phenomena such as drapery and folds that have been with us since ancient times. But her expression was still far removed from classical sculpture. The draperies were enlarged on a monumental

scale without supporting or emphasizing anything else. The human body was depicted from unfamiliar perspectives, like the back she presented at the joint graduation exhibition of the Institute of Fine Arts. Here the body is seen from behind, cast in plastic with arms raised above the back of the head and shoulders bulging slightly. In *Sudarium*, Annelie Wallin's first stone sculpture, we are met by a diabase drapery, the folds and the title calling to mind *The Sudarium of Veronica*, a motif made famous in particular by the Spanish baroque painter Francisco de Zurbarán. But in Wallin's interpretation, the veil is missing the crucial imprint of Christ's face. The veil could just as well be a towel hanging in a bathroom somewhere.

Here we see that Annelie Wallin was interested early on in objects that destabilized ingrained perceptions precisely by working with easily recognizable forms. With *Game Table*, she constructed a kind of backgammon board where the sides of the table could also be used to place the pieces, hidden in cylinders, in a clear yet incomprehensible interactive work. In the work *Bathtub*, she polished a coffee table to the point that the tabletop shone like the surface of water, then placed a cast of her upper body on it, as well as hints of her knees and a hand, giving the impression of someone having a bath in the table.

Graduation Exhibition/s

Annelie Wallin attracted attention early on. Already in 1993, her work *Back* was mentioned in a review of a student exhibition written by Ingamaj Beck in the *Aftonbladet* tabloid,⁵ and when she held her graduation exhibition at Galleri Mejan in 1994, she caught the attention of both Sara Arrhenius of *Aftonbladet* and Bo Madstrand of *Expressen* – as well as the writer of this text in the magazine *Material*.⁶

At that time, Galleri Mejan was located in the street-level spaces of the Academy of Fine Arts building. In these venerable rooms, Annelie Wallin presented an exhibition consisting of several different elements. Among them was the sculpture *Cabinet* in black diabase. The sculpture consisted of a two-meter-high stèle – a stone block only one side of which had obviously been sculpted with a folded drapery. From one side, the work was

reminiscent of the black monolith in Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey*, while the other side evoked a visual expression rooted in early antiquity. In terms of its volume, it also echoed the cabinet that was standing in another part of the space. The work *As When a Woman Prepares for Her Lover* consisted of a free-standing wardrobe with the door lifted off its hinges and propped against the wall. Placed in front of the wardrobe was a white stool and the beeswax interior was lit up by a bare light bulb. These two works were complemented by *Deed*, a smashed table drenched in a pool of varnish, along with various words and text-based elements.

One wall had been completely covered in individual words written straight onto it in coffee and fermented milk. The style was runny and expressive, reinforcing the intrusive presence of the words. They brought to mind various notions relating to the body, from relatively neutral words such as 'Eat' and 'Sigh' to the increasingly repulsive and brutal 'String', 'Sting' and 'Mark'. The ambiguity of many of the words created a palpably disturbing quality: "Spread", "Grope" and "Lick". These were contrasted with a series of A4 sheets of paper, each featuring a picture of a fold of some kind accompanied by a short excerpt taken from the writings of the French philosopher Simone de Beauvoir.

Annelie Wallin's graduation exhibition was based on two different approaches. On the one hand, she worked with the uncertain and the elusive: violence and oppression always seemed to be lurking beneath the surface, but they were never clearly articulated, and instead were only hinted at. We recognize this from her earlier works, which also played on a degree of uncertainty about what it is we are seeing, albeit not with the same level of darkness. On the other hand, there were the sharp contrasts. The classical sculpture juxtaposed with the oozing words. Composed restraint and uncontrolled anger. Together, these two approaches created the rhythm needed to communicate a clear feminist message without necessarily becoming overtly political or moralizing. Because who knows what had happened? The suppressed aggression could be seen primarily as an image of domestic violence, but also as an act of desperate resistance.

"It gave the impression of a woman who had had enough," Bo Madstrand wrote in Expressen. The submission and obliteration of the self were counterbalanced by hints of subversive self-loathing, where the disgust bordered on what the psychoanalyst Julia Kristeva called "the abject". The concept attempted to capture the repulsive; that which arouses both disgust and attraction and thus makes visible the alien within us. The abject was widely discussed in the early '90s.⁷

The relationships between language and carnality, between control and resistance, between violence and submission, and how these forces could be linked to a "specifically female experience," as Sara Arrhenius called it – even in women as strong and prominent as Simone de Beauvoir – were expressed in Annelie Wallin's exhibition with an unusually palpable frustration. For the group exhibition XY at Turku Art Museum, she presented *Cabinet* with its back facing the entrance against a background of words mounted on the wall. Yet it was not these stark contrasts that she would later continue working with. If it was the juxtaposition of the "stickiness" of the words (in both senses) with the controlled classical art forms that had set the tone of her graduation exhibition, then here it was rather the impact of *Deed*, the smashed table, that would lead the way for her subsequent exhibitions.

One more exhibition was to take place during her final year at the Institute of Art. Professor Ulf Rollof was offered temporary use of the vacated premises of the former Luma factory in Södra Hammarbyhamnen (now in Hammarby Sjöstad). There, Annelie Wallin presented *Container*, a room within the room, made up of furniture (mainly chests of drawers) from around the same period as the smashed table in *Act*. The space was lit with a single bare lightbulb, which reinforced the sense of desolation. Unlike her other exhibitions, this one was a single, large, interconnected work, rather than a whole made up of several parts (or islands, as I called them in 1994).⁸ In this manner, the work also fell into a different category, and could be called an "installation", rather than a "sculpture" – another term that was in widespread use in the '90s.

Wallin had borrowed or bought the furniture from a thrift store, which of course determined the selection. The furniture that was being given away at the time consisted mostly of brown furniture from the '50s and '60s. This murky tone was a far cry from the bright-and-fresh ideal, and many would likely have perceived it as second-hand, tarnished – historical dreams, as Ingamaj Beck wrote in *Aftonbladet*.⁹

Historical Dreams

So, what were these historical dreams? The Luma exhibition suggests a step away from both the abject and the distinctly female experience. What remained was the claustrophobia, where the furniture became both material and conveyor of meaning. Building up a room with walls of furniture reduces the individual pieces of furniture to building blocks, where their form and ability to fill volume overshadow both the actual function of the furniture and any possible meaning they might connote. The fact that they were purchased in quantity also downplayed their importance as objects – it was the artwork that could be experienced in situ, not the actual material – a relationship that would reappear in many works later in her career. At the same time, it was clear that the furniture, viewed collectively, was laden with historical meaning: discarded and given away as they were. Here 'history' conveys more a sense of stiffness, which helped to reinforce the sense of claustrophobia.

Here, too, Wallin displayed everyday utility items, yet these works were far removed from the found objects she had exhibited at the Luma factory. The two exhibitions should rather be seen as contrasts of each other. Whereas the Luma exhibition employed everyday items like tables and cabinets for completely different purposes and thus create a room within the room, at Roslagstull Hospital Wallin recreated objects that could have belonged to the place, but then emptied them of their practical function.

In the years following her graduation, Annelie Wallin explores various ways of understanding the very idea behind the phenomenon of "art". She works with displacements and shifts in perspective where the artwork destabilizes ingrained notions. Sometimes she did this with found objects, other times with objects she created herself. Sometimes the individual parts are less important: any of the many tables or cabinets could just as well have been replaced by another. The idea wasn't this particular object's memory, but a historical, recently dismantled time that could be visualized and problematized through these everyday objects. It was the exhibition, the installation that was

and a more generalized kind of confinement. Alongside this, Annelie Wallin also works with more traditional sculptures and objects. The recently closed down Roslagstull Hospital was transformed during its existential interim period – no longer a hospital, not yet demolished – into temporary studio premises for artists, including Annelie Wallin. In these premises, the artist collective held their own exhibition called *Enrollment* in 1995. Here, Wallin made sculptures that connected to the former hospital environment: objects that straddled the boundary between sculpture and everyday objects, as Milou Allerholm described it in her review in *Material*.¹⁰ By painting a sink with a faucet in glossy white paint, she transformed a worn utility item into a shiny sculpture without memory. On the floor, she had placed a thin object made from wood glue that had been poured out and allowed to harden, and subsequently folded to resemble a kind of bed. Next to it was a full body-sized hand-knitted sack, which in this context brought to mind a body bag.

important. Once it was over, the objects could go back into circulation. But sometimes the transformation is achieved by way of the hand and the material instead, by creating sculptures out of something seemingly ordinary, the object is instead elevated and made unique.

When it comes to the latter, the art object, there are two things that are important and that largely distinguish it from the found objects: the fact that they have been fashioned by hand, and the tactile and physical properties of the material. It was not easy to see this in the '90s. Many of us were still stuck in a semiotic way of seeing, where questions concerning the object's symbolic value took center stage, i.e. what the works signify on a denotative and connotative level. The focus was on large structures, discourses, and less on what the objects actually were. It was something of a spirit of the times. There was a lot of talk about objectless art with its roots in American post-minimalism, where artists like Robert Morris had borrowed steel sheets for an exhibition, which he then returned at the end of it,¹¹ and the "dematerialization" of conceptual art towards the end of the '60s.¹² Here there were also links to both Czech and Yugoslav conceptual art from the same period, where actions and words became the art material itself.¹³

This objectless art historical tradition gained new relevance during the economic crisis of the '90s. A new trend was poised to take over that involved seeing the art object only as a mediator in interpersonal communication. Or relations, as the French curator Nicolas Bourriaud described it in his hugely influential and widely discussed book *Esthétique relationnelle* (1998), which followed the equally impactful exhibition *Traffic* at CAPC Bordeaux (1996) in which many of the (Western) artists who would end up at the forefront of this direction.¹⁴ Here I would just like to point out that for Annelie Wallin it has rarely just been a question of 'relational' connections. The object and materiality have also always been present, which becomes even clearer to me now in retrospect. When I look back at the '90s, knowing about of the delicate drawings Wallin works with today, I can state that the belief in the artistic object,

the artistic intention achieved through a materiality has always been there. We saw it in *Cabinet*, but also in the found objects she has used in various installations, where it was the individual properties of the material that always played a role. But it is perhaps the case that we cannot be sure either of what position an artistic act has nor what its value is over time. The artworks are interpreted in accordance with the spirit of the time, and it is only when another time takes over that we can clearly see that there were also other facets to it.

In 1994, Annelie Wallin took part, as one of three exhibitors from the Royal Institute of Art, in the Sollentuna Fair, which was the predominant art fair, where virtually all kinds of different art galleries participated. (In 1995, a group of younger galleries would break away to start their own fair, *Smart Show*.) At the Sollentuna Fair, she was asked if she wanted to exhibit at the Andréhn-Schiptjenko gallery, which by then had moved from its nondescript premises on Kammakargatan to Stureparken in Östermalm. Over the years, the gallery

had also emerged as one of the leading galleries for the younger generation and their prestige on the art scene was high. In other words, it was a clear recognition of the success Wallin had already achieved with her debut at Galleri Mejan and the other exhibitions she had taken part in. In 1995, she also received Östra Göinge's stone grant, which among other things resulted in the work *Flushed*, a rectangular stone block of the same size and shape as a pedestal with a manhole carved into the top of it.

Folkhemmet

It would not be until 1996, however, that Annelie Wallin made her debut at Andréhn-Schiptjenko, with *Swedish Hearts*, the title of which alluded to a popular TV series. Here she refined what she had already presented at the Luma exhibition two years previously. But instead of building a room within a room, this time she used the furniture to build a wall, clearly propped up from behind like a stage coulisse. This time she used an assortment of kitchen tables so that the front formed a solid, homogeneous wall, while the back revealed the construction of the

tables, accompanied by the detached table legs strewn on the floor and a transistor radio playing the cheerful twitter of the great tit, a nod to the radio's recurring "bird of the week" interlude filler. As a final exclamation point an axe had been buried into one of the legs. The gallery exhibition took place in December, and the work had already appeared in the exhibition *When Shit Hits the Fan* at Overgaden in Copenhagen over the summer, which featured Danish and Swedish artists.

In *Swedish Hearts* too, contrasts and contradictory relationships were among Annelie Wallin's rhetorical devices. The brutal, solid wall stood in stark contrast to the curious birdsong. Just as one might think that the massive ideology that shaped the mentality of the Swedish welfare state was almost comically at odds with the frequent airing of the "bird of the week" interlude on the radio. The Swedish welfare state, into which Wallin was born, is portrayed here too as dark and closed-off. "The silent time," as the musician Joakim Thåström would later call the period.¹⁵

At the same time, there is much that differentiates *Swedish Hearts* from *Container*. Whereas the latter consisted of second-hand furniture purchased in a hurry, Annelie Wallin picked out each of the tables for her new work with great care. This made her less dependent on what happened to be available at the time and allowed her to choose painstakingly. Here, the individual tables became important in a way that was different to what had been the case with the Luma exhibition. Wallin was looking for a specific type of tabletop – Perstorps laminate – which was not too light and marbled, but rather of a darker hue. The marks and scratches become an important aspect of the work, the degree of wear and tear shows that the tables have been used, that they have a history and belonged to someone. They provided something of 'the real' as the American art critic Hal Foster theorized in his influential book *The Return of the Real*.¹⁶ In this way, the tables can also become individuals, as the artist herself expressed it in an interview.¹⁷

The individualizing tendency and the separate stories carry with them a more nostalgic take on the dark and silent

time. The Swedish welfare state, with its coffee breaks at drab kitchen tables, had also brought about a great economic levelling, which in turn provided the conditions for activities and opportunities for an increasingly broad swathe of the population. This included Annelie Wallin herself, who grew up in a country that invested in enabling people to both create and partake of culture. The work is also a reflection on the material itself; wood, and the relationship Swedes have with the forest. *Swedish Hearts* became an elegy that encompassed both sides, both the confining social conformity of Jante's Law and its possibilities. It said both "farewell" and "get out of here." Or as Jessica Kempe wrote in a review in DN: "A Swedish welfare dream: sacrificed, lost and sanctified."¹⁸

Art's State of Being

Already during her final year at Mejan in 1994, Annelie Wallin had garnered a lot of attention and participated in a number of exhibitions, and, as we have seen, her successes continued unabated with the exhibition at Andréhn-Schiptjenko as her crowning work. But what work are we actually talking about? The artwork? Success breeds expectations and many an artist have found themselves trapped in a situation, a state of being, they don't have full control over. It is as if the art scene, or perhaps the art market, identifies certain successes and is prepared to invest in them with the expectation that the artist will continue to produce art in the same style. Which paradoxically means expecting the artist to be predictable without repeating themselves.

In the wake of the economic crisis, a completely new art scene, the so-called yBa (young British artists) generation, had achieved enormous success in the UK. But there were also many critics. Was this 'High Art Lite' as critic and art historian Julian Stallbrass called it?¹⁹ That is to say, was this an art that was provocative enough to satisfy the market (especially the big collector Charles Saatchi) without being so audacious as to create an independent art?

In Sweden, there was no such mega-collector buying up all the art of Annelie Wallin's generation. There had

been in the '80s, as we saw. With mixed success. But yBa sheds light on a precarious question regarding art's ability to be independent. Of course, nothing can be completely independent, nothing exists in a vacuum, but the question here is rather: for whom am I making this art? Is this the art I really want to make? Is this the reason why I became an artist?

For Annelie Wallin, the answer was no. Instead, she would go by way of the artist-initiated and artist-run exhibition space ID:I, which had been coaxed to join by her old classmate Lena Gustavsson. As Sverker Sörlin pointed out in a text he wrote for ID:I's tenth anniversary book, the organization is both informal and rigorous. The artists who run the gallery share the operating costs between them and in exchange get to exhibit every two years. However, not everyone can become a member; rather they are selected by those who are members at the time. The idea isn't just to provide a non-commercial exhibition space, but to maintain a high-quality standard while doing so.²⁰

During her first solo exhibition at ID:I, Annelie Wallin put on a performance that consisted of her sitting at a table and patiently sewing lengths of elastic bands together by hand, which grew piece by piece into a wide, uneven runner. The work on the seams had begun on January 1st, 2006, and was to be completed on New Year's Eve of the same year. The work *Calendar* was, in other words, both itself a performance of work and the result of that work and was thus commented on the issues of value and time – or how we value time, as Milou Allerholm wrote in a review.²¹

Calendar was not conceptually bound to a specific contract that slavishly regulated Annelie Wallin's actions. But the work still set a distinct rhythm that led her to sew an average of 5–10 seams at each sitting, three days a week. At the end of it, there was an object that was close to four meters in length comprising more than 700 seams. This was accompanied by a timesheet that kept a meticulous account of when and for how long the work had been carried out. For Wallin, the work became a way of almost putting herself into a trance, of stepping out of time through methodical, monotonous

work. Simultaneously, the mundane record-keeping and the poetic work became two completely separate but correlated reflections upon the time that had passed.

During the same period, Annelie Wallin also worked on short films. Here a slight hint of the absurd emerges instead, as in *Go For Water*, where the protagonist walks out into the lake with a bucket until they completely disappear beneath the surface before turning around, seemingly unfazed, and returning with the bucket full of water. But she would mainly end up working with stop-motion, which is also what she presented at the ID:I exhibition in 2009. Here she showed films that dealt with the relationship between artist and artwork, where the artwork is found to have its own will and agency. In *Wrestling*, the artist ends up in a frenzied melee, and in the looped work *Kick-off*, time becomes circular, and it is impossible to say what comes first, the creation of the work or its destruction.

Nature and Culture

Following these film experiments, Annelie Wallin's artistic expression took another direction, out towards nature with various cultivation projects in direct collaboration with her "audience". It began with *Guerrilla Gardening* in 2011, where currant bushes were planted on obviously undeveloped land, but which, when the planting was performed, raised questions about places and who has the opportunity/right to exert influence over them. The project pointed to the potential of places, both in terms of what can actually be done with them, but also who can do things on them. When Wallin starts her plantations, she lays claim to the potential of the place, which, unwittingly, also prevents or restricts the thoughts/possibilities of others. It is reminiscent of how the philosopher Gilles Deleuze thought about the concept of the "virtual": that a place is also always the full range of possibilities it carries with it, and that these in turn influence how the actual place appears to us.²²

After this, Wallin ran a number of different projects that all involved transforming supposedly forgotten areas into places that are treated with great care,

turning their potential into actuality. But from this point on she is more careful about also making sure she understands the place from other perspectives and involves others in her projects. One might say that the actual object of transformation, the (art) object here, fulfills precisely the role of mediator in the interpersonal communication that Nicolas Bourriaud wrote about. But these are also objects that were themselves dependent on that communication, not between people but between people and nature.

With *Sunflowers in Huvudsta* (2012), a sunflower plantation was initiated that soon engaged the researchers temporarily residing in the local barracks-like encampment consisting of "about 100 small houses in faded pastel colors," as Wallin herself described it.²³ The collaboration resulted in a field where both the artist and the residents were responsible for tending the field. The sunflowers would later end up in the exhibition *UnTied Notions*, ID:I's tenth anniversary exhibition, which took place in the fall at Design Hall, opposite the University of Arts, Crafts and Design at Telefonplan. Some forty artists took part and Annelie Wallin presented, among other things, Sunflowers hung from the ceiling where they were slowly allowed to dry, along with the blog and the documentation that had been created concurrently. Here we see how Annelie Wallin transformed the flowers and their stories from something that was ongoing to taking on "object status", which can direct the viewer's attention to other aspects of the process: the time that has passed and thus also what sort of time can be considered well spent – outside the logic of the market economy.

During the 2010s, Annelie Wallin continued to work with this moving back and forth between presentations of different time-consuming processes in exhibition spaces. The project *Share Garden* (together with Malin Lobell) in Gislaved provided the basis for the exhibition *Another Kind of Nature* at ID:I 2015. Only here the experiences from her outdoor projects had been developed and restructured in such a way as to reinstall the art object back into her exhibition practice. (It had never been far away – on

the contrary, it forms the basis for her first public commission *Meeting Place Solna Center*, for example, where a few enlarged knots cast in bronze became the centerpiece of a larger installation.) In the exhibition, natural objects were not presented together with diagrams and charts as in *UnTied Notions*. Here, nature had instead undergone a different kind of process, impressions had been developed and objects transformed and turned into interpretations, into artworks consisting of branches, hemp rope and wax. In the inner room there was also a 3D printout of the hanging sculpture in the main room, presented in front of a photograph of a piece of nature – as if to remind us of the different levels of representation and what this does to our perception of reality.

The outdoor environment becomes altogether a place for collaboration in Annelie Wallin's art. Perhaps it is something that comes with the place; outside it becomes so much clearer that we need each other to survive. With the project *Forest Life* (Mellby Bygdegård, 2016), she reconnected with the practice of sewing, but this time by creating nets by hand in the studio. The net was then suspended between the trees to encourage viewers to connect with the trees' underground network of mycorrhiza. *Forest Life* became both a lecture performance where Wallin dealt with the trees' communication, and an invitation to meditate upon the underground life of the forest while lying in the net.

The net reappears in later works, but then as something the artist did together with the audience over an extended period of time. In the exhibition, *The Ocean That, Surrounds Us* (2022), Annelie Wallin participated with the work *Gistnande*, in which she together with others tied nets from a cord stretched between two points.

In other words, the work was in a constant process of coming into existence, but without the goal of ever actually reaching "completion". A similar performance was conducted at the Pikisaari Biennale 2024 in Oulu, where Wallin was invited as an Artist-in-Residence and the net was tied to dry for nine days in a row.

As the lecture on mycorrhiza in *Forest Life* shows, nature not only plays the

role of a place for collective activities in Annelie Wallin's art, it is also an inspirer and an enigma. This is especially true of *Physarum Polycephalum*, or slime mold, which spreads like a rhizome, where single-celled protists spread across surfaces and seem to be able to communicate via the pathways whose patterns resemble neural networks or advanced roadworks. Annelie Wallin has used the fungus (if that's what it is) in several projects over the years, using it to "draw" by attracting it with nutrients to create words such as in *Hello World* 2018, or maps as in *Slimemold Maps* 2020. More recently, she has placed it on transparent surfaces and photographed through it as in the *Foraging Net* 2021 suite of images.

This organic form has also led Annelie Wallin back to the question, what does an art object consist of? Fascinated by the enigmatic patterns of the slime mold, she reached a crossroads; either delve more deeply into biology and technology or return to a more analog form of creating. As things look at the time of this writing, the analog won out. Wallin's projects in nature, through guerrilla gardening and collaborative projects, can, as we have seen, be understood as working within the objectless art tradition. At the same time, this led to a deeper interest in nature's processes, which is where Wallin eventually found the fungus. In an article in *Hjärnstorm*, she accounts for her fascination and ends up musing on who is really using whom. Is the fungus her instrument or is she the fungus's? "The fungal hyphae's ability to find their way everywhere can also be seen in my recent drawings," she writes.²⁴ So if the development and spread of the fungus led to the drawing, the collaboration with nature led back to the art object and its materiality.

Epilogue

Perhaps one could say, using a metaphor taken from nature, that the objectless art and materiality in Annelie Wallin's art create a true symbiosis, where they both need each other in order to exist. We find it in her works that involve the viewer, where the net-like structure becomes a joint project in which the nets are linked together, further building upon the

question of time, work and object, and the discussion of what actually has value. We also find it in Annelie Wallin's more introspective drawings, where she allows her creation to be guided by a number of pre-defined rules that she then tries to both follow and break.

The hand's creative action, the object's materiality, the communal, and the value of art. Everything was already there from the beginning. But it took several turns for Annelie Wallin to find her way back to the fundamental idea, to the reason why making art is important. Today, this conviction rests on a foundation that can only be reached through careful experimentation.

- 1 Ylva Hasselberg, *Kontraktet och gåvan* (The contract and the gift) in *Glänta* no. 1–2, 2005
- 2 Francis Fukuyama, *Historiens slut och den sista människan* (The End of History and the Last Man), Nordstedts, 1992
- 3 Jacques Derrida, *Marx spöken: skuldstaten, sorgearbetet och Den nya internationalen* (Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International), Daidalos, 2003 (1993)
- 4 Jonas Ekeberg, *Postnordisk: Den nordiske kunstscenens vekst og fall 1976–2016* (Post-nordic: The rise and fall of a nordic art scene 1976–2016), Torpedo Press, 2019 see Ch. 6 "Det nordiske paradoxet 1995–2000" (The nordic paradox 1995–2000) pp 253–396
- 5 Ingamaj Beck, "Här segrar det nyenkla" (Here triumphs the new simple), *Aftonbladet* 2/6 1993
- 6 Sara Arrhenius, "Rastlös rörelse mellan motsatser" (Restless movement between opposites), *Aftonbladet* 1/2 1994, Bo Madestrand, "Skriften på väggen" (The writing on the wall) Expressen 1/2 1994, Håkan Nilsson, "Annelie Wallin", Material no. 3, 1994
- 7 Julia Kristeva, *Fasans makt: en essä om abjektionen* (Powers of horror: an essay on abjection), Daidalos, 1992
- 8 Håkan Nilsson, "Annelie Wallin", Material no. 3, 1994
- 9 Ingamaj Beck, "The border between inside and outside is a fact", *Aftonbladet* 18/6 1994
- 10 Milou Allerholm, "Inskriving" (Enrollment) Material 1995
- 11 Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Univ. of Washington Press, 1993
- 12 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Univ. of California Press, 1972
- 13 Piotr Pietrowski, *In the Shadow of Yalta*, Reaktion books, 2011
- 14 Nicolas Bourriaud, *Esthetique relationnelle* (Relational aesthetics), Presses du reel, 2001
- 15 Joakim Thåström "The Haters", Skebokvarnsvägen 209, 2003
- 16 Hal Foster, *The Return of the Real*, October books, 1996
- 17 Dan Backman, "Svenska hjärtan: Bordssben, en yxa och Veckans pausfågel" (Swedish hearts: table legs and the bird of the week), SvD 6/12 1996
- 18 Jessica Kempe, "Svenska hjärtan i kras" (Broken swedish hearts), DN, 20/12 1996
- 19 Julian Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Version, 1999
- 20 Sverker Sörlin, "Klusterkonst för fem sinnen" (Cluster art for the five senses) in ID:1's ten-year anniversary book 2016
- 21 Milou Allerholm, "Sypass som konst. Annelie Wallins minutiosa stygner gör tiden gripbar" (Sewing sessions as art. Annelie Wallin's meticulous stitches make time graspable), DN 21/10 2006
- 22 Gilles Deleuze "The Actual and the Virtual", Dialogues II, Continuum 2002
- 23 Annelie Wallin, "Fungus Amantes, Svampälskaren" (Fungus Amantes, the mushroom lover), Hjärnstorm no. 146–147 2022
- 24 Annelie Wallin, "Fungus Amantes, Svampälskaren" (Fungus Amantes, the mushroom lover), Hjärnstorm no. 146–147 p 9

A SONG FOR THE UNKNOWN

When I first encountered Annelie Wallin's art, it was in the form of spatial installations that reused familiar household objects such as kitchen tables or chests of drawers marked by human bodies. Annelie Wallin used these to create more unfamiliar formations, as if some alien organism had tried to create order out of objects that were meaningless to it. This was in the '90s, and at the Royal Institute of Art there was a regime in place that was a far cry from kitchen tables and human bodies, dominated instead by a sculptural tradition of firm minimalism and large-scale land art. The expressions were strictly controlled and carefully planned.

Annelie Wallin's bodily installations broke with this in several ways. It was more reminiscent of a European performance tradition that springs from the artist's own personal physical experience and her works meshed well with the contemporary feminist reckoning with the modernist subject. As a result, her debut exhibition generated a lot of attention and brought about her artistic breakthrough. But Annelie Wallin never really felt at home in the more hallowed halls of the art scene. When I see her works again over a decade later, she is back in the periphery and outside the commercial gallery spaces. Instead of tangible installations, she has taken on even more enigmatic materials such as time and litter moving across an urban landscape. Further materials include plants in the in-between spaces of the city, light, and the traces of underground fungi.

Calendar

What first distinguishes Annelie Wallin's work is perhaps the time she devotes

to tackling a new subject matter, a new technique, or a new material. Traditional materials for a sculptor, like stone, in Annelie Wallin's hands are not far away from contemporary techniques such as digital animation. What links these different materials together is the time and meticulousness the artist puts into getting everything exactly the way she wants it. It takes time. Thus, art also becomes a way of keeping time.

In her solo exhibition *Calendar* this is precisely what she does: keeps time: makes time. Making time becomes an artistic endeavor. Like many performance artists before her, as in Tehching Hsieh's *Time Clock Piece* and On Kawara's *Date Paintings*, the action marks time and underscores our culture's obsession with regulating and creating meaning with the help of time references and other means of quantifying life. A development that has only accelerated in our datafied age where an ever-growing part of our lives is logged and converted into data.

In Annelie Wallin's performance, time is not measured through digital monitoring, but by means of the artist's own meticulous stiches. Like innumerable nameless seamstresses long before her, she adds stich after stich to an embroidery that follows clearly defined parameters. Each work shift produces a certain quantity. Short lengths of elastic are joined together into a meandering runner. Like an EKG, the artwork registers the amount of time the artist has worked and the life that enables the needle's movement through the fabric. The measuring of the work and the worker points to other measuring instruments, such as timecards, logins and logouts. It points to the scope of

the work and how that creates meaning and direction. It depicts the absurdity of much of the work in our industrialized economy, where the work, the person doing the work, and the person using what is produced, have been separated from each other, creating an intense boredom.¹ Instead of providing for our own or another person's direct needs, the worker produces in order to pass the time. In the exhibition space, this production of boredom, framed and controlled by set time intervals, has become a performance that is cut off from a more industrial production context. Instead of direct economic value, the artwork creates value through its inherent stories about time, work, meaning and all the meetings that come about within the exhibition space. The tangible result of the time and conversations winds its way along in the form of the joined elastic bands. It curls in on itself like the bark stripped from a mountain birch, gnarled and yet undulating.

Kick Off

The litter she animates using stop motion makes the same undulating, gnarled movement. In the video piece *Kick Off*, the artistic process is depicted as a jerky loop of perpetual motion, from – or up to – the point where the artist destroys her own work by kicking it, to the artist once again picking up the pieces, to the work taking on a life of its own beyond the artist's control. In the video, it sounds as if a radio is on in the background creating a monotonous and at the same time slightly hysterical soundscape. Sticks and other bits of litter are bunched together into a jumbled clump that comes to life and scurries off down onto the floor, out

of the room, across the road and into the surrounding landscape. Cars shoot past, and the work accumulates more litter in its path. The artist plays the role both of creator and destroyer.

Although Annelie Wallin's early works exude rigor and precision, destruction and lack of control are never far away. Within the destruction and absence of control lies rebirth. It's about finding the gap in the system where the engineers are not in control. The difference between the drawing's pattern and nature's unpredictable terrain. That which lives in the in-between spaces.

Sunflower Field in Huvudsta

In-between spaces are another recurring theme in Annelie Wallin's work as an artist. In the piece *Sunflower Field in Huvudsta*, Annelie Wallin has stepped outside the guardrails that separate the paved road from the terrain beyond and entered into the spaces in-between different built-up and planned areas. On this site, which is at once both remote and central, stands a row of barracks lined up on a disused road that has now started to become overgrown again. They are surrounded by a steep cliff, a railroad track and a busy highway. The barracks look temporary but have been there for decades. They are owned by a private company that rents them out to international students. These students who, literally and figuratively, exist in a transitional space, between countries and between circumstances, live in these temporary barracks at the end of a cul-de-sac. In collaboration with these students, Wallin creates a billowing field of sunflowers. The purpose is to give visibility to this obscured place, by literally lighting up the area and emphasizing its presence. The visual result is striking. A field of sunflowers blossoms in the middle of this no-man's-land in between the city's built-up areas. But the more striking result is more about what is not visible. It consists of the process itself, the conversations, the encounters with all the people who have contributed to the work in various ways and who break the anonymity and isolation of the place. Cultivating a field of sunflowers is not something you do from one day to the next. It requires preparation, time, sun, water, thinning, mowing,

It's a collective effort that requires motivated participants, cooperation, planning and a persevering mindset. Grant Kester proposes the term "dialogical aesthetics" to describe this kind of participatory art rooted in a historical and social context.² Here the artist engages in a collaborative dialogue with the context, a dialogue that can also question the artist's authority. At the same time, this is not about transforming the artwork into a neutral platform for discussion, art can rather serve as a means of confronting the social surroundings, which can also create conflict.³ By the artist engaging in and expressing herself on site, the viewer can raise questions and express disagreements.⁴

In this context, the sunflowers serve as a symbol for community, visibility, and interaction. The French word for sunflower is "tournesol", meaning to turn toward the sun. By planting sunflowers in an otherwise obscured location, Annelie Wallin highlights the significance of the place and creates a vibrant community around it. At the same time, it is impossible in this context to ignore the symbolic role the sunflower plays in Western art history. Van Gogh's painting "Sunflowers" is considered one of the pinnacles of modern art, representing a take on art where the artist is viewed as some kind of saint or oracle, and art as a manifestation of the artist's inner genius. This view of the artist goes hand in hand with industrialism and liberal ideas of individual independence and strength. In today's world, the economy plays a different role and climate change has made us more aware of our mutual dependence and vulnerability. In Annelie Wallin's sunflower project, art is no longer about exploring the artist's inner genius; instead, the artwork is used as a platform to initiate dialogue with others, to break the isolation of the place and explore the world from this specific perspective. The work can be seen as a way of laying claim to the commons, at the same time as it concretely tests the limits of what individuals can do together in the shared public space. A space that even manifests itself online where the growing process and the work are documented together with the work's "co-cultivators". The work *Sunflower Fields in Huvudsta* is central to Annelie Wallin's artistic expression as

she here combines her artistic practice with a lifelong environmental engagement and interest in cultivation. Working with others and including others in the process is here about relinquishing control. It's about being challenged, about listening, and collaborating with the community around you.

Share Garden

Annelie Wallin has continued to collaborate with others on several projects. One of these is *Share Garden* (2014) together with the artist Malin Lobell, an action-oriented site-specific art project that ties together cultivation with participatory processes. The artists were invited by Gislaveds Konsthall to activate an unutilized plot in central Anderstorp. The result was a community garden. The garden took shape together with the people of Anderstorp and Gislaved, who were invited to take part in the process, from development, to construction, to planting, and ultimately use of the garden. The starting point for the work was the local community, which is characterized by small businesses and an entrepreneurial spirit in which people's personal engagement has been a powerful driver for the development of the local industry. Another motivating theme was sustainability and living with scant resources, recycling, and getting the most out of materials and know-how. One of the local industries is tire manufacturing, which is why rubber tires were used as a building material for the installation, both as a link to the industrial history of the place, and as a way of reusing materials. The title "Share Garden" points to the importance of sharing knowledge and growing together by sharing with others. The garden was allowed to evolve as the work progressed and contained several steps that came about through the participatory process. One of these was the development of an organic cultivation by planting crops that support each other, such as beans, squash, and corn, which thus become more resistant to pests. Here, pre-school classes were engaged in the work. A garden is also dependent on insects, so an insect hotel was built on the plot to involve them in the growing process, as well as to highlight the threat that pollinators like bees

and bumblebees are facing. The tires served both as a practical foundation for the on-site installation and as a link to the local industry, but they also raised questions about the industry's role in a larger ecological perspective.

Thus, the artwork functions as a space, not just for gathering in pleasant company around the cultivation of public land, but also as a space for confronting crucial existential issues.

The political theorist John Dryzek emphasizes the importance of "cool" spaces for democracy—places far removed from the heat and conflict-filled political arena.⁵ In these spaces, where no political decisions are taken and therefore no heated conflicts exist, there is an opportunity to explore alternative political positions and develop an understanding for the other side. Jonathan Metzger argues that art can constitute such a space where more deliberative discussions can develop, discussions that over the longer term can have an impact on political decisions.⁶ In these in-between spaces far from the centers of power, it is possible to conduct conversations and develop new ideas. *Share Garden* served as just such a space, where important political issues are developed through practical and collective action, but where nothing that is said or done is given any political weight. Here the artists have conscientiously designed a space where different questions and people meet, and where not only crops but ideas can be cultivated.

In *Share Garden* a variety of intersecting perspectives are brought together and problematized: the industrial history of the place, the oil-dependent global economic structures, local food production, the life of insects, and the elusive foundation for human communality. The artists' starting point was to listen to and draw upon the participants of the place, but the installation also invites the participants to listen to the place and its resources.

Net

Seeing and listening beyond our perceptions is a central artistic practice. It's about twisting and turning the perspective, drawing the background instead of the central feature, or dividing the whole into smaller parts to trick the mind. It can

also be a way of controlling the senses, of getting an overview of what is being depicted and letting the method guide you more than the emotions. This classic artistic practice is illustrated, for example, in *Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman* by Albrecht Dürer (16th century). Here, a nude woman is reclining on a table with her eyes closed, being viewed by a fully clothed man who has divided up the image of the woman into smaller parts using a frame set with a grid that stands on the table between the man and the woman. A large viewing stick marks the middle of the image and the central perspective from which the artist views the female nature.

Nets and grid patterns often appear in Annelie Wallin's work, but instead of being used as a means of controlling or creating an overview, Annelie Wallin uses these nets more like trawls, fishing up whatever happens to get caught in them when they are cast out in different contexts. In the artwork *Net*, which was part of the exhibition *Forest Life* (organized by Mellby Bygdegård in 2016), the net is suspended from tall pine trees in a forest clearing. It is tied by hand with robust twine and visitors are invited to lie down in the net and close their eyes to listen to the forest's underground network, the mycorrhiza. The net swings in time with the movement of the trees and the bodies, and the visitors go from being observers of the art to becoming part of the body the forest creates.

organisms that operate beyond our immediate comprehension. The exhibition is based on a fungus, *Physarum Polycephalum*, often known as slime mold, an organism without brain or nervous system that moves across surfaces in search of food. The organism can continue to move so long as there is moisture and food. When it faces drought conditions, it contracts and forms into clumps, as a way of preparing for the next step in its life cycle; fruiting and flowering. Slime mold has the ability to store the experience of the path it took previously and appears capable of making seemingly conscious decisions about which way to go. Slime mold has long fascinated computer scientists, who have marveled at its ability to learn from its surroundings and quickly establish networks with the most efficient pathways in its search for nutrients. Designers and urban planners have also been inspired by this mysterious organism when researching a greener approach to urban design, built on biological systems and models.

Annelie Wallin has been working on an artistic investigation into how the fungus develops and moves in its search for nourishment. This aesthetic investigation has resulted in peculiar films where the fungus spreads out over a white surface and creates delicate net structures. They are at once beautiful and monstrous. The choppy pace of the stop-motion technique creates a slightly uncomfortable feeling as the spread of the fungus takes place in waves with little net-like eruptions that move across the surface. In the video "Hello World", Annelie Wallin has drawn these same words with the help of the fungus, which does not follow the word pattern laid out by the artist but spreads along its own path. With plenty of humor, the film illustrates notions of "the other", the frightening, something that does not allow itself to be guided by rational structures, but degenerates into something alien and uncontrolled. The COVID-19 pandemic in particular has demonstrated how helpless we are and how foreign bodies literally live within us. Even human creations like the Internet, which was designed to give us better control of information, has turned out to spawn misinformation monsters. Power has shifted from

humans to microbes, from troll factories to artificial intelligence.

The exhibition explores this type of displacement using a variety of methods. The common theme throughout is communication and what happens when translations between different media and formats are slightly askew, causing something to become distorted or displaced in the process. What starts out as a shift in perspective becomes a shift in power. The exhibition's free-standing sculptures were first created from a 3D-scanned form, which was then translated into an algorithm that controlled the cutting of sheets of Masonite that were stacked on top of each other. As the thickness of the masonite did not match that of the original form, it became slightly skewed. Each step in the process involved a certain malformation resulting from information either being added or taken away. The end result becomes something completely different from what was initially input. Like a game of Chinese whispers where each link in the chain becomes slightly garbled, ultimately resulting in a completely new meaning. The narrator loses control of the narrative. The work is part of a tradition that has used various methods to allow the material and the process to guide the expression and create something beyond the artist's own imagination. A creativity built on chance that is about allowing oneself to be amazed by what is taking place and co-creating with the unexpected and the alien.

The drawings and sculptures in the exhibition *In Motion* at ID:I Galleri 2021, further develops the patterns generated by the fungus. Here, the drawings form a conversation with the patterns and structures that Annelie Wallin constantly returns to in her works. Annelie Wallin is interested in nature's self-generated formal language and the patterns that endure and are reproduced in various forms. Another interest is in disintegration and materials that fall apart and thus do not endure. It is as if, by working with unfired clay, litter, and fungi, she wants to bring the process of spoliation into the exhibition space and let the art fall to pieces before the viewers' eyes. At the same time, as Annelie Wallin's sculptures are often the starting point or

play a central role in her work and in her art installations, they are made of ephemeral materials and break easily. It is precisely this impermanence and fragility that is perhaps best expressed in the form of drawings on paper. Her drawings repeat the patterns and develop the processes of disintegration in which the sculptures find themselves. At the same time, she adds lines and shapes reminiscent of construction drawings or mathematical forms, as if the sketches are plans for an unknown future.

Light Installations

Public artworks should preferably not fall apart and should withstand significantly rougher treatment than art made to hang in exhibition spaces. They should also confront accidental visitors who pass by the artwork on their way to other destinations. This is perhaps why Annelie Wallin has chosen to work with light when she has received commissions for public works. Unlike physical sculptures, light allows her to create form while being completely transparent and elusive. The light is visible but does not take space away from anything else.

In the public artwork *Streams* for the Åsikten neighborhood in Uppsala 2017, Annelie Wallin uses neon lighting to create a landmark for residents, and the undulating, wave-like currents of light act as distinctive beacons at night, linking to the proximity of the river that runs past. The artwork uses the façade as a canvas, with the neon resembling gentle brush-strokes on the building's compact surface.

Despite the permanence of the installation, the expression is fragile and temporary, like a sketch. In the work *Icarus's Wings* for the Jönköping Sports Center in 2019, the transparent acrylic artwork comes to life through a play of light that emphasizes the spaces within the sculpture rather than its mass. By illuminating the edges of the acrylic plastic in different colors, a three-dimensional effect is created, as if there were a thin cloud of bubbles beneath the roof.

In her sketch proposal *Sun Shadow* for the EVA competition, organized by the Eva Bonnier Foundation in 2015, Annelie Wallin created a light play reminiscent of light filtering through the leaves of a tree

or waves on a water's surface. The shimmering light transforms a gray corridor into a forest glade or a seabed on a sunny day. The flickering movement opens up the surfaces of the room and it seemed as if nature has taken over the space. In these public works, Annelie Wallin utilizes light as a way of loosening up walls and materials so that their form dissolves.

Gistnande

In the work *Gistnande* in the exhibition *The Ocean That, Surrounds Us* on the island of Rådmansö 2022, the net returns as a form and visual practice and creates a direct link to a place where fishing was central to the local economy, but is now more of a memory. The title of the work comes from the Swedish word "gist", which refers to the wooden poles that fishing nets could be hung from after the catch had been brought ashore. The artwork resembles a so-called "gistvall", an open, flat stretch of ground set with racks for hanging fishing nets up to dry.

A "gistvall" made it easier to remove seaweed from the nets and repair any damage. A "gist" was a common piece of equipment along the shoreline near jetties where the nets were brought ashore after fishing. However, the title of the work *Gistnande* refers to a process rather than an object. The work is a grieving and memorial process, in which the local inhabitants took part by hand-knitting the work itself and talking about the place and its history of eel and cod fishing.

In this piece, the practical work of tying the twine that forms the net functions as a way of accessing memories of the place and creating a collective memorial that opens up conversations about the history of the place.

At the same time, the work literally bears traces of the participants' bodies through the tying of the nets by their own hands. The work stretches a grid across the site, like the artist's grid to get an overview of what is to be depicted. But instead of the present, it is the past that is activated and captured in the mesh of the art installation.

Songs from the Woods

Over the years, Annelie Wallin's works have moved from the inside toward the outside. From the man-made structures, norms, and infrastructure, and out into a wider, more unfamiliar space beyond human control. One reference that comes to mind is from science fiction literature. In Stanislaw Lem's 1986 space epic, the goal is to make contact with the life of an alien planet. But the problem is just how humankind is going to communicate with this lifeform while ensuring its own safety. For most of the book, the crew's engineers thoroughly discuss every aspect of how to go about making contact, but once they arrive, the planet's inhabitants seem to avoid all contact. The crew eventually develops a strategy to force contact with the alien intelligence, while at the same time attempting to control the situation with a weapon of mass destruction. Only once it is too late and the weapon of mass destruction has been fired, does the protagonist realize that they're trudging around in the middle of a fungus-like moss that constitutes the planet's inhabitants. I imagine this alien intelligence looking something like the slime molds and mycorrhizae that Annelie Wallin wants to help us listen to in her art. Something alien with a life of its own and motives that we cannot control, but that we must learn to listen to before it's too late.

In the project *Songs from the Woods* that Annelie Wallin curated in 2023, she invited a group of artists to join her in exploring the practice of listening.

The title is inspired by so-called songlines. A songline, also known as a dream track, is one of the paths across the land (or sometimes sky) within the animistic belief systems of the aboriginal cultures of Australia. These paths act as crucial connections between individuals and

their shared history and nature. A songline functions both as a navigational aid and a repository of cultural knowledge. Embedded in traditional songs, dances, stories and other artistic expressions, they enable individuals to cross great distances and remember important requirements for the journey. In the project that took place in Gamle Dal in Trollhättan, the task was to use this as a basis for engaging with the forest and creating new traditions and songs for the place. Here, art can be seen as a song from the alien that we can hear if we listen very carefully.

Annelie Wallin's art installations do not offer simple answers as to how we should communicate with the stranger within us or outside us, but by employing various methods to alienize the details of existence and make it more wondrous and fragile, she reminds us of the importance of not taking anything for granted.

1 Lawn, Katy. 2022. "Boredom, Art and Work: Tehching Hsieh's 'Time Clock Piece' and the Experience of Working Life." *Organization* 29 (5): 897–916. <https://doi.org/10.1177/13505084221098234>.

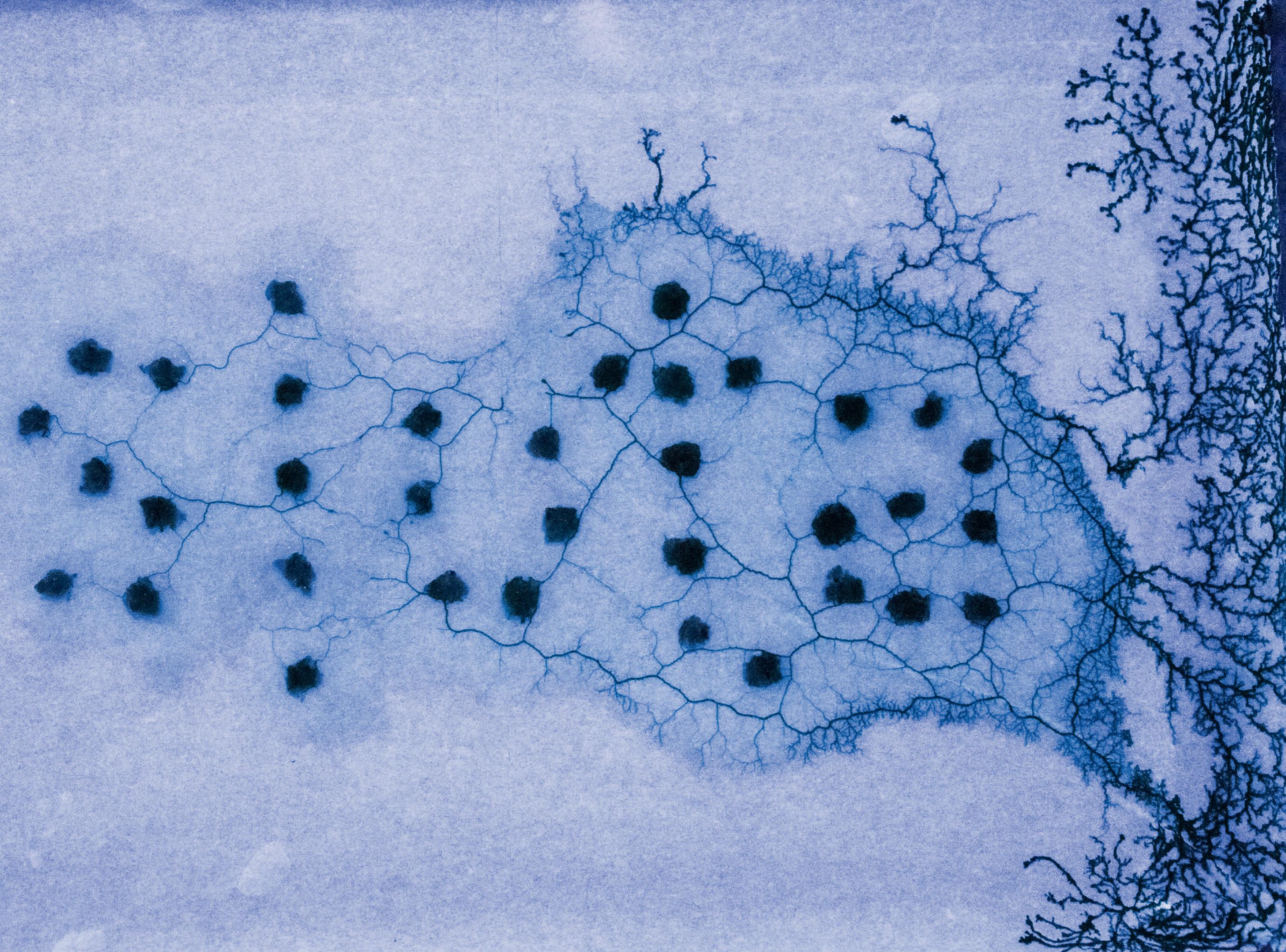
2 Kester, Grant. 2005. "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art." In *Theory in Contemporary Art since 1985*, edited by Z. Kocur and S. Leung. Wiley-Blackwell

3 Miessen, Markus. 2010. *The Nightmare of Participation: [Crossbench Practice as a Mode of Criticality]*. New York: Sternberg Press.

4 Hansson, Karin. 2013. *Konst som deltagande metodologi*. *Tidskrift för Genusvetenskap*, vol. 34, no. 1, 2013, pp. 25–47

5 Dryzek, John S. 2005. "Deliberative Democracy in Divided Societies: Alternatives to Agonism and Analgesia." *Political Theory* 33 (2): 218–42.

6 Metzger, Jonathan. 2011. "Strange Spaces: A Rationale for Bringing Art and Artists into the Planning Process." *Planning Theory* 10 (3): 213–38. <https://doi.org/10.1177/1473095210389653>.



Född: 1962 Torö församling.

UTBILDNING:

1989–94 MFA Kungliga Konsthögskolan Stockholm
1985–87 Idun Lovéns konstskola, skulptur
1984–85 Nyckelviksskolan.

SEPARATUTSTÄLLNINGAR:

2025 25.01–02.03 Jakobsbergs konsthall Järfälla Kommun
2024 05.27–05.27 Konsthall323 i Stockholm
2024 02.02–03.03 »Human Printer« Molekyl gallery i Malmö
2006, 2009, 2011, 2015, 2018, 2021 på ID:I galleri Stockholm
1996 Andréhn-Schiptjenko Stockholm
1994 Galleri Mejan, avgångsutställning från Kungl. Konsthögskolan Stockholm

PROCESS- OCH DELTAGARBASERADE KONSTPROJEKT:

2024 07.08–08.09 »GISTNANDE« Pikisaari Art Hub Biennal Uleåborg Finland
2022 11.06–21.08 »Havet som omger oss«, Rådmansö bygdegård och Björkö Konstnod
2016 09.09–11.09 »Skogsliv« Mellby Linköping
2014 05.31–08.31 »Dela trädgård« med Malin Lobell, Gislaveds konsthall. Se vidare: <https://anneliewallin.se/projekt/dela-tradgard-2014/>
2012 05.31–10.26 »Solrosfält i Huvudsta« en gerillaodling tillsammans med studenterna i området. Se vidare: <https://anneliewallin.se/projekt/solrosfalt-i-huvudsta-6/> och bloggen: <http://huvudstasunflowerfield.wordpress.com/>

ARTIST IN Residence:

2024 07.15–08.16 Art Hub Pikisaari, Uleåborg Finland.

KURATOR OCH PROJEKTLEDARE:

2023 »Songs from the Woods« Land art I Gamle dal Trollhättan stad. Uppdraget innebar att kurera utställningen, välja konstnärer och projektleda arbetet på plats.
2017 30.11–18.01.11 »Forest« Centre des arts et de la culture de Ville de Saguenay Kanada
2016 05.24–05.29 Platforms project Athenes Grekland

TÄVLINGAR:

2015 Tävlingen EVA, Eva Bonniers donationsnämnd bjöd in till en öppen idétävling om konst och arkitektur i stadsmiljö. Mitt bidrag Solskugga var bland de 10 vinnarna. Se min hemsida: <http://anneliewallin.se/Solskugga.html>

OFFENTLIGA GESTALTNINGS-UPPDRAF i urval:

2019 »Ikaros Vingar« Ljusskulpturer till Idrottshuset i Jönköping
2018 »Strömmar« Ljusinstallation till kvarteret Åsikten i Uppsala
2010 »Mötesplats« Skulpturgrupp med bänkar i Solna stad

SAMLINGSUTSTÄLLNINGAR i urval:

2024 07.08–08.09 Pikisaari Biennalen 2024 Uleåborg Finland

2023 08.20–10.31 »Songs from the Woods« Land art, Gamle Dal Trollhättan 1976–2016 sid 266–268 Det nordiska paradokset »When the shit hits the fan« Overgaden Kobenhavn Annelie Wallin »Svenska hjärtan« (1996)
ISBN: 978-82-93104-22-3

UTSTÄLLNINGSTEXTER OCH KATALOGER:

2025 Annelie Wallin konstnärskap publiceras i samband med min separatutställning i Jakobsbergs konsthall 25 januari 2025.
2023 »Havet Som Omger Oss« Björkö Konstnod, Stockholms läns Bygdegårdar. ISBN: 978-91-988476-0-4
2022 »IDÉ-IDAG« ID:I Galleri 20 års jubileumskatalog ISBN: 978-91-527-4435-2
2022 Hjärnstorm nr 146–147 SKOG »Fungus Amantes, svampälskaren«
2019 05.14–05.26 Space 52 Aten Grekland
2018 06.11–06.24, DAS EssZimmer – Space for Art+ Bonn Tyskland
2018 05.20–05.27 ENIA gallery i Aten Grekland
2018 03.16–03.25 HilbertRaum Berlin Tyskland
2016 »ID:I Galleri« 2002–2016. ISBN: 978-01-639-1416-4

RECENSIONER

separatutställningar urval:
2024 02.07 Omkonst »Lyhördhet mot samexistens« Kristina Maria Mezei
2006 10.21 DN »Sypass som konst« Milou Allerholm

2016 09.09–11.09 »Skogsliv« Mellby Linköping

2015 08.20–10.31 Idé-tävlingen EVA »Solskugga« Konstakademien Stockholm
2012 10.26–02.12 »UnTied Notions« ID:I galleri 10-årsjubileum på Designhall Stockholm

2010 01.22–14.02 »Eld och Vatten« Mobila Konsthallen Skeppsholmen Stockholm

2009 13.09–25.10 T-A-P-E Temporary Art Production Exchange Made in Arnhem Holland

2009 02.13–02.15 »SUPERMARKET« Stockholm

2007 02.22–03.11 »Private Sculptur« Studio 44 Stockholm

2007 02.21–02.25 »SUPERMARKET« Artist House SKF Stockholm

2007 02.21–02.25 »SUPERMARKET« Konstnärshuset i Stockholm

BIBLIOGRAFI:

2020 Jonas Ekeberg Postnordisk Den nordiska konstscenens vekst og fall 1976–2016 sid 266–268 Det nordiska paradokset »When the shit hits the fan« Overgaden Kobenhavn Annelie Wallin »Svenska hjärtan« (1996)
ISBN: 978-82-93104-22-3

EDUCATION:

1989–94 MFA Royal Institute of Arts Stockholm
1985–87 Idun Lovéns Artschool

1984–85 Nyckelvik school

SOLO EXHIBITIONS:

2025 25.01–02.03 Jakobsberg Art Gallery Järfälla Municipality
2024 05.27–05.27 ArtSpace323 Stockholm
2024 02.02–03.03 »Human Printer« Molekyl Gallery Malmö
2006, 2009, 2011, 2015, 2018, 2021 ID:I Galleri Stockholm
2021 05.21–08.19 Spring Salone 100 years Liljevalchs Stockholm
2020 ARTiEs Mail Art-projekt
2020 10.30–11.15 »Circle« ID:I Galleri Stockholm
2019 05.14–05.26 Space 52 Aten Grekland
2018 06.11–06.24, DAS EssZimmer – Space for Art+ Bonn Tyskland
2018 05.20–05.27 ENIA gallery i Aten Grekland
2018 03.16–03.25 HilbertRaum Berlin Tyskland
2016 »ID:I Galleri« 2002–2016. ISBN: 978-01-639-1416-4

PROCESS- AND PARTICIPANT-BASED PROJECTS:

2024 07.08–08.09 »GISTNANDE« Pikisaari Art Hub Biennal Oulu Finland
2022 11.06–21.08 »The Ocean that, Surrounds Us« Rådmansö community center and Björkö Konstnod
2016 09.09–11.09 »Forest life« Mellby Linköping
2014 05.31–08.31 »Share Garden« with Malin Lobell, Gislaveds Art Gallery. More info: <https://anneliewallin.se/projekt/dela-tradgard-2014/>
2012 05.31–10.26 »Sunflowerfield in Huvudsta« Guerilla gardening together with the students in the area. More info: <https://anneliewallin.se/projekt/solrosfalt-i-huvudsta-6/> och bloggen: <http://huvudstasunflowerfield.wordpress.com/>

ARTIST IN Residence:

2024 07.15–08.16 Art Hub Pikisaari Oulu Finland.

STIPENDIER urval:

2024 Längmanska Kulturfonden för en katalog till utställningen i Jakobsbergs konsthall
2024 Helge Axon Johnsson för katalog. 2024 Konstnärsnämnden resebidrag för internationellt utbyte.

2022 Konstnärsnämndens 1-åriga Arbetsstipendium

REPRESENTERAD:

Broby kommun
Järfälla kommun
Jönköpings kommun
Norrköpings kommun
Nynäshamns kommun
Solna Stad
Sundsvalls Konstmuseum

ENGLISH:

Born: 1962 Torö parish

EDUCATION:

1989–94 MFA Royal Institute of Arts Stockholm

1985–87 Idun Lovéns Artschool

1984–85 Nyckelvik school

SOLO EXHIBITIONS:

2025 25.01–02.03 Jakobsberg Art Gallery Järfälla Municipality
2023 03.03–03.26 »Station to Station #3« Spaceprogram at Molekyl Gallery Malmö
2024 10.06–11.06 »IDÉA:TODAY« ID:I Galleri 20-years jubilee at Artist House SKF in Stockholm
2021 05.21–08.19 Spring Salone 100 years Liljevalchs Stockholm
2019 05.14–05.26 Space 52 Aten Grekland
2018 06.11–06.24, DAS EssZimmer – Space for Art+ Bonn Tyskland
2018 05.20–05.27 ENIA gallery i Aten Grekland
2018 03.16–03.25 HilbertRaum Berlin Tyskland
2016 »ID:I Galleri« 2002–2016. ISBN: 978-01-639-1416-4

REVIEWS solo exhibitions in selection:

2024 02.07 Omkonst »Responsiveness to coexistence« Kristina Maria Mezei

2006 10.21 DN »Sewing as art« Milou Allerholm

SCHOLARSHIPS in selection:

2024 Längmanska Kulturfonden for a catalog for the exhibition in Jakobsberg's art gallery

2024 Helge Axon Johnsson for a catalog

2024 Swedish Arts Grants Committee travel grant for international exchange

2022 Swedish Arts Grants Committee 1-åriga Work scholarship

REPRESENTED:
Broby municipality
Järfälla municipality
Jönköpings municipality
Norrköpings municipality
Nynäshamns municipality
Solna City
Sundsvalls Art museum

CURATOR and PROJECT LEADER:

2023 »Songs from the Woods« Land art in Gamle dal Trollhättan Municipality. Commission to curate the exhibition and manage the work on-site

COMPETITION:

2015 The EVA competition, arranged by Eva Bonnier's donation board. My proposal "Sunshadow" was among the 10 winners. More info here: <http://anneliewallin.se/Solskugga.html>

PUBLIC COMMISSIONS in selection:

2019 »The Wings of Icaros« Light sculptures The Sports Hall in Jönköping

2018 »Streams« Light installation in a residential area in Uppsala

2010 »Venue« Sculptures with benches

Solna City

EXHIBITION TEXTS AND CATALOGUES:

2025 Annelie Wallin artistry, published in connection with my solo exhibition in Jakobsberg's art gallery the 25th of January 2025

2023 »The Sea, That Surrounds Us« Björkö Konstnod, Stockholms läns Bygdegårdar ISBN: 978-91-988476-0-4

2022 »IDÉ-IDAG« ID:I Galleri 20-year Jubilee catalogue ISBN: 978-91-527-4435-2

2022 Hjärnstorm nr 146–147 Forest «Fungus Amantes, the mushroom lover» by Annelie Wallin

2021 Liljevalch's Spring Salon Exhibition Catalogue ISBN: 978-9186011-46-8

2016 »ID:I Galleri« 2002–2016. ISBN: 978-01-639-1416-4

2024 02.07 Omkonst »Responsiveness to coexistence« Kristina Maria Mezei

2006 10.21 DN »Sewing as art« Milou Allerholm

2024 Helge Axon Johnsson for a catalog

2024 Swedish Arts Grants Committee travel grant for international exchange

2022 Swedish Arts Grants Committee 1-åriga Work scholarship

ANNELIE WALLIN_ CV URVAL/CV SELECTION

© Annelie Wallin och respektive författare och
fotografer/*the authors and photographers*, 2025
All rights reserved

Text / Text: Håkan Nilsson, Karin Hansson
Grafisk form / Graphic design: Sara Acedo
Översättning / Translation: Per E Carlsson
Fotografer / Photographers: Cecilia Darle foto på
omslag och sid 26 / Photo on Cover and page 26,
Tord Lund sid / page 5, 8, 10, 12–13, Lars
Gustafsson sid / page 11, Bent Ryberg sid / page
18, Karin Hansson sid / page 29, Malin Lobell
sid / page 40–43, Anna-Viola Hallberg sid /
page 55, Keijo Laitala sid / page 56–59,
Anders Thessing sid / page 82–101

Tack till / Thanks to:
Mikael Falk Jakobsbergs konsthall Järfälla kultur/
Mikael Falk Jakobsbergs Art Gallery Järfälla Culture
Karin Hansson Konstnär och Professor i Medie-
teknik på Södertörns Högskola / *Karin Hansson*
Artist and Professor in Media of Technology at
Södertörn University
Håkan Nilsson Professor i Konstvetenskap på
Södertörns Högskola / *Håkan Nilsson Professor*
Professor in Art history at Södertörns University
Sara Rapp Acedo, Bianca Miksche, Arvid och Rasmus

Boken är producerad med generöst bidrag från
Längmanska Kulturfonden och
Helge Ax:son-Johnson Stiftelse
This book has been produced with generous support
from the Längmanska Culture Foundation and
Helge Ax:son-Johnsons Foundation

Repro och tryck / Prepress and Printing: By Wind
Papper / Paper: Munken Kristall 150gr
ISBN: 978-91-531-2888-5