



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Självständigt arbete i konst- och bildvetenskap, 15 p.

I et tyndt hus

Samtidskonst, materialitet och plats i en postindustriell miljö



Författare: Anne Siivola

Handledare: Linda Fagerström

Examinator: Lena Liepe

Lärosäte: Linnéuniversitetet

Termin: HT 2025

Ämne: Konst- och bildvetenskap

Nivå: III



Termin: HT 2025
Ämne: Konst- och
bildvetenskap
Nivå: III
Kurskod: 2KD10E

ABSTRACT

Författare: Anne Siivola

Titel: I et tyndt hus

Undertitel: Samtidskonst, materialitet och plats i en postindustriell miljö

Engelsk titel: I et tyndt hus

Undertitel på engelska: Contemporary Art, Materiality, and Place in a Post-Industrial Environment

Antal sidor: 29

This thesis examines how the exhibition *I et tyndt hus* at Ifö Center in Bromölla articulates relationships between human, nature, and industry within a post-industrial context. Through an analysis of three artworks, the study explores how materiality, spatiality, and site-specific conditions generate ecological meanings without relying on explicit representations of environmental crisis. The theoretical framework draws on critical perspectives on the Anthropocene in dialogue with concepts such as posthumanism, and ecological art history. The analysis shows that ecological concerns in *I et tyndt hus* emerge through subtle material strategies, bodily associations, and the activation of the site's industrial history. The former ceramic factory functions as an active participant in the artworks, shaping their meanings through geological and industrial layers. The study argues that ecological art history offers a productive framework for analysing site-specific contemporary art grounded in material and place-based relations.

Sökord: ekologisk konstvetenskap, antropocen, postindustriell miljö, materialitet, Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen, Ifö center



Innehåll

Samtidskonst, materialitet och plats i en postindustriell miljö.....	1
Innehåll.....	3
1 Inledning	1
1.1 Problemformulering, syfte, frågeställningar	2
1.2 Tidigare forskning	3
1.3 Avgränsning	4
1.4 Teori	4
1.5 Metod	6
1.6 Etiska överväganden	7
1.7 Källor och material.....	7
1.8 Arbetets disposition.....	8
2 2. Bakgrund och kontext.....	8
2.1 Iföverken, industrihistoria och omvandling	8
2.2 Kaolin, lera och geologisk tid	10
2.3 Utställningshallen som rumslig och materiell aktör.....	11
2.4 Postindustriella platser som kulturmiljöer, jämförande exempel	11
3 Analys.....	12
3.1 Verk 1: Relikt.....	13
3.1.1 Verkbekrivning	13
3.1.2 Tolkande analys.....	14
3.1.3 Platsanalys.....	15
3.1.4 Teoretisk dialog.....	15
3.1.5 Delresultat	16
3.2 Verk 2: I et tyndt hus.....	17
3.2.1 Verkbekrivning	17
3.2.2 Tolkande analys.....	18
3.2.3 Platsanalys.....	19
3.2.4 Teoretisk dialog.....	20
3.2.5 Delresultat	21
3.3 Verk 3: Skyggens ord.....	22
3.3.1 Verkanalys.....	22
3.3.2 Tolkande analys.....	23
3.3.3 Platsanalys.....	24
3.3.4 Teoretisk dialog.....	24
3.3.5 Delresultat	26
4 Slutdiskussion	26
5 Sammanfattning	28
Källförteckning.....	I
Otryckta källor	I
Tryckta källor	II
Bildförteckning	II
Bilaga 1. Programblad med verksförteckning.....	III



1 Inledning

När jag första gången kom till Bromölla var det för en fabriksvisning på Iföverken som högskoleelev på 90-talet. Vi guidades genom en aktiv anläggning med fabriksarbetare vid maskiner och stora lager av sanitetsporlin. Den lilla bruksorten i nordöstra Skåne bär på en industriell historia där kaolin- och kalkutvinning från Ivön och keramikproduktion har format ortens identitet. Det geologiska ursprunget är närvarande inte bara i fabriksbyggnaderna och landskapet, utan även i symboler som fontänödlan Scanisaurus på torget, som inte enbart blivit ortens ikon, utan dessutom är gjuten i keramik. Den fungerar som ett slags markör för platsens geologiska och industriella arv, samtidigt som den signalerar en transformation där det industriella minnet övergår i ett nytt slags kulturlandskap. För drygt tio år sedan flyttade den ideella föreningen Ifö Center in i tomma fabrikslokaler som inte längre används vid tillverkning av toalettstolar och isolatorer. Att i Bromölla möta residenskonstnärer från olika delar av världen, som arbetar med muralmålningar, dans, keramik, ljud, installationer och platsspecifik konst, skapar en oväntad men samtidigt djupt engagerande kulturmiljö. Det är inte bara en utställningsplats, utan ett dynamiskt residens där konstnärer lever, experimenterar och låter platsens material och historia bli del av processen.¹

Denna rörlighet mellan lokalt och globalt, mellan industrihistoria och samtida konstnärlig praktik, har varit en stark drivkraft för val av uppsatsämne. När jag besökt utställningar på Ifö Center har jag upplevt att verken inte bara visas i lokalerna, de verkar genom dem. De råa väggarna, betongen, den tidigare produktionsapparaten och spåren av kaolin utgör en sammansatt berättelse som fortsätter att formas, även efter att industrin upphört. Det finns något i skalan, stor industri i mindre ort som gör att frågor om ekologiska system och samhällsförändring känns fysiskt närvarande. I detta möte mellan platsens industriella historia och de residensbaserade konstnärliga uttrycken uppstår därför frågor om hur vi förstår vår samtid: hur natur, historia, framtid och konst vävs samman. Genom att analysera en av utställningarna på plats, *I et tyndt hus*² vill jag

¹ Ifö Center, "Bakgrund", *Ifö Center*, <https://www.ifocenter.com/cso8hlsbgbakgrund>, hämtad 2025-12-29

² Ifö Center, "I et tyndt hus, programtext för utställningen", *Ifö Center*, <https://www.ifocenter.se/utstallningar/i-et-tyndt-hus>, hämtad 2025-12-27



undersöka hur konsten aktiverar denna plats på nya sätt och hur material, återbruk och rumslighet formulerar andra berättelser om människans relation till natur, industri och geologi.

1.1 Problemformulering, syfte, frågeställningar

Under 2000-talet har antropocen blivit ett centralt begrepp inom samtida konst och konstvetenskap. Termen synliggör människans påverkan på jordens ekologiska system, och har använts för att analysera konstnärliga uttryck som berör klimatförändringar, miljökriser och materiella relationer. Samtidigt har antropocen också kritiserats för att vara alltför generaliserande och för att osynliggöra de historiska och ekonomiska system som skapat klimatförändringar.

I relation till Ifö Center, som postindustriell plats, uppstår frågan hur antropocen kan förstås lokalt, materiellt och rumsligt. Problemet blir således att undersöka hur antropocen som begrepp kan användas utan att reproducera generaliserande berättelser, och hur verken istället kan läsas genom materialitet och platsbundenhet.

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur utställningen *I et tyndt hus* av residenskonstnärerna Marina Pagh och Susanne Schmidt-Nielsen på Ifö Center gestaltar relationer mellan människa, natur och industri genom en platsbunden och materiell konstnärlig praktik. Utställningen visades på konsthallen september-oktober 2025. Uppsatsen avser att analysera hur utställningens verk kan förstås i relation till begreppet antropocen och hur denna läsning kan problematiseras genom alternativa ekologiska och posthumanistiska perspektiv. Vidare syftar uppsatsen till att diskutera hur materialitet, cirkulation och industrihistoria gestaltas i en postindustriell kontext.

Frågor som uppsatsen ska besvara:

Hur framställs relationer mellan människa, natur och industri i tre verk från utställningen *I et tyndt hus* genom materialval, rumslighet och platsens industriella kontext?

På vilka sätt kan antropocen fungera som ett kritiskt analysverktyg i tolkningen av verken, och vilka begränsningar blir synliga i mötet med platsspecifik och materiell konstpraktik?



Hur bidrar variationen mellan olika material och uttryck, textil, keramik och teknologiskt präglade objekt, till en fördjupad förståelse av ekologiska relationer inom samma utställningssammanhang?

1.2 Tidigare forskning

Begreppet antropocen introducerades och fick genomslag inom naturvetenskapen kring år 2000. Det formulerades av Paul J. Crutzen i samarbete med limnologen Eugene F. Stoermer.³ Inom detta naturvetenskapliga sammanhang används termen för att beskriva en ny geologisk epok. I denna epok har människan blivit en avgörande kraft i jordens geologiska och ekologiska processer.

Under 2010-talet fick antropocenbegreppet även genomslag inom samtida konstteori och visuell kulturforskning. Här används det för att analysera hur konstnärliga praktiker gestaltar relationer mellan människa, materialitet och miljö. Ett centralt exempel är T. J. Demos, vars forskning inom konsthistoria och visuell kultur betonar de politiska och ekonomiska dimensionerna av ekologiska kriser.⁴

Inom denna forskning har antropocen också kritiserats. Kritiken rör risken att begreppet generaliserar mänskligt ansvar. Därmed kan skillnader i makt, historiskt ansvar och globala produktionssystem komma att döljas. Som svar på denna problematik har alternativa teoretiska ramverk utvecklats. Hit hör Demos kritiska hållning till antropocenbegreppet samt Donna Haraways förslag på mer relationella begrepp, såsom Chthulucene.⁵ Dessa har utvecklats inom humanistisk och feministisk vetenskapsteori.

Även relationella perspektiv på materialitet och aktörskap har haft stor betydelse inom humanistisk och tvärvetenskaplig forskning. Ett inflytelserikt exempel är Bruno Latour, vars arbete har bidragit till nya sätt att förstå relationen mellan människa, material och miljö i samtida teori.⁶

³ Paul J. Crutzen och Eugene F. Stoermer, *The Anthropocene*, Global Change Newsletter 41 (2000): 17–18.

⁴ T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Berlin: Sternberg Press, 2017), 12–23.

⁵ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 2–4, 100–103.

⁶ Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (Cambridge: Polity Press, 2017), tredje föreläsningen.



I denna uppsats används antropocen därför inte som ett överordnat eller uttömmande begrepp. Det fungerar i stället som ett utgångsläge som prövas i dialog med dessa perspektiv. Mycket av den befintliga forskningen har fokuserat på hur konst kan synliggöra människans påverkan på miljön. Ofta sker detta genom kritiska och undersökande konstnärliga praktiker, med betoning på materialitet, process och relationer mellan mänskliga och icke-mänskliga aktörer.

Samtidigt förs dessa diskussioner ofta på en övergripande teoretisk nivå. Mer detaljerade analyser av enskilda verk och utställningar är mindre vanliga, särskilt i mindre eller alternativa konstsammanhang. Mot denna bakgrund finns ett behov av studier som närläser hur ekologiska och materiella frågor gestaltas konkret. Det gäller särskilt i relation till specifika platser och rum, vilket denna uppsats avser att bidra till.

1.3 Avgränsning

Uppsatsen fokuserar på tre specifika verk i utställningen *I et tyndt hus* och analyserar dessa utifrån deras materialitet, rumsliga placering och relation till platsens industrihistoria. Studien avgränsar sig från hela Ifö Centers programverksamhet samt från övriga utställningar, och berör inte publikstudier, institutionsanalys eller kulturpolitiska frågor. Avsikten är inte att ge en fullständig genomgång av antropocen som geologiskt begrepp, utan att problematisera dess användning i relation till ett specifikt konstnärligt sammanhang.

1.4 Teori

Uppsatsens teoretiska ramverk tar sin utgångspunkt i ekologiska och posthumanistiska perspektiv inom samtidskonst och miljöhumaniora, i kombination med ett relationellt synsätt på material och plats. Teorierna används som analytiska verktyg för att undersöka hur materialitet, rumslighet och industrihistoria samverkar i de tre verken från *I et tyndt hus* och hur antropocenbegreppet kan prövas och problematiseras i relation till verken.

Bruno Latour används här främst för att förstå utställningsrummet som ett nät av aktörer där material, arkitektur, teknologier och mänsklig perception samproducerar betydelse. I *Facing Gaia* argumenterar Latour för att klimatkrisen kräver ett skifte



bort från en modern uppdelning mellan natur och kultur, och mot ett perspektiv där hela planeten framträder som en ny politisk och materiell verklighet.⁷

T. J. Demos bidrar med ett konstkritiskt perspektiv där ekologiska kriser förstås som format av politiska och ekonomiska system. I *Against the Anthropocene* kritiserar Demos antropocenbegreppets tendens att generalisera ansvar (mänskligheten är ansvarig) och därigenom dölja de ekonomiska system och maktstrukturer som driver miljöförstörelse.⁸ Detta perspektiv är relevant i analysen av verk som synliggör cirkulation, återbruk och materialens produktionslogik, eftersom det gör det möjligt att läsa verkens materialitet som del av en politisk ekonomi.

Donna Haraway fördjupar Latours kritik mot antropocenbegreppet genom att problematisera antropocen som en människocentrerad berättelse. I *Staying with the Trouble Making Kin in the Chthulucene* formulerar hon en praktisk etik: att "hålla fast vid problemet" och uppmärksamma hur liv formas i sammanflätningar mellan arter, material och teknologier.⁹ Haraways begreppsliga förskjutningar (exempelvis plantationocen och chthulucene) fungerar i uppsatsen som verktyg för att analysera hur miljökrisen gestaltas som vardaglig sårbarhet och materiell ambivalens snarare än som apokalyptisk bild.

I en svensk konstvetenskaplig kontext erbjuder antologin *Ekologisk konstvetenskap* (redaktörer Anna-Maria Hällgren och Dan Karlholm) en begreppsapparat för att analysera konst som del av ekologiska relationer, inte endast som representation av naturen.¹⁰ Perspektivet är särskilt relevant för samtidskonst där platsens materiella förutsättningar och historiska lager bidrar till verkens betydelseproduktion. Uppsatsen använder därför *Ekologisk konstvetenskap* för att förankra analysen i konstvetenskapliga frågor om materialitet, rumslighet och platsbundenhet.

Filipa Ramos kompletterar ovanstående perspektiv genom sitt teoretiska fokus på konst som ekologisk praktik.¹¹ I *The Artist as Ecologist* betonar hon och ger exempel hur konstnärliga praktiker kan använda relationella och materiella grepp i ekologiska sammanhang, där process, materialval och plats är centrala. Konst

⁷ Bruno Latour, *Facing Gaia*, åttonde föreläsningen.

⁸ T. J. Demos, *Against the Anthropocene*, 19–23.

⁹ Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble*, 1–4.

¹⁰ Anna-Maria Hällgren och Dan Karlholm, red., *Ekologisk konstvetenskap* (Huddinge: Södertörns högskola, 2024), 9–15, 61–68.

¹¹ Filipa Ramos, *The Artist as Ecologist* (London: Lund Humphries, 2025), Introduktion, sid 13-15.



förstås därmed inte som en avbildning av natur eller kris, utan som en praktik som deltar i ekologiska relationer genom sina egna villkor. Ramos används här främst för att formulera hur verk kan förstås som ekologiska handlingar inom konstens egna villkor, särskilt relevant i analysen av verk som arbetar med återbruk, organiska fragment och industrirummets känslomässiga laddning.

Tillsammans ger dessa teorier ett ramverk som möjliggör en analys av hur verken i *I et tyndt hus* aktiverar Ifö Centers industriella och geologiska lager, och hur antropocenbegreppet kan problematiseras genom relationella, platsbundna och politiskt situerade perspektiv.

1.5 Metod

Analysen genomförs med utgångspunkt i verkanalyser och kombineras med ekologiska konstvetenskapliga och relationella perspektiv. Metoden möjliggör en analys av hur betydelse produceras genom material, rumslighet och platsbunden kontext i de studerade verken. Med verkanalys avses en noggrann beskrivning av verkens materiella egenskaper, form, placering och rumsliga villkor. Tolkningen av verken rör de betydelser, associationer och kulturella sammanhang som dessa materiella element aktiverar. Verkanalyserna kompletteras med ett relationellt, aktörsorienterat perspektiv inspirerat av Bruno Latour, där material, arkitektur, ljud och industriella spår betraktas som aktiva medskapare av mening snarare än som passiva bakgrunder. Platsen förstås därmed som en analytisk komponent som påverkar verkens uttryck och tolkning.

Analysen genomförs i fem steg för varje verk:

1. Verkbekrivning: beskrivning av verkets material, form, placering och rumsliga villkor.
2. Tolkande analys: tolkning av de associationer och betydelser som material och form aktiverar.
3. Platsanalys: analys av hur industrirummets arkitektur och spår av tidigare produktion fungerar som meningsskapande aktörer.
4. Teoretisk dialog: verket diskuteras i relation till Latour, Demos, Haraway, ekologisk konstvetenskap och Filipa Ramos, med fokus på relevanta begrepp.
5. Delresultat: en syntes som återkopplar analysen till uppsatsens syfte och frågeställningar.



Genom att kombinera verkanalyser och ekologiska perspektiv möjliggörs en analys av hur verken dels producerar mening genom materialitet och rum, dels deltar i ekologiska och historiska relationer kopplade till produktion, cirkulation och postindustriella spår.

1.6 Etiska överväganden

Författaren är medlem i Ifö Center och har vid två tillfällen varit verksam som volontär i rollen som konsthallsvärd samt har under våren -25 blivit invald i föreningen Exhibit vid årsstämma. Detta uppdrag har varit av formell och symbolisk karaktär, och har inte inneburit deltagande i föreningens verksamhet, beslutsprocesser eller programarbete under den period som studien omfattar. Denna närhet till platsen har inneburit god kännedom om den fysiska miljön och den konstnärliga verksamheten, vilket har underlättat förståelsen av utställningens rumsliga och materiella sammanhang. Samtidigt har eventuell förförståelse hanterats genom en medveten strävan efter analytisk distans, där analysen baseras på dokumenterade verk och teoribaserad metod.

1.7 Källor och material

Uppsatsens material utgörs av tre konstverk från utställningen *I et tyndt hus*, visad på Ifö Center i Bromölla under perioden augusti till oktober 2025. Verken är utförda av Marina Pagh¹² och Susanne Schmidt-Nielsen¹³ och består av textil, keramik, funna objekt, organiskt material, industriella komponenter samt ljud. Urvalet av tre verk motiveras av att de representerar olika material- och uttrycksregister inom samma utställningssammanhang: textil, installation med teknologiskt präglade objekt och keramik med ljud. Detta möjliggör en jämförande läsning av hur ekologiska relationer artikuleras genom skilda materiella logiker i ett och samma rum.

Det visuella och rumsliga materialet har dokumenterats genom egna fotografier, anteckningar och upprepade platsbesök. Dessa dokumentationsformer har använts som stöd för den semiotiska analysen och för att fånga verkens relation till

¹² Pagh, "Artist profile", *Royal Society of Sculptor*, <https://sculptors.org.uk/artists/marina-pagh>, hämtad 2025-12-29.

¹³ Schmidt-Nielsen, *officiell webbplats*, <https://susanneschmidtnielsen.com>, hämtad 2025-12-29



utställningsrummet och den postindustriella miljön. Platsens historiska byggnader och industriella miljö utgör en betydande del av verkens kontext, varför miljön analyseras som aktiv komponent.

De teoretiska källorna består av konstvetenskaplig och kulturteoretisk litteratur med fokus på ekologiska perspektiv, posthumanism och relationell materialitet. Centrala verk inkluderar texter av Bruno Latour, T. J. Demos, Donna Haraway samt antologin *Ekologisk konstvetenskap* (red. Hällgren och Karlholm). Filipa Ramos används som ett kompletterande teoretiskt perspektiv med fokus på konstnärlig praktik och ekologiska relationer.

Utöver detta används utställningstexter och information från Ifö Center som kontextualiserande material. Dessa källor används inte som analytiska auktoriteter, utan som bakgrund för förståelsen av utställningens intention och sammanhang.

1.8 Arbetets disposition

Uppsatsen inleds med en presentation av ämnesval, syfte, frågeställningar samt en forskningsöversikt och teoretisk ram. Därefter följer ett bakgrundskapitel som introducerar Ifö Center, platsens industrihistoria samt placerar studien i ett bredare sammanhang av postindustriella kulturmiljöer. I analyskapitlet analyseras tre utvalda verk från utställningen genom en ekologiskt orienterad verksanalys, där materialitet, rumslighet och platsens industriella kontext står i fokus. Analysen följs av ett diskussionskapitel där resultaten sammanförs och relateras till uppsatsens teoretiska utgångspunkter och frågeställningar. Diskussionskapitlet avslutas med en sammanfattande slutsats som diskuterar studiens bidrag och möjliga fortsatta forskningsperspektiv. Uppsatsen avslutas med en kort sammanfattning av studien.

2 2. Bakgrund och kontext

2.1 Iföverken, industrihistoria och omvandling

Iföverken i Bromölla har sin bakgrund i den industriella utveckling som tog fart under slutet av 1800-talet. Vid denna tid började kaolin och lera från området kring Ivösjön brytas och användas i keramisk produktion. Tillgången till råvaror, i



kombination med sjötransporter och senare järnvägsförbindelser, gjorde platsen väl lämpad för industriell verksamhet. Produktionen kom att bli central för ortens utveckling och identitet. Bromölla växte fram som en bruksort där industri, bostäder och infrastruktur var nära sammanlänkade.

Under 1900-talet genomgick Iföverken flera organisatoriska och tekniska förändringar. Samtidigt moderniserades delar av produktionen. Andra delar av den äldre verksamheten avvecklades successivt. När vissa produktionslinjer lades ned lämnades byggnader, maskiner och material kvar. Dessa fungerar i dag som fysiska spår av industriepoken.

Resterna består av betongkonstruktioner, maskiner, lerrester, tomma hallar och rumsliga strukturer. Tillsammans utgör de en central del av platsens materiella karaktär.¹⁴

Det är samtidigt viktigt att betona att Iföområdet inte är helt avindustrialiserat. Industriell verksamhet pågår fortfarande genom den internationella koncernen Geberit.¹⁵Företagets moderna produktionsanläggningar är belägna inom fabriksområdet. De är dock organisatoriskt avgränsade från de äldre fabriksytorna. I dag importeras råvarorna, och produktionen ingår i globala industriella flöden snarare än i lokala råvarukedjor.

Platsen rymmer därmed både aktiv industri och övergivna industrimiljöer. Detta skapar en komplex och mångskiktad kontext.

I denna miljö har Ifö Center etablerats som en plats för konstnärlig verksamhet, residens och utställningar. Den ideella föreningen har successivt tagit delar av de tidigare fabriksbyggnaderna i anspråk. Byggnaderna har utvecklats för kulturella ändamål. Området omfattar i dag cirka 43 000 kvadratmeter. Här finns tomma fabriksytor, tidigare kontorslokaler och utställningshallar. Lokalerna ligger i direkt anslutning till, men utanför, den aktiva industrins område.

¹⁴ Ifö Museum, "Iföverkens historia," *Ifö Museum*, <https://ifomuseum.se/museet/ifoverkens-historia>, Hämtad 29 december 2025.

¹⁵ Kristianstadsbladet, "Geberit förändrar planerna för sitt nya distributionscenter," *Kristianstadsbladet*, <https://www.kristianstadsbladet.se/bromolla/geberit-forandrar-planerna-for-sitt-nya-distributionscenter/>, 2025-12-29.



De lokaler som används för konstnärlig verksamhet har under senare år försetts med grundläggande infrastruktur. Detta omfattar bland annat belysning, entréer och receptionsfunktioner. Samtidigt befinner sig miljöerna fortfarande i ett pågående utvecklingsskede. De industriella spåren är därför i hög grad synliga och påtagliga. Den tidigare industrimiljön fungerar därmed inte enbart som bakgrund. Den utgör också en aktiv och meningsskapande del av den konstnärliga praktiken på platsen.

Samtidigt som Iföverken och Ifö Center kan förstås utifrån sin industriella historia är platsens materiella förutsättningar äldre än både industrin och bebyggelsen.

Under fabriksbyggnaderna, i väggarnas material och i de råvaror som historiskt bearbetats på platsen, finns spår av betydligt djupare tidslager. För att fullt ut förstå hur material som lera, snäckskal och betong aktiveras i utställningen *I et tyndt hus* krävs därför en fördjupning i platsens geologiska historia. I det följande avsnittet behandlas kaolinet som råvara och dess geologiska ursprung. Där diskuteras även marina sediment och fossil som vittnar om en tid då området kring Ivösjön var täckt av hav.

2.2 Kaolin, lera och geologisk tid

Kaolin är en vit, finkornig lera. Den bildas genom långsam kemisk vittring av fältspatrika bergarter, främst granit. Materialet är därmed knutet till urbergets djupa geologiska tid. I området kring Ivösjön förekommer ovanligt rena kaolinförekomster. Dessa fick stor betydelse för den industriella utvecklingen i Bromölla. Brytningen skedde på Ivö, och leran transporterades vidare till Iföverken för användning i produktionen. Som vittringsprodukt bär kaolinet på en tidsdimension som sträcker sig långt bortom den industriella epoken. Detta skapar en spänning mellan materialets geologiska långsamhet och den industriella bearbetningens snabbare processer.¹⁶ När leran återkommer i konstnärliga sammanhang på Ifö Center aktualiseras denna tidsmässiga flerskiktning. Här möter den geologiska djupa tiden industrins historia och konstens samtida reflektion.

¹⁶ Sveriges geologiska undersökning, "Kaolin och andra industrimineral i Sverige," *SGU*, Uppsala, <https://www.sgu.se>, hämtad 2025-12-28.



2.3 Utställningshallen som rumslig och materiell aktör

Utställningshallen på Ifö Center är inrymd i en tidigare industribyggnad och präglas tydligt av sitt ursprung. Rummet kännetecknas av höga tak, grova betongväggar, synliga installationer och stora öppningar som vittnar om dess tidigare funktion som produktions- och lagerlokal. Ytskikten är till stora delar obehandlade, med synliga spår av slitage, lagningar och åldrande material. Golv och väggar bär på rester av industriell användning, vilket skapar en miljö där det förflutna är fysiskt närvarande.

Ljussättningen i utställningshallen är delvis temporär och anpassad efter respektive utställning. Avsaknaden av dagsljus i delar av rummet förstärker upplevelsen av en sluten och koncentrerad miljö, där konstverken framträder mot en tung och materiellt laddad bakgrund. Ljud sprids lätt i den stora volymen och bidrar till att göra rummet till en sammanhängande sensorisk helhet snarare än en neutral visningsyta. Lokalen har ingen uppvärmning, vilket ger att utställningar inte sker under vintermånaderna.

2.4 Postindustriella platser som kulturmiljöer, jämförande exempel

Omvandlingen av industriella miljöer till platser för konst och kultur är inte unik för Bromölla. Den kan i stället ses som en del av ett bredare internationellt mönster. I Sverige finns exempel som Not Quite i Fengersfors, där ett tidigare pappersbruk har omvandlats till en konstnärlig mötesplats.¹⁷ Även i Norden finns liknande initiativ. Ett exempel är Fiskars i Finland, där industriell produktion har ersatts av konstnärliga verksamheter och residens. Internationellt återfinns motsvarande processer. Hit hör bland annat Zollverein i Ruhrområdet i Tyskland samt omvandlingen av kraftverk och fabriker till museer och konsthallar, såsom Tate Modern i London.¹⁸

¹⁷ Not Quite, officiell webbplats, <https://www.notquite.se>, hämtad 2025-12-28; Fiskars Village Art & Design Biennale, officiell webbplats, <https://fiskarsvillagebiennale.com>, hämtad 2025-12-28.

¹⁸ Zollverein, officiell webbplats, <https://www.zollverein.de>, hämtad 2025-12-28; Tate Modern, "History of Tate Modern," Tate, <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-of-tate-modern>, hämtad 2025-12-28.



Gemensamt för dessa platser är att de bär på industriella minnen. Dessa ges nya betydelser genom konstnärlig användning. I detta sammanhang kan Ifö Center ses som en del av en större rörelse. Här blir postindustriella miljöer platser för reflektion kring samtida frågor.

Samtidigt är varje plats präglad av sina specifika materiella och historiska förutsättningar. Detta gör Bromölla och Ifö unika i sitt geologiska och industriella sammanhang.

3 Analys

I analysen av utställningen behandlas verken inte som fristående objekt utan som delar av en rumslig och materiell helhet, där utställningshallen på Ifö Center fungerar som en aktiv medspelare. Den postindustriella miljön, betongens ytor, takhöjden, frånvaron av dagsljus och spår av tidigare produktion, påverkar hur verkens material uppfattas och vilka betydelser som aktiveras. I detta sammanhang får utställningsrummet karaktären av en aktör i Latours mening: rummet formar villkor för perception, ljudspridning och rörelsemönster, och blir därmed del av den meningsproduktion som uppstår i mötet mellan betraktare, material och plats.

Analysen utgår från verksanalyser med en noggrann beskrivning av verkens materiella element, skala, placering och ljus- och ljudförhållanden. Därefter följer tolkningar av de associationer som dessa element aktiverar, samt hur de relaterar till kulturella och ideologiska föreställningar om natur, teknik, industri och sårbarhet. I anslutning till detta prövas antropocenbegreppet som analytiskt raster: inte som en fast definition, utan som ett kritiskt utgångsläge som kan synliggöra vissa relationer (materialflöden, resursutvinning, tekniska infrastrukturer) men också riskerar att förenkla ansvar och historieskrivning.

Som kontext för utställningen används Ifö Centers egen text om klimatångest och samtalets nödvändighet. Denna formulering betraktas här inte som en auktoritativ tolkning av verken, utan som ett kuratoriskt ramverk som kan påverka hur betraktaren läser rummet. Analysen fokuserar därför på hur verken, genom sina material, processer och rumsliga relationer, producerar betydelse även bortom eller vid sidan av ett uttalat tema.



Utställningens programförklaring på hemsidan:

Klimatångest, förtvivlan, förnekelse. Att leva i vår samtid är som att leva i ett skröpligt hus. Utställningens mål är att öppna upp ett samtal om hur vi kan hantera dessa känslor av maktlöshet som i dagens samhälle tynger så många hjärtan.

3.1 Verk 1: Relikt



Bild 1: Relikt , 2025 av Marina Pagh, 250*150 cm. tvättade använda t-shirts, tredje användningen, överblivna textilier från föregående arbeten, bladguld, lim, snäckskal, tråd, broderitråd, torkade blommor, aluminiumstänger.
Materialbeskrivning citerad ur programbladet till utställningen I et tyndt hus, Ifö Center, 2025 (se bilaga 1).

3.1.1 Verkbeskrivning

Verket utgörs av ett tunt skirt mörkrosa tyg i storlek som en gardinvåd. Textilen är syntetisk och hänger utspänd mellan en övre och nedre metallstång. På det tunna



syntettyget finns en applikation gjord med vita tygbitar av bomull. Tygbitarna är ihopsydda med synliga grova trådar. Det går att urskönja att tygbitarna är avklippta bitar av t-shirts. De är lätt gulnade och ser inte nya ut. På det vita tyget är snäckskal påsydda, de ser ut som kammusslor, påsydda och torkade blommor som ser ut att vara amaryllisar samt rosa tygremсор. Snäckorna är påsatta som ornament. Väggen är sliten betong och armeringsjärnen i väggen framträder där betongen har lossat. Utställningsrummet är mörkt, inget dagsljus kommer in utöver dörröppningen som verket är nära. I taket hänger spotlights som belyser verken på ett ojämnt sätt. Skuggor skapas. De inspelade ljuden från ett annat verk påverkar stämningen i hela rummet.

3.1.2 Tolkande analys

I det första verket, den rosa gardinen med fastsydda t-shirtfragment och snäckor, möts ett cirkulerande flöde av material och geografier. Den tunna gardinen inköpt från secondhandaffär i Bromölla. T-shirtarna i utställningen har först använts i sin ursprungliga funktion för sjömän och därefter omvandlats till trasor i en fabrik i Kina för att sedan distribueras och säljas i butik i Danmark.¹⁹ Slutligen har resterna blivit en del i konstverket. Mycket arbete är nerlagt i enkla material. Verkets färger och materialval ger ett skirt och romantiskt, mjukt intryck. I verket framträder ett slags textilt migrationsmönster, textilier från fabrik i Asien, via maritimt arbete, till platsen Ifö. Materialen bär på en global arbetsdelning där resursutvinning, transport och återbruk synliggörs som en del av kapitalismens ekologiska system, snarare än som en neutral mänsklig påverkan.

De sparade, torkade blommorna kan förstås som en form av återbruk, där organiskt material som ursprungligen haft en dekorativ eller social funktion ges ett nytt värde i den konstnärliga kontexten. I likhet med de återanvända textilierna bär blommorna spår av tid och omsorg, vilket förstärker verkets fokus på materiella förskjutningar snarare än på nya, neutrala material.

Snäckorna och blommorna introducerar ett långsammare, organiskt tidsperspektiv som kontrasterar mot de industriproducerade och återbrukade textilierna i verket. I mötet mellan dessa material framträder antropocen inte som en tydlig gräns mellan natur och kultur, utan som ett tillstånd där biologiska och industriella processer är sammanflätade. *Relikt* synliggör därmed hur antropocen tar form i vardagliga

¹⁹ Uppgifter om gardinens och t-shirtarnas ursprung kommer från konstnären själv vid finissaget 28 oktober 2025.



materialflöden – genom konsumtion, transporter och återbruk – snarare än enbart i storskaliga miljöförändringar.

3.1.3 Platsanalys

Verket knyter an till platsen gällande det insamlade tyget som kan ha hängt i en bostad på orten. Snäckorna, om än inte förekommande naturligt i Ivösjön eller trakten eller i kaolinleran så är det fossiler som finns i material såsom cement. Den industriella lokalen ökar kontrasten och blir en motvikt till det spröda textilverket. Betongen vittrar och är i ett sönderfall om än långsammare än textilen eller de torkade blommorna. Snäckskalerna som skulle kunna vara en beståndsdel i betongen men här ännu i sin råa form. Tygstyckena och trasorna i *Relikt* bär spår av upprepade användningar och funktioner, där materialet successivt har förskjutits mellan olika lager av bruk och betydelse. På motsvarande sätt vittnar de vittrande betongytorna i konstlokalen om hur ett industriellt material har lämnat sin ursprungliga funktion och överförs till en ny roll som utställningsrum. De dekorativa snäckskalerna introducerar ytterligare ett tidslager: från marint liv via industriell exploatering till ornament, och vidare mot nedbrytning där de gradvis återgår till kalkmaterial och kan förstås som en potentiell beståndsdel i betongens framtida materia. Tillsammans synliggör dessa material hur *Relikt* inte gestaltar ett avslutat tillstånd utan en pågående cirkulation av bruk, förlust och omformulering.

3.1.4 Teoretisk dialog

Verket kan läsas som ett exempel på hur ekologiska och materiella frågor i samtidskonst ofta artikuleras genom cirkulation snarare än genom representation. I stället för att avbilda natur eller klimatkris arbetar Pagh med material som redan är inbäddade i ekonomiska och logistiska system: textilfragment, secondhand, rester, och element som associerar till hav och handel. Ett sådant fokus ligger nära kritiken av antropocen som alltför generaliserande: problemet är inte “människan” i abstrakt mening, utan historiskt situerade produktions- och distributionsformer.²⁰ Hos Demos betonas just att klimat- och miljökrise måste förstås genom makt, ekonomi och politiska system – vilket gör att konstanalys behöver synliggöra vilka kedjor och infrastrukturer som faktiskt formar det ekologiska tillståndet.²¹ Samtidigt kan verket förstås i dialog med Haraways betoning av sammanflätning

²⁰ Demos, *Against the Anthropocene*, 12-23.

²¹ Demos, *Against the Anthropocene*, 54–57.



mellan mänskliga och mer-än-mänskliga aktörer: textilen (en vardaglig hud/skydd), snäckskal (marint liv, kalk), och torkade blommor (förgänglighet) blir tillsammans en komposition av relationer snarare än en illustration. Att “stanna kvar i trubblet” handlar i Haraways mening om att inte reducera krisen till en berättelse om lösning eller undergång, utan att uppmärksamma de vardagliga, materiella och etiska relationer som krisen redan består av.²² Här framstår det textila verket som en tunn hinna där natur, konsumtion och arbete bokstavligen sys samman.

Materialvalet i *Relikt* blir ett ekologiskt ställningstagande i praktiken. Återbruket av textilier i tredje led innebär inte endast en estetisk strategi, utan en förskjutning av materialens livscykel. I linje med ekologisk konstvetenskap kan detta förstås som ett sätt att låta materialens tidigare användningar och energiflöden fortsätta verka i verket, snarare än att raderas genom nyproduktion.²³ I Ramos mening deltar verket därmed i ekologiska relationer snarare än att avbilda dem; textiliernas slitna ytor och synliga sömmar gör cirkulation, arbete och resursförbrukning materiellt närvarande.²⁴

3.1.5 Delresultat

Verket gestaltar relationer mellan människa, natur och industri genom att låta materialens olika tidslager mötas: syntettygets samtid, bomullens bruksspår, blommans förgänglighet och snäckskalets geologiska långsamhet. I en lokal kontext – den råa industriväggen – blir textilen en motbild till fabriksrummets tyngd, men också ett sätt att synliggöra hur ekologiska relationer redan finns i vardagliga konsumtionsformer. Sammantaget visar *Relikt* hur ekologiska relationer kan gestaltas genom materialens cirkulation och återbruk, där antropocen framträder som ett vardagligt och materiellt tillstånd snarare än som ett tematiskt motiv.

²² Haraway, *Staying with the Trouble*, 1–4, 99-103.

²³ Hällgren och Karlholm, red., *Ekologisk konstvetenskap*, 9-15, 182-186.

²⁴ Ramos, *The Artist as Ecologist*, 22-27.

3.2 Verk 2: I et tyndt hus



Bild: *I et tyndt hus* av Susanne Schmidt-Nielsen 2025. Rumsinstallation inom måtten 250*250*300 cm .Material: vietnamesiskt rispapper, räddningsfilt, LED-ljus, tråd, strips, metalltråd, stång. Materialbeskrivning citerad ur programbladet till utställningen *I et tyndt hus*, Ifö Center, 2025 (se bilaga 1).

3.2.1 Verkbekrivning

Verket upptar den största platsen av alla verk i rummet. Den är uppdelad i tre delar. En plastslang, ljusring, till vänster som står lutad mot golvet i storlek som en boj, i mitten ett skirt material som ser ut som söndertrasad tunn plastpåse, upphängd i tunna osynliga trådar. Det sträcker sig något över huvudhöjd. Det tunna föremålet rör sig inte då det inte finns någon luftrörelse i rummet. Som en fond och bakgrund hänger ett metallfolieark i storlek som en filt. Bakom metallfolien skimrar ett ljus och kikar man lite så ser man att det är samma runda ljusanordning som lutar mot väggen till vänster om det metalliska filten. De är symmetriskt placerade på vardera vägg. Verket omgärdas av grå betongväggar och golv och i taket är stora rundlar som täcker öppningar i taket. De blir en del av verket beroende på verkets storlek i



rummet och de geometriska formerna som hör ihop. Även de grå väggarna hör till. Ljusskenor belyser verket. Kontrasterna är hårda mellan vägg, belysningsringar och den metalliska filten mot det tunna hinnan som svävar. Ljuset är klart.

3.2.2 Tolkande analys

I *I et tyndt hus* aktiveras ett spänningsfält mellan skydd och utsatthet, där teknik framstår som både löfte och symptom. Överlevnadsfilten bär på en omedelbar association till kris: den är ett objekt vars mening är knuten till undantagstillstånd, katastrof och kroppslig sårbarhet. Samtidigt signalerar dess metalliserade yta något högteknologiskt och nästan framtida, ett material som associerar till rymdfart, första hjälpen och ingenjörsmässig problemlösning.²⁵ Denna dubbelhet gör filten till mer än en symbol: den blir en materiell sammanflätning där samtidens föreställning om räddning genom teknik möter insikten om att räddning förutsätter ett redan etablerat hot.

De två ljusringarna, placerade på var sin vägg, kan associera till livboj, varningszon eller gräns för en plats där något pågår. Deras cirkelform är samtidigt lugnande och klinisk: cirkeln kan signalera helhet, men också kontroll och teknisk standardisering. Att ringarna återkommer på två positioner skapar en symmetri som kan uppfattas som en inramning av den centrala, sköra kroppen av rispapper. I en semiotisk läsning kan ringarna få fungera som tecken för ett system som är tryggt, medan membranet i mitten framträder som något som riskerar att blåsa bort.

Det hängande rispappret liknar vid första anblicken en sönderriven plastpåse: ett av samtidsmaterialens mest igenkännbara avtryck, ofta kopplat till konsumtion och avfall. Men i kontrast till plastens långlivade existens är rispappret ett organiskt, förgängligt material. Här uppstår en tankeväckande förskjutning mellan vad man ser och vad det är: verkets plastlika estetik i ett biologiskt material kan läsas som en kommentar till hur antropocen inte bara är en geologisk eller ekonomisk situation, utan också ett sätt att se världen genom de material som dominerar vår vardag. Risappret blir en bild av hur krisen tar plats i det lågmälda: inte som spektakulär katastrof, utan som en tunn hinna av osäkerhet som hänger kvar och påverkar rummets atmosfär.

²⁵ NASA, "Emergency Blankets," NASA, 11 februari 2016, <https://www.nasa.gov/image-article/emergency-blankets/>, hämtad 2025-12-26.



I mötet mellan överlevnadsfilten, ljusringarna och rispapprets sköra mittpunkt uppstår en känsla av beredskap. Skyddet är tunt, tillfälligt och beroende av tekniska objekt; sårbarheten är samtidigt estetiskt tydlig och rumsligt placerad i centrum. Verket aktualiserar därmed antropocen som en erfarenhet av att leva "i ett skröpligt hus": ett tillstånd där tekniska lösningar inte upphäver hotet, utan gör det närvarande som något man måste orientera sig i. Det är inte en apokalyptisk bild utan en vardaglig scenografi för osäkerhet, där räddning och risk framträder som två sidor av ett mynt.

3.2.3 Platsanalys

I Ifö Centers utställningshall får installationens tecken betydelse genom mötet med den postindustriella arkitekturen. Betongväggens hårdhet och rummets tyngd skapar en stark kontrast mot överlevnadsfilten som tunt skydd. Filten kan här läsas som en provisorisk fasad: en metallisk yta som försöker isolera och skydda men samtidigt avslöjar sin egen bräcklighet. I industrirummet, där spår av slitage och övergivande är synliga, blir skyddet inte bara en funktion utan en stämning, en påminnelse om att det som byggts för varaktighet (betong, industriell infrastruktur) också kan vittra och bli temporärt.

Rummets ljusförhållanden förstärker denna läsning. Ljusringarna fungerar inte endast som objekt utan som ljuskällor som påverkar hur ytorna uppfattas: den metalliska filten reflekterar och skapar en skiftande glans som för tanken till både värme och kyla, medan rispapprets tunna struktur fångar ljuset och gör sin egen skörhet synlig. Att rummet saknar dagsljus i stora partier gör installationen än mer beroende av artificiell belysning – vilket i sig kan läsas som en del av verkets tematik: en värld där naturens årstider och dygnsrytm ersätts av tekniska system.

Även rummets volym och akustik spelar in. Installationen breder ut sig och tar plats på ett sätt som gör att betraktaren inte bara ser den utan måste förhålla sig kroppsligt till den: gå runt, stanna, byta blickvinkel och uppfatta relationen mellan de olika delarna. På så sätt blir utställningshallen inte en neutral kub, utan en del av verkets semiotik: betongen, ljuset och rummets tyngd fungerar som medtecken som förstärker installationens uppbyggnad av beredskap, tillfälligt skydd och sårbarhet sammanbundet med industribyggnaden.



3.2.4 Teoretisk dialog

Verkets ambivalens kan förtydligas genom att läsa det i fältet mellan Latours kritik av modern kontroll och Haraways praktiktära etik. Hos Latour framstår den moderna uppdelningen mellan natur och kultur som otillräcklig i klimatkrisens nya förutsättningar, där världen inte längre låter sig styras som en stabil bakgrund.²⁶ I *I et tyndt hus* blir tekniska objekt, ljusringar och överlevnadsfilt, inte neutrala hjälpmedel utan aktörer i en instabil ordning. De signalerar kontroll och räddning, men deras provisoriska karaktär underminerar föreställningen om teknik som suverän lösning. Det som erbjuds är inte en väg ut ur krisen, utan en iscensättning av hur livet i krisen organiseras genom beredskapens material: tunna skydd, artificiellt ljus, avgränsade zoner.

Haraways idé om att "stanna kvar i problemet" kan här fungera som ett sätt att förstå verkets hållning. Installationens material och komposition erbjuder ingen dramatisk katastrofbild och ingen moraliserande pekpinne; istället gör den sårbarheten konkret och vardaglig. Överlevnadsfilten är bokstavligen ett material för att hålla värme och liv kvar, en teknik som är intimt kopplad till kroppen, men som samtidigt påminner om hur hotet redan är närvarande. Den plastlika estetiken i rispappret kan dessutom förstås som en slags illusion: vi ser antropocen genom plastens formvärld även när materialet är biologiskt. På så vis blir krisen inte bara något som sker i miljön, utan något som formar vårt sätt att se i antropocen.²⁷

Demos kritik av antropocenbegreppets generalisering kan också kasta ljus över verkets teknologiska detaljer. Om antropocen riskerar att peka ut människan som abstrakt skyldig, kan *I et tyndt hus* istället läsas som en konkret bild av hur krisens erfarenhet förmedlas genom specifika objekt och industrimaterial: metallfolie, LED-ljus, plastens estetiska kod, beredskapsobjekt. Verket synliggör inte en universell mänsklighet, utan ett samhälle där säkerhet, risk och räddning organiseras genom teknik och logistik. I den meningen blir installationen som en kritisk prövning av antropocen: begreppet fångar verkets samtidiga sammanflätning av natur och kultur och förankras i de materiella och tekniska system som här görs synliga.²⁸

²⁶ Bruno Latour, *Facing Gaia*, första föreläsningen.

²⁷ Haraway, *Staying with the Trouble*, 1-4, 35.

²⁸ Demos, *Against the Anthropocene*, 18-20.



I relation till Filipa Ramos förståelse av konst som ekologisk praktik kan installationen förstås som en handling som inte förklarar eller illustrerar ekologi, utan skapar en egen värld där ekologiska relationer levs och uppfattas genom material, rum och erfarenhet.²⁹ Genom att arbeta med skörhet, reflektion och artificiellt ljus producerar verket en erfarenhet av beroende: av material, av energi, av tekniska system. Det ekologiska framträder då inte i form av växter, jord, luft, insekter utan det ekologiska är symbiosen av rum, ljus och industriella objekt. Som betraktare måste vi gå in i och orientera oss.

3.2.5 Delresultat

Verket visar hur antropocen kan gestaltas som en erfarenhet av osäkerhet och beroende, där teknologiskt skydd och materiell sårbarhet samexisterar. Genom överlevnadsfilten, ljusringarna och det sköra rispappret synliggörs hur krisen tar form i vardagliga beredskapsobjekt och tekniska system. I mötet med Ifö Centers industrirum framstår skyddet som provisoriskt och villkorat. Det gör antropocen begriplig som ett materiellt tillstånd snarare än som ett tema.

²⁹ Ramos, *The artist as ecologist*, 123.

3.3 Verk 3: Skyggens ord



Verk 3. Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen, *Skyggens ord* 2025. Material: upptar en plats 45*100*80 cm. Material: förbränd lera, högtalare, hårborttagningsvax, bivax, läppstift, vattenslang, sprayfärg, textil, tråd, läder. Materialbeskrivning citerad ur programbladet till utställningen I et tyndt hus, Ifö Center, 2025 (se bilaga 1).

3.3.1 Verkanalys

På golvet står tre föremål i keramik. De tre verken är figurativa, men ändå icke föreställande. Ett verk har en plastslang i lila som avslutar något som nästan ser ut som en kvinnotorso och i änden av slangen finns en keramisk tratt som är silverbemålad. En elektrisk sladd är kopplad till väggen och den måste leda till en ljudanläggning för ur tratten strömmar ljud som hörs i hela konsthallen. Ljuden är obestämda, klagande, mummel, dova, sorl, urbana mänskliga ljud som lägger en ljudbild över alla verken. Två av de keramiska föremålen är oglaserade och det tredje har en blank yta med rosa detaljer. Det tredje verket ser ut som en stövlett



med klack och föremålet längst till höger ser ut som en kanna med handtag, men utan botten och med någon typ av skärp som håller om kärlet. Ur kärlet tittar en keramikbit ut. Två av föremålen står nära varandra, det tredje kannliknande föremålet ligger ett par fotlängder ifrån.

3.3.2 Tolkande analys

I *Skyggens ord* framträder tre keramiska former som rör sig i gränslandet mellan kropp, vardagsobjekt och teknisk komponent. De är figurativa i den meningen att de lånar kroppens grammatik, torso, hud, hållning och närhet, men de är samtidigt icke-föreställande eftersom de inte stabiliseras till tydliga figurer eller funktioner. Denna instabilitet är central: formerna väcker igenkänning utan att leverera en entydig betydelse, vilket gör att betraktaren hålls kvar i en pendling mellan tanken: detta liknar och detta är.

Ett av verken kopplar samman en slang med en trattliknande öppning ur vilken ljud strömmar. Slangen kan associera till industriell infrastruktur (ledning, flöde, koppling), men i kombination med den kroppsliga antydning uppstår också associationer till andning, röst och sårbar fysiologi. Ljudet som är dämpat, klagande, sorlande – fungerar som en atmosfär snarare än som ett meddelande. Det är igenkänningsbart som urbant eller maritimt brus som inte går att placera, vilket gör att det kan läsas som ett antropocent ljudlager: en ständig bakgrund av mänsklig aktivitet som lägger sig över rummet och färgar hur även de andra verken uppfattas. Ljudet blir därmed ett tecken för samtidens närvaro som inte låter sig lokaliseras till en enda källa, utan uppträder som en miljö.

Att skulpturerna behandlas med bivax, hårborttagningsvax och läppstift förskjuter keramikens traditionella kod. Glasyr brukar associeras till hantverksmässig fullbordan, hållbar yta och teknisk kontroll. Här ersätts den av kroppsnära produkter, material avsedda för hud, skönhetsritualer och konsumtion i vardagen. Resultatet blir en paradoxal "intimitetsglasyr": ytan signalerar omsorg och beröring, men också kemisk samtid och lågprislogik. Läppstiftets röda rand kan handla om markering, personlighet eller sminkning av objektet, vilket förstärker antropomorfismen men utan att göra skulpturen till en figur; den blir snarare en hybrid mellan ting och kropp, mellan hantverk och konsumtionsvara. Humorn och gulligheten i formerna är också betydelsebärande. Genom att inte övergå i katastrofestetik eller ruinromantik, utan istället skapa en märklig socialitet mellan objekten, som om de vore tre karaktärer i samtal, etableras ett annat



känsloläge: krisen framträder inte som ett slut, utan som något som måste samexisteras med. Detta gör verket särskilt relevant för en ekologisk läsning: det antyder en postindustriell framtid där relationer mellan material, kropp och teknik inte upplöses i apokalyps, utan fortsätter som ambivalenta och ibland absurda sammanflätningar.

3.3.3 Platsanalys

Skulpturernas materialitet förankrar verket i Ifö Centers utställningsrum som tidigare fungerat som lerlager. Leran fungerar här som ett medium som binder samman geologisk tid, industrihistoria och samtida konstpraktik. I Iföområdet är lera och kaolin inte neutrala konstmaterial; de är historiskt knutna till utvinning, bearbetning och global distribution. När keramik återkommer i konsthallen blir materialet därför dubbelkodat: som jord/ursprung och som industriellt produktionsmaterial.

Samtidigt aktiverar skulpturerna platsen genom sina kopplingar till infrastruktur. Slangen och den elektriska anslutningen placerar verket i ett nät av tekniska flöden som är lätt att associera till fabriken tidigare funktioner: ledningar, rör, energiförsörjning, överföring. Att ljudet sprids i den stora hallen gör dessutom att verket påverkar de andra verken och i rummet som helhet. Den postindustriella arkitekturen – med sin volym och akustik – förstärker detta och gör ljudet till en rumslig aktör snarare än en detalj.

Formernas kroppsliga antydningar får ytterligare laddning mot betongens hårdhet och rummets spår av slitage. Där industrirummet kan uppfattas som avpersonifierat, återför skulpturerna en sorts förkroppsligad närvaro: inte som en människa som återtar fabriken, utan som hybrider där kropp/ting/maskin glider in i varandra. På så sätt blir *Skyggens ord* en platsdialog: keramikens jordiska material möter industrins tekniska system, och tillsammans producerar de en situation där postindustriella kroppar framträder som relationella snarare än individuella.

3.3.4 Teoretisk dialog

Ett bärande drag i *Skyggens ord* är att verkets ekologiska dimension inte primärt uttrycks som motiv, utan som praktik och process. Att skulpturerna stannar vid skrojbränning och att konstnärerna avstår från en ytterligare glasyrbränning kan läsas som ett materiellt beslut som för in energifrågan i verkets produktion. Den porösa, oglaserade keramikytan bär spår av begränsning och val: verket visar inte



bara något, utan är gjort på ett sätt som gör resursfrågan närvarande i dess materiella villkor. Inom ekologisk konstvetenskap blir detta en viktig poäng, eftersom konstnärlig form då förstås som del av ekologiska relationer, inte som ett neutralt estetiskt hölje.³⁰

Samtidigt introducerar vax och läppstift en annan sorts relationell logik: kroppens vardagsmaterial översätts till konstobjektets yta. Detta kan förstås i Haraways anda som en situerad, praktisk sammanflätning snarare än en abstrakt berättelse om människan och naturen. Kroppsnära produkter på keramik gör gränsen mellan kropp och ting porös: objekten blir inte representationer av kropp utan bär kroppslighet som materialsår. Haraways uppmaning att stanna kvar i problemet kan här förstås som en estetik av omsorg och begränsning: verket erbjuder ingen ren lösning, men visar hur man kan agera inom krisens villkor genom att acceptera kompromisser, arbeta med restmaterial och låta sårbarhet bli en del av formen.³¹

Latours aktörsorienterade perspektiv kan i sin tur belysa hur verket skapar ett nät av kopplingar mellan material, teknik och rum. Slangen, elanslutningen och tratten fungerar som länkar som kopplar keramikens "jord" till industrins infrastrukturer. Ljudet som strömmar ut och fyller hallen gör att verket inte stannar vid sin fysiska avgränsning: det producerar en atmosfär som påverkar hela utställningen och blir en aktör som samproducerar mening i rummet. I Latours termer kan man säga att verket inte bara består av tre objekt, utan av relationer som består av ljudets spridning, rummets akustik och betraktarens rörelse.³²

Slutligen kan Filipa Ramos förståelse av konst som ekologisk praktik fördjupa hur verket läses. Det är kropp, ljud och erfarenhet fungerar som aktiva förmedlare mellan mänskliga och mer-än-mänskliga relationer.³³ Det ekologiska framträder då inte som ett tema som avbildas, utan som en praktik där konstnärerna omförhandlar relationen mellan material och yta. På så sätt blir *Skyggens ord* ett exempel på hur ekologiskt ansvar kan ta form i konstens egna villkor – inte genom att illustrera krisen, utan genom att göra dess materiella och tekniska sammanflätningar kännbara i rummet.

³⁰ Hällgren och Karlholm, *Ekologisk konstvetenskap*, 13–18.

³¹ Haraway, *Staying with the Trouble*, 1–4, 34–36.

³² Latour, *Facing Gaia*, 49–54.

³³ Ramos, *The Artist as ecologist*, 81.



3.3.5 Delresultat

I *Skyggens ord* framträder ekologiskt ansvar som en del av den konstnärliga praktiken snarare än som ett motiv. Genom begränsade bränningsprocesser, kroppsnära material och ljud aktiveras relationer mellan energi, material och kropp. I mötet med Ifö Centers postindustriella rum framstår skulpturerna som hybrider mellan jord, teknik och konsumtion. Verket visar hur postindustriella kroppar kan förstås relationellt, där antropocen tar form genom process, sårbarhet och beroende.

4 Slutdiskussion

Denna uppsats undersöker hur utställningen *I et tyndt hus* på Ifö Center kan ses som en samtida konstnärlig gestaltning av relationer mellan människa, natur och industri i en postindustriell kontext. Genom en ekologiskt orienterad analys av tre verk visar studien att ekologiska frågor inte främst uttrycks genom tydliga bilder av miljö i kris. I stället tar de form genom lågmälda, materiella och platsbundna strategier.

Ett centralt resultat är att ekologiska frågor inte framstår som ett tematiskt innehåll som avbildas eller illustreras. De formas i stället genom materialval, rumsliga relationer och konstnärliga processer. I samtliga analyserade verk blir relationen mellan natur och industri begriplig genom återbruk, begränsning och skörhet. Konsten fungerar därmed inte som ett medium för att förmedla färdiga budskap om miljökris. Den framträder i stället som en praktik där ekologiska samband kan upplevas och förhandlas.

Detta blir särskilt tydligt i val som rör material och produktion. Ekologiskt ansvar uttrycks inte främst i symbolisk form. Det är i stället inbyggt i verkens materiella och tekniska förutsättningar. Utställningen kan därför ses som ett exempel på hur samtidskonst kan arbeta ekologiskt genom sina egna villkor, snarare än genom att inta en uppläxande eller moraliserande position.

Studien visar också att begreppet antropocen är användbart, men samtidigt problematiskt, i analyser av platsspecifik samtidskonst. I *I et tyndt hus* framträder antropocen varken som en entydig historisk epok eller som ett övergripande tema. I stället synliggörs ett sammanflätat tillstånd där mänskliga och materiella aktörer är inskrivna i varandra. Genom att kombinera antropocen med ekologisk konstvetenskap och relationella teorier har analysen undvikit en generaliserande bild



av mänskligheten som ensam ekologisk aktör. Fokus har i stället legat på konkreta materialflöden, kroppsliga erfarenheter och lokala industrihistorier.

Uppsatsen visar därmed att antropocen fungerar som ett kritiskt analysverktyg snarare än som en fast definition. Begreppets begränsningar blir tydliga i mötet med verk som arbetar lågmäلت och relationellt. I dessa sammanhang låter sig ekologiska frågor inte reduceras till övergripande narrativ.

Analysen visar vidare att platsen Ifö Center är avgörande för förståelsen av utställningen. Den postindustriella miljön fungerar inte som en neutral ram. Den är i stället en aktiv betydelsebärare som samverkar med verkens materialitet och tematik. När konstnärerna arbetar i en miljö präglad av resursutvinning, produktion och industriell omvandling aktualiseras ekologiska frågor på ett sätt som är både lokalt förankrat och globalt relaterbart. Detta visar hur platsbaserade analyser kan bidra till en fördjupad förståelse av ekologiska dimensioner i samtidskonst, särskilt i relation till postindustriella landskap.

Den samlade analysen gör det även möjligt att reflektera över valet att analysera tre verk ur samma utställning. I efterhand framstår detta urval som fördjupande. Verken representerar olika material, uttryck och förhållningssätt till ekologi och plats, samtidigt som de delar samma rumsliga och institutionella kontext. Kombinationen av textil, keramik och industriella material med koppling till teknologi har möjliggjort en flerdimensionell analys. Här har ekologiska relationer kunnat undersökas genom både materiell förankring och teknologisk ambivalens.

Verken *Relikt* och *Skyggens ord* etablerar en tydlig dialog med platsens industriella och geologiska förutsättningar genom sina materialval och kroppsliga associationer. De förankrar analysen i platsens historia och i materialens långa livscyklar. Samtidigt tillför verket *I et tyndt hus* en avgörande spänning genom att introducera teknologin som ett löfte om skydd och lösning. Överlevnadsfilten och det tunna rispappret gestaltar ett beroende av tekniska objekt. Dessa framstår samtidigt som bräckliga och otillräckliga.

Genom att inkludera samtliga tre verk har det blivit möjligt att visa att ekologiska frågor i utställningen inte är enhetliga. De präglas i stället av materiell förankring, drömmen om teknologin som räddning, omsorg och osäkerhet, begränsning och beroende. Urvalet bidrar till att flera aspekter av ekologiska frågor blir synliga.



Uppsatsen öppnar slutligen för flera möjliga inriktningar för vidare forskning. Ett första spår är jämförande studier av postindustriella konstplatser, där Ifö Center sätts i relation till liknande miljöer i Sverige, Norden eller internationellt. Ett sådant angreppssätt kan belysa hur olika industrihistorier och geografiska sammanhang påverkar konstnärliga strategier och ekologiska gestaltningar.

Ett andra spår är att fördjupa analyser av konstnärliga produktionsprocesser ur ett ekologiskt perspektiv. Detta kan ske genom intervjuer eller processtudier av konstnärer som arbetar med materialbegränsning, återbruk och energisnåla metoder. En sådan ansats kan bidra till en mer praktikorienterad förståelse av ekologisk konst, bortom den enskilda utställningssituationen.

5 Sammanfattning

Denna uppsats analyserar hur utställningen *I et tyndt hus* visas på Ifö Center i Bromölla. Analysen fokuserar på hur relationer mellan människa, natur och industri gestaltas i en postindustriell kontext. Syftet är att undersöka hur ekologiska frågor kan förstås genom platsbunden och materiell konstnärlig praktik. Uppsatsen behandlar även hur begreppet antropocen kan användas och problematiseras i relation till de analyserade verken.

Analysen bygger på verkanalyser som kombineras med ekologiska och relationella teorier. Tre verk analyseras med fokus på material, rum och platsens industrihistoria. Resultatet visar att ekologiska frågor inte uttrycks genom direkta bilder av klimatkris. De tar i stället form genom lågmälda strategier där återbruk, begränsning, kroppslighet och materiella processer står i centrum.

Ett centralt resultat är att antropocen framträder som ett underliggande tillstånd. Det fungerar inte som ett tydligt tematiskt motiv i verken. Genom arbete med cirkulerande material och sköra strukturer synliggörs ekologiska relationer. Dessa relationer är invävda i vardagliga materialflöden och industriella landskap. Medvetna val i produktionen bidrar till denna förståelse. Uppsatsen visar därför att antropocen är analytiskt användbart först när begreppet används kritiskt. Det behöver stå i dialog med ekologisk konstvetenskap och relationella teorier.

Studien visar också att platsen Ifö Center är avgörande för tolkningen av utställningen. Den postindustriella miljön fungerar inte som en neutral bakgrund.



Den påverkar aktivt verkens betydelse. Plats, material och konstnärlig praktik samverkar i analysen. Detta bidrar till en fördjupad förståelse av hur samtidskonst kan formulera ekologiska frågor. Dessa frågor blir både lokalt förankrade och materiellt begripliga.

Sammanfattningsvis visar uppsatsen att verken i utställningen *I et tyndt hus* gestaltar ekologiska frågor genom konstnärlig praktik. Utställningen arbetar inte främst med representation. I stället används lågmälda, relationella och platsbundna strategier. Dessa öppnar för reflektion kring människans relation till natur, industri och historia. Perspektivet är tydligt förankrat i en tid präglad av ekologisk osäkerhet.



Källförteckning

Otryckta källor

Digitala källor

Ifö Center. Bakgrund. *Ifö Center*.

<https://www.ifocenter.com/cso8hlsbgbakgrund> (hämtad 29 december 2025).

Ifö Museum. Iföverkens historia. *Ifö Museum*.

<https://ifomuseum.se/museet/ifoverkens-historia> (hämtad 29 december 2025).

Kristianstadsbladet. Geberit förändrar planerna för sitt nya distributionscenter. *Kristianstadsbladet*.

<https://www.kristianstadsbladet.se/bromolla/geberit-forandrar-planerna-for-sitt-nya-distributionscenter/> (hämtad 29 december 2025).

NASA. Emergency Blankets. *NASA*. 11 februari 2016.

<https://www.nasa.gov/image-article/emergency-blankets/> (hämtad 26 december 2025).

Not Quite. Officiell webbplats.

<https://www.notquite.se> (hämtad 28 december 2025).

Fiskars Village Art & Design Biennale. Officiell webbplats.

<https://fiskarsvillagebiennale.com> (hämtad 28 december 2025).

Royal Society of Sculptors. Marina Pagh – Artist Profile. *Royal Society of Sculptors*.

<https://sculptors.org.uk/artists/marina-pagh> (hämtad 29 december 2025).

Schmidt-Nielsen. Officiell webbplats.

<https://susanneschmidtnielsen.com> (hämtad 29 december 2025).

Sveriges geologiska undersökning. Kaolin och andra industrimineral i Sverige. *SGU*.

<https://www.sgu.se> (hämtad 28 december 2025).

Zollverein. Officiell webbplats.

<https://www.zollverein.de> (hämtad 28 december 2025).

Tate Modern. History of Tate Modern. *Tate*.

<https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-of-tate-modern> (hämtad 28 december 2025).



Tryckta källor

Crutzen, Paul J. och Stoermer, Eugene F. *The Anthropocene*. Global Change Newsletter 41 (2000): 17–18.

Demos, T.J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Hällgren, Anna-Maria, och Dan Karlholm, redaktörer. *Ekologisk konstvetenskap*. Huddinge: Södertörns högskola, 2024. E-bok/online via DiVA.

Latour, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press, 2017.

Ramos, Filipa. *The Artist as Ecologist*. London: Lund Humphries, 2025.

Bildförteckning

Bild 1: *Relikt*. Foto: Anne Siivola, Bromölla 2025-10-28.

Bild 2: *I et tyndt hus*. Foto: Anne Siivola, Bromölla 2025-10-28.

Bild 3: *Skyggens ord*. Foto: Anne Siivola, Bromölla 2025-10-28.



Bilaga 1. Programblad med verksförteckning

i et tyndt hus
Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

IFÖ Center Konsthall, Bromölla, Sweden
6.9 – 28.10 2025

Living today can feel like living in a fragile house – like the solid ground under us is shaking, and the future doesn't look all that bright or easy. The climate is under pressure. People talk about climate disasters and warn that the "tipping point" is getting dangerously close.

These days you even hear about "climate shame." Maybe not everyone feels it, but many of us know the uncertainty – not really knowing how we want, or are able, to live in the world. How do we live our lives while still looking out for the environment and for future generations? Huge, complicated questions come up: where should we, as individuals, start taking action? And does it even matter in the bigger picture?

Feelings like climate anxiety, helplessness, despair, even denial, put pressure on our minds. They usually come from a real wish to be responsible and make climate-friendly choices, but the problems are so complex that it's hard to know what's right, what we *can* do, and what might actually make a difference.

That's the place artists Susanne Schmidt-Nielsen and Marina Pagh are working from in their exhibition "*In a Thin House*."

They're not trying to hand out solutions – instead, they want to start a conversation about how we can face these overwhelming challenges without feeling like fragile souls in thin skin hides.

Marina and Susanne, 2025



after math, 2025 - Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

4 objects, diameter 35cm x H 15cm

raw clay, pre-fired clay, wash basin, water, textile

skyggens ord, 2025 - Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

45 x 100 x 80cm, variable dimensions

pre-fired clay, speaker, hair removal wax, bees wax, lipstick, water hose, spray paint, textile, thread, leather

gestus, 2025 - Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

38 x 22 x 9cm

pre-fired clay, string of pearls

rygstød, 2025 - Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

55 x 40 x 22cm

pre-fired clay, textile, thread, wire

fragment, 2025 - Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

25 x 37 x 17cm

pre-fired clay, metal construction, foam rubber, thread

det er som det er, 2025 - Marina Pagh, Susanne Schmidt-Nielsen

60 x 15 x 23cm

pre-fired clay, bees wax, wire

i et tyndt hus, 2025 - Susanne Schmidt-Nielsen

250 x 300 x 300cm, variable dimensions

edible vietnamese rice "paper", words, rescue blanket, LED-light, thread, strips, metal wire and rod

rækker dig solen, 2023 - Susanne Schmidt-Nielsen

82 x 76 x 42cm

wood, feather, modified metal construction, paint, lacquer, string, metal sheet and rod

Relikt, 2025 - Marina Pagh

250 x 150cm

washed used t-shirts, 3rd reuse, textile remnants from previous work, gold leaf, glue, scallop shells, thread, embroidery yarn, dried flowers, aluminium

Urhav, 2025 - Marina Pagh

L 300 x H 165cm

tulle, video, fan, iron shekel, thread, podium

Fire fire fire, 2025 - Marina Pagh

diameter 85 x H 280cm

pre-fired clay, metal, sand, textiles

Price by agreement with the artist