

• Johanna Billing •

This is How We Walk On The Moon



Jacob Fabricius: På vilket sätt tycker du själv att du skildrar sociala rum i dina verk?

Johanna Billing: Jag brukar värja mig från att prata om verken utifrån en social aspekt. Om tonvikten ligger på att göra saker tillammans med andra eller om sociala relationer. Jag tycker själv inte filmerna egentligen skildrar sådana aktiviteter. Många gånger handlar det istället om frustrerade situationer där det inte pågår någon kommunikation människor emellan och det är tydligt att något inte fungerar.

JF: Folk verkar ensamma — trots att de är tillsammans i en aktivitet — men egentligen verkar det som om det fungerar ... i och med att huset faktiskt monteras ned och båten seglar ut ur hamn. Där är det inga större kriser. Det som inte fungerar — bomben om man så vill — ligger under ytan ...

JB: Jo, det är sant. Men fokus ligger då snarare på enskilda personer och hur de relaterar till vad som pågår runtomkring dem. Det är också intressant att man gärna förutsätter att det är något positivt resultat som är förknippat med att göra saker tillsammans i en grupp. Men sen går det ju inte att komma ifrån att prata om det "sociala" när man väljer att arbeta med en större grupp människor, som jag ju ofta gör. Och att dessa grupper i sig kan upplevas som en stark bild och just därför många gånger hamnar i förgrunden. Men att det kan uppfattas så säger kanske något om den tid vi lever i idag, att bilden av människor som samlas kring något inte längre tillhör det vanliga.

JF: Du använder ofta gemenskap eller gemenskapskänslor som utgångspunkt — gärna individen i förhållande till gruppen. Jag förstår att det inte är specifikt svenskt, men när man talar om grupper, kollektivet och social välfärd, så är det ju något som varit diskuterat mycket i svenskt och nordiskt sammanhang och välfärdsmodell. Vilken är din utgångspunkt?

JB: Jag arbetar väldigt sällan med redan existerande s.k. "community groups" i samhället. Kärnan för verken, och innehållt utgörs istället av den specifika, iscensatta situationen — som för stunden för människor samman som vanligtvis inte skulle grupperas med varandra. Detta har varit en väldigt viktig del av hur de medverkande kopplas till de olika teman verken tar upp, och det handlar alltså inte om porträtt av olika grupper i samhället — även om det återigen, till exempel genom att de medverkande kan ha samma ålder, eller kommer från en och samma stad, på ytan kan framstå så. Detta kan kanske verka lite förvillande, jag har upplevt att man har låtit för att uppfatta människor som likriktade då de sätts i ett gruppsammanhang, men det är egentligen olikheterna och till och med *ostjälra* hos de medverkande, eller en tvekan om att det ingå i ett sammanhang, som intresserar mig. Och hur detta mer och mer rör sig om högst privata beslut för den enskilde individen i slutändan och inte om någon kollektiv enhetlig hållning.

Samtidigt har jag svårt att förhålla mig till idén om att filmerna skulle visa på ett Sverige "här och nu". Det handlar mer om ett slags inre porträtt, eller som du var inne på alldeles nyss, om något som pågår under ytan. Min utgångspunkt till att göra ett verk har alltid varit ganska intuitivt och personlig, och inte med det omedelbara syftet att kommentera samhället. Eller så väljer jag att ta en annan, ibland ganska så inärvänd väg, dit.

JF: Tycker du till att den sociala medvetenheten och gemenskapskänslorna har ändrat sig i Sverige?

JB: Tittar jag själv på en del tidigare verk, som är gjorda just i Sverige, med medverkande ur mer eller mindre samma generation som mig själv, kan man uppleva en slags slitning mellan individen och omvärlden

man blir desto mer benägen blir man att undvika att hamna i situationer som präglas av en osäkerhet och där man måste lära något från scratch. Mer och mer känner jag att jag återkommer till detta, troligtvis också för att jag själv känner att denna ovilja inför nya situationer växer för varje år som går.

JF: Jag har alltid varit fascinerad av Jean-Luc Godards film *One Plus One* (1968) om hur Rolling Stones skapade *Sympathy for the Devil*, därför att dokumentären blandas med Godards New York-fiktioen om marxism och revolution. Är det du yourself-sångare som intresserar dig, eller ser du möjligheter i One Plus One-genren anno 2008?

JB: *One plus One* kom jag själv i kontakt med ganska sent. Det är en helt fantastisk film, och jag är väldigt inspirerad av Godard i stort. Jag har inte aktivt tänkt på likheterna i metoden att arbeta på, och jag håller väl inte upp lika tydliga politiska plakatt, även om jag också har en liknande förkärlek till att klippa in och inflika scener runt omkring huvudtemat. Men jag kan känna stor inspiration i detta att man väljer att fokusera på just tillkomsten, produktionen av låten i studion, och genom detta, samt det politiska innehållet i texten berättar en historia om samtiden runt omkring, när den gjordes. Att man kan lita på att det kan rymmas tillräckligt i att dokumentera en sådan handling. Det är nog det jag gör ganska ofta, sätter stor tillit till att en viss situation i sig kan bära en större historia.

JF: Flera av dina verk handlar om ljud, ofta endast reellt ljud, där man hör vad som sker. Ibland hör man det ljud musikerna i verken spelar, andra gånger finns det en minimal, nästan John Cage-aktig ljudbild. Hur förhåller du dig till ljud i de enskilda verken?

eller samhället runt omkring. Och hur man tappar bort någon slags kunskap på vägen och inte alltid är i fas med hur man egentligen vill leva. Och de filmerna kretsar alla kring en känsla av att befinna sig lite grand mittemellan olika världsuppfattningar, i en slags brytningstid, av att ha vuxit upp i ett samhälle som tidigare präglades av mer kollektiva aktiviteter och sammanhang, inte minst då man fram till dess hade tillbringat halva livet i en värld, här dominerad av skolan, fritidsaktiviteter och kommunala konst- och musikkolan osv., men att man sedan plötsligt befinner sig i en värld där det råder nya normer och förväntningar på individen, och där var och en förväntas satsa på den egna, självförverkligande karriären.

Så visst, jag upplever starkt att de här sakerna du nämner har förändrat sig. Däremot har jag inte varit lika intresserad av att värdera huruvida detta är bättre eller sämre, som jag har varit av att skildra själva känslan av att befinna sig mit i något som till exempel håller på att lösas upp.

Anledningen är att jag upplever att det just kan vara så svårt att få fatt i, eller att i stunden bli medvetande om en viss typ av förändringar som pågår här och nu. Och särskilt när det handlar om bitvis försiktiga och ytterst långsamma processer, som t.ex. hur man i Sverige under en längre tid säljer ut den offentliga sektorn och hur man inte tydligt ser själva förändringen förrän efter en längre tid, då det har hunnit ändras ganska så drastiskt. Men det har också varit intressant att kunna förhålla sig till andra ställen i världen, som t.ex. en del länder i Osteuropa, där stora skeenden och dramatiska omvälvningar kan ske över en natt och med en våldsam hastighet. Här pass medveten är på vilket sätt griper dessa förändringar in och påverkar en i ens vardag, och kan man som person ha en röst mitt upp i ett sådant förlöpp?

JB: Ljud har alltid varit otroligt viktigt för mig. Och en av de bidragande orsakerna till att jag valde att arbeta med just video. Video består ju av 50 % ljud och 50 % bild, även om det inte alltid är på det sättet video hanteras i konstvärlden, där bilden fortfarande är så mycket mer dominerande. Jag arbetade under tiden jag gick i skolan mycket med iscensättningar som resulterade i olika fotografiska verk. Men mer och mer upptäckte jag att det var själva atmosfären i den specifika situationen, iscensättningen jag ville åt, och på något vis var fotografier aldrig tillräckligt. Jag upplevde istället, också utifrån bakgrunden jag har av experimentell musik och ett fokuserat lyssnande — att ljud många gånger var överlägset andra medium när det kommer till att beskriva just atmosfärer, eller känslolagan. Att sedan, till exempel i en utställning, kunna aktivera även "lyssnandet" i kommunikationen med "betraktaren" av verket kan också koppla lättare till ett mer intimt eller privat sätt att ta in innehållet på. Så att gå över till video där jag kunde låta ljudet få en framträdande roll visade sig vara väldigt effektivt för de sinnesstämmningar och lägen jag önskade komma nära.

Med något undantag har jag uteslutande arbetat med det befintliga ljudet i inspelningssituationen — och väldigt sällan med ljudpålägg. Det har varit viktigt att låta ljudet i stunden — som hör ihop med bilden, och som sker, ta stor plats och understryka närvaron i situationen. Men också det naturliga — och ibland nära på surrealistiska i ljud som dagligen finns runt omkring oss. Det är på så vis en ganska avskalad och minimalistisk ljudvärld. Men tillsammans med rytmen i klippningen — rytm är otroligt viktigt för mig då det har en sådan fysisk kvalitet — kan de här ljuden ändå resultera i en

JF: Hur mottas dina verk — filmer och utställningar — i Osteuropa?

JB: Det kan vara ganska känslomässiga reaktioner. När man pratar om just sociala förändringar och om hur det på individnivå "känns" så har jag blivit medveten om att det har funnits en melankoli i filmerna, som man på en del håll, och i exempelvis just Osteuropa har kunnat koppla till. Och pratar man om känslor och melankoli så är man färligt nära inne på det — i så många länder, och även här! — laddade ordet nostalgi. Och det finns såklart ett drag av detta i en del projekt jag gjort. Men det är just det som har intresserat mig. I länder som Serbien och Kroatien, eller i Rumänien, där jag har gjort en del projekt, kan det vara oerhört komplicerat för människor att kunna förhålla sig till det förlutna. Det är väldigt lätt att hamna i en problematik kring olika ställningstaganden, vare sig det handlar om nationalism eller socialism vilket inte gör det lättare att hantera traumatiska händelser och förluster. Att komma utifrån och plocka upp saker är såklart också känsligt och jag har varit ganska osäker många gånger huruvida jag skulle kunna kommentera något av det här alls. Men det har just visat sig finnas ett behov av att prata om vissa av de här sakerna. Och inte minst det som kan anses mer trivialt — i för hållande till de stora och mer traumatiska händelserna — som till exempel i projektet *Another Album* som bland annat tar upp förlusten av en musiksken i forna Jugoslavien och dess inverkan i människors vardag och känsloliv. Så där de medverkande i den upplysta och iscensatta och festliga inspelningssituationen sitter i en privat trädgård en hel natt och sjunger sig igenom ett helt årtonde av deras äldre syskons generations rocklåt, kan det på ytan likna just en nostalgisk minneskalkvad, men för dem, handlar det så mycket mer om motstånd — och om möjligheten att hålla någonting levande.

JF: Det är ofta svårt att se vad som är iscensatt och vad som är improviserat i dina verk. Hur leder du med performance i verken?

JB: Det varierar en del från verk till verk. Vissa filmer är mer registrerade och dokumenterade, i andra förekommer det mer iscensatta moment. Så filmerna rör sig i ett gränsland mellan det mer dokumentära och fiktion. Samtidigt måste jag säga att jag känner mig ändå inte riktigt hemma i den i konsten eller även i litteraturen pågående diskussionen om vad som är fiktion kontra verklighet. Som många andra, som arbetar inom film med tyngdpunkt på exempelvis improvisation är jag mer nyfiken på att komma nära en slags verklighet, eller en känsla av närvaro som kan uppstå i inspelningstillfällat. Jag arbetar även uteslutande med människor som inte är skådespelare, men som många gånger har någon

slags musikalkisk upplevelse i slutändan. Dessa tysta filmer är för mig på det viset minst lika konventionell musik i sig.

JF: *This Is How We Walk on the Moon* är ju en resa, en enkel, stilla tur på havet. Ändå är den minimala framställningen väldigt fysisk — eller som du säger kroppslig — så är det också med Arthur Russells sång *This Is How We Walk on the Moon*. Texten är simpel: "[...] Every step is moving me up, One tiny, tiny, tiny move, It's all I need [...]". Men ändå väldigt fysisk och handlar om rörelse, som en inlärningsprocess i ett ga. Varför valde du *This Is How We Walk on the Moon* som titel på ditt verk?

JB: Det är få artister som just Arthur Russell som på ett så minimalist sätt kan göra så fysisk musik. Läten har följt med mig under flera år, och jag har alltid fascinerats så av denna mening "This is how we walk on the moon". Att det i det lilla ordet "this" kan rymmas så mycket — jag upplever det som att han försöker beskriva "så här gör just vi idag, i detta nu". Att på månen är ju i historien beskrivet som människans, eller snarare mänsklighetens stora steg, eller kliv. Och det blir intressant att fundera på vad som är ett stort steg, eller ett litet i ett nytt eller okänt territorium, idag, 40 år senare. Och relationen mellan vad som anses vara stort för en själv personligen och för samhället man lever i.

JF: Kan du berätta om produktionen till *This Is How We Walk on the Moon*?

JB: Under 2006 tillbringade jag en längre tid i Edinburgh, där jag var inbjuden att göra ett projekt. Mycket av det jag visste om det samtida Edinburgh kom från musiken jag tidigare hade lyssnat på, det finns en stark scen där just nu med artister som till

På något vis blir det ännu viktigare för mig här, när man som utomstående befinner sig i en annan kontext, att poängtera att filmerna, även om de utgår från de medverkandes egna och verkliga erfarenheter, inte heller är rena dokumentärer, utan visar oftare på något skrivat eller nästan överkligt, en iscensatt situation som vanligtvis inte skulle existera.

JF: Ja, det är delvis dokumentärt och delvis fiktion. Hur mycket registrerar du dina arkotéer?

JB: Jag försöker skapa situationer som — även om de kan vara mer eller mindre verkliga — ändå är ganska tydliga i sin funktion på något sätt. Och som kräver mycket koncentration av de medverkande för att de ska kunna utföra eller utöva det som de är där för att göra. På något vis är det just vad som kommer ut ur denna koncentration som jag är ute efter. Ofta behövs inga direkta instruktioner.

JF: Det är ofta svårt att se vad som är iscensatt och vad som är improviserat i dina verk. Hur leder du med performance i verken?

JB: Det varierar en del från verk till verk. Vissa filmer är mer registrerade och dokumenterade, i andra förekommer det mer iscensatta moment. Så filmerna rör sig i ett gränsland mellan det mer dokumentära och fiktion. Samtidigt måste jag säga att jag känner mig ändå inte riktigt hemma i den i konsten eller även i litteraturen pågående diskussionen om vad som är fiktion kontra verklighet. Som många andra, som arbetar inom film med tyngdpunkt på exempelvis improvisation är jag mer nyfiken på att komma nära en slags verklighet, eller en känsla av närvaro som kan uppstå i inspelningstillfällat. Jag arbetar även uteslutande med människor som inte är skådespelare, men som många gånger har någon

exempel King Creosote, James Yorkston, Unpop, Pictish Trail m.fl. och gemensamt för alla de här artisterna är deras passion för havet. De skriver i sina låttexter om livet på sjön, sjömän och kapteener, skeppsvrak och fyror — och om navigation och hur de styr i olika riktningar ute till havs. Så den första tanken jag hade när jag kom första gången till Edinburgh var att jag direkt skulle få komma i kontakt med detta vatten. Det visade sig vara knepigare än vad jag hade trott. Och först efter att ha klättrat upp på ett högt berg kunde man se att staden — troligtvis mycket realistiskt byggt för att komma i skydd av de kalla vindarna från Nordsjön — snarare vänder sig bort ifrån havet. Efter en tid blev jag också mer och mer upplyst om att väldigt få människor i området, inte minst de flesta av alla dessa fanatiska låtskrivare — hade någon koppling till havet och hade till exempel heller aldrig satt sin fot på en bit. På ett plan fanns det ett stort avstånd mellan människor och deras relation rent praktiskt till vattnet, och andra sidan existerade denna relation som en avlägsen romantisk idé, men trots det ständigt närvarande i kulturen och i människors liv och vardag.

Det var när jag gick och funderade kring det här, långa kusten — där de i Edinburgh som i så många andra städer just då, plötsligt fått för sig att efter tusentals år av en helt annan stadsplanering, bygga lyxbostäder direkt vid vattenbrynet — som den här läten om just månen dök upp igen. Troligtvis på grund av att man blir så tagen av tidvattnets rörelser på den här platsen, som är så pass kraftiga och gör en ständigt påmind om de starka gravitationskrafterna. Och på något sätt var det något som triggnades igång där, idén om att arbeta med en grupp musiker och tillika orinrerade seglare under en första seglingstur, till musik framimproviserad

slags relation till det som filmen handlar om, även om det inte tillhör deras vardag, och som på så vis kan bidra med sina egna erfarenheter i processen.

Så det råder alltid både frihet men även en slags osäkerhet för de medverkande och hur de ska förhålla sig till vad som pågår runt omkring dem. På ett liknande sätt är jag intresserad av en annan typ av osäkerhet som man kan drabbas av senare när man som besökare stiger in i presentationen av filmen, och som du kanske är inne på här, att man kanske kan uppleva att man först inte kan ta in exakt vad som pågår, inte bara exakt vilka personerna är i filmen, vad som förenar dem, men även vad det är för typ av film man i själva verket ser.

Och genom att det kan pendla mellan att se ut som en dokumentation av en performance, eller en slags musikvideo, till att gå över till att likna en fiktiv kortfilm, eller t.o.m. en dokumentär, kan det påminna om linsen på en kamera som står och slirar lite grand och inte kan ställa in fokus. Och när man som betraktare glider mellan olika lägen och inte blivtsnabbt kan placera eller bestämma filmens art, kan det i sin tur göra att man inte lika lätt fastnar i inuanda mönster för hur man tittar på olika typer av film. I sådana här små glapp mellan olika traditioner, kanske man kan uppleva en frustration som gör att man inte kan slippa av, men där en annan typ — ofta en mer fysisk eller kroppslig — form av kommunikation kan bli möjlig. Och med tanke på att det är många gånger det outhalade, eller det som man inte kan prata om som jag försöker komma åt i de här filmerna kan jag uppleva att det snarare är lättare att likna dem vid ett slags koreografier, än vid andra typer av filmer eller filmgenerer.

JF: Stundtals, tycker jag, att det förekommer en tung, nästan

Bergmansk tystnad som man inte kan undgå i dina filmer — förstår du vad jag menar?

JB: Jo, det har nog att göra med den här koncentrationen igen, det är en ganska påtaglig närvaro som uppstår i dessa situationer. Det kan också handla om att det finns en rytm i filmerna som tar fram det meditativa i situationen, eller loopen som förstärker känslan av att tiden nästan står still. Jag tror detta, att man stannar upp och ger större plats än vad som förväntas åt något som till vardags finns mitt framför en, kan ge upphov till denna känsla av stillhet — plötsligt kan man höra vad man tänker.

JF: Kan du berätta om hur ditt intresse för musik började och hur det utvecklade sig i Make it happen utgivningarna, arrangemang och i dina egna verk?

JB: Jag har arbetat parallellt med musik så länge jag kan minnas. Allt ifrån att arrangera konserter på Kulturhuset i Jönköping, där jag växte upp, till att skriva om musik, till att producera. Framför allt har jag väl lyssnat mycket på musik och under långa perioder varit en riktig musiknörd. Kring mitten och slutet av 90-talet var jag med och arrangerade musikklubbar i Stockholm samtidigt som jag också var med och arbetade med det konstnärsdrivna galleriet Ynglingagatan i, där vi utöver utställningsprogrammet varje vecka arrangerade performance events och det blev en naturlig plats även för konstnärer som också jobbade med musik. Överhuvudtaget upplevde jag att under den här tiden öppnades upp för ett större intresse för musik från både konstnärers och konstitutioners sida, vilket var jättespännande såklart. Men jag upptäckte samtidigt hur svårt och begränsat det fortfarande kunde vara, att musiken, då den bjöds in i konstsammanhang, ändå kunde hamna i en märklig hierarki, och behandlades på

ett inte alltid optimalt sätt, eller fick de bästa förutsättningarna t.ex. fick musiken — och får kanske idag fortfarande — ofta en underordnad plats som något festligt på öppningen.

Så för att försöka finna en plattform där bästa musiker och konstnärer kunde framföra performance och musik utifrån de förutsättningar som de behövde, startade jag skivbolaget Make it happen 1997 tillsammans med min bror som var journalist. Ingen av oss hade någon erfarenhet av den sidan av musikbranschen, men ambitionen var också att försöka utforska möjligheterna och inte bara se till de regler för produktion och distribution som för tillfället fanns för skivindustri. Det var i mångt och mycket ett "gör det själv" — projekt — därav namnet — som vi hoppades inte bara genom de projekt vi gjorde, men också genom sig självt och sin enkla form, skulle kunna fungera som en slags katalysator eller möjlighet för artister eller andra som själva ville starta liknande produktioner. Under de första åren från 98 och framåt, existerade bolaget, samt distribuerade musiken, främst genom större och återkommande events med konserter och performance. Make it happen genomförde även en del bussturer i Sverige och en del andra länder, där artister och konstnärer knutna till bolaget genomförde en slags minifestivaler.

Så under åren vi arbetade som mest intensivt med Make it happen var jag mer intresserad av att arbeta med musiken inom just verkvärlden, eftersom jag kände att det var viktigt att musiken kom i första rummet och inte gick över i ett spektakel i konstvärlden — eller att skivbolaget i sig behandlades som ett konstprojekt. Men senare kände jag också behovet att arbeta med en del av just dessa mekanismer i musik — respektive konstvärlden.

Men faktum är att jag fotograferar massor hela tiden och bilder är en enormt viktig del genom hela arbetsprocessen, som för mig också är väldigt långsam och pågår under ett till två år. Ju längre tid som går efter varje projekt få ge ut mina soundtrack på skiva, så tyckte jag det blev ganska komiskt. Det var ju jag som hade ett skivbolag, men själv hade jag ju aldrig fått en sån förfrågan! Varför inte?

Det här blir nu den tredje skivan med filmmusik, och så länge filmerna ändå får ha sitt eget liv, och där musiken i första hand är gjord med den ingången, för projektets skull, så gör det inte så mycket om den sedan också själv kan få leva sitt eget liv vid sidan av. Jag är ju fortfarande en musiknörd trots allt.

JF: Till utställningen på Malmö Konsthall har vi diskuterat om du ville ställa ut fotografi eller annan dokumentation utöver filmerna. Du nämnde då att du inte tidigare har visat fotografier eller stillbilder från dina filmer. Kan du berätta vad som avhållit dig från att göra det tidigare?

Men faktum är att jag fotograferar massor hela tiden och bilder är en enormt viktig del genom hela arbetsprocessen, som för mig också är väldigt långsam och pågår under ett till två år. Ju längre tid som går efter varje projekt insar man också att de rymmer otroligt mycket mer än vad som kommer med i själva filmerna. Så på samma sätt som det kan vara intressant att lyfta ut musiken, kan det vara spännande att lyfta ut en bit av processerna i form av fotografier. Men jag brottas fortfarande med den här tanken, så i skrivande stund är jag heller inte helt säker på om det kommer med några foton den här gången heller...

Denna emailintervju med Johanna Billing gjordes i maj och juni 2008 i samband med Johanna Billings utställning *This Is How We Walk on the Moon* på Malmö Konsthall.

Johanna Billing
Malmö Konsthall
ISBN 978—91—7704—114—6
katalog nummer: 208

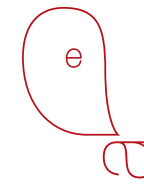
www.apparent-extent.com
catalogue number: ae006
design: Åbåke

This is How We Walk On The Moon



MALMÖ KONSTHALL

Åbåke 0049



Johanna Billing
Malmö Konsthall
ISBN 978-91-7704-114-6
catalogue number: 208

www.apparent-extent.com
catalogue number: ae006
design by Åbåke

Jacob Fabricius: How do you think you depict social spaces in your work?

Johanna Billing: I usually avoid talking about my works from a social perspective, or about whether the emphasis is on doing things with other people or on social relationships. Personally I don't believe my films really address these issues. Instead, they are often about frustrated situations where there is no communication between people and it's clear that something isn't working.

JF: People appear to be alone — even though they're doing an activity together — but really it seems as if things are working ... in that the contents of the house do get dismantled and the boat does sail out of the harbour. Those aren't major crises. What doesn't work — the “bomb” if you like — is below the surface ...

JB: Yes, that's true. But my focus is on that aspect rather than on the specific individuals and how they relate to what's going on around them. What's also interesting is that we like to presume that doing things together in a group is associated with some positive result. But of course it isn't possible to avoid talking about the “social aspect” when you choose to work with a large group of people, as I often do. These groups in themselves can be experienced as a strong image and therefore often end up in the foreground. But the fact that they can be perceived in this way may also say something about the times we're living in today — that the image of people gathering together for some purpose is no longer a frequent event.

JF: You often use a sense of community or feelings of solidarity as a starting point — preferably the individual in relation to the group. I understand that this is not specifically Swedish, but when we talk about groups, the collective and social welfare, these are an issue that has

been discussed a lot in Swedish and Nordic contexts and in the context of the welfare state. What is your starting point?

JB: I very rarely work with pre-existing community groups. Instead, the core of my works and their content consists of a specific, staged situation that temporarily brings together people who would not normally be grouped with each other. This has been a key aspect of how the participants are linked to the various themes of my works. So my works do not present portraits of various groups in society — even though, once again, it might appear that way on the surface, for instance because the participants may be the same age or come from the same town. This may seem a bit misleading — in my experience people easily perceive other people as uniform when they are put in a group context — but it is really the differences between the participants and also their *reluctance* — their hesitation about being included in a context — that interest me. And also how this hesitation is ultimately more and more a matter of highly private decisions by the individual and not any kind of collective, homogeneous standpoint.

At the same time, I have difficulty relating to the idea that my films portray Sweden as it is “here and now”. They are more a kind of inner portrait, or — as you were talking about just now — they're about something that is happening underneath the surface. My starting point for creating a work has always been fairly intuitive and personal, rather than having any immediate aim of commenting on society. Or perhaps to get to that aim I may choose to take another route, sometimes a fairly introspective one.

JF: Do you think that social awareness and feelings of solidarity have changed in Sweden?

JB: If I think about some of my

previous works that were created in Sweden, with participants who come from more or less the same generation as I do, then it is possible to experience a kind of discord between the individual and the world or society around him/her. And to see how we lose some kind of knowledge along the way and are not always in sync with how we really want to live. The films all revolve around a feeling of finding yourself slightly in between different perceptions of the world, of being in a kind of transitional period, of having grown up in a society that used to be characterised by more collective activities and contexts — not least because until that point you'd spent half your life in a world that was dominated here by school, leisure activities, the municipal art and music school and so on — but that you then suddenly find yourself in a world governed by new norms and expectations of the individual — in a place in which individuals are expected to focus their efforts into their own career that will bring them self-fulfilment.

So yes, in my experience these things you mention have changed a lot. On the other hand, I haven't been as interested in evaluating whether this change is good or bad, as I have been in depicting the actual feeling of being in the midst of something that is (for instance) in the process of dissolving. The reason is that, in my experience, it can be very hard at any given moment to grasp or to become aware of a specific kind of change that is in the process of happening here and now. This is especially true for processes that are sometimes gradual and extremely slow — for instance, the way that the public sector is being sold off over a long period of time in Sweden — and in which we cannot clearly perceive the actual change before a long time has passed and after things have changed in a fairly drastic way. But it has also been interesting to be able to relate to other places in the world, such as some countries in eastern Europe, where major

developments and dramatic upheavals can occur overnight and with incredible speed. How aware of these changes are we as individuals? How do they affect us at the everyday level? And can we as individuals have a voice in the midst of such a process?

JF: How are your works — your films and exhibitions — received in eastern Europe?

JB: The reactions can be fairly emotional. With regard to social changes and how they “feel” at the individual level, I've become aware that there has been a sense of melancholy in my films, which people in some places like eastern Europe have been able to identify with. And when you talk about emotions and melancholy you get dangerously close to nostalgia — which is an emotionally charged term in so many countries, even here! And of course there's an element of this in some projects I've done. But this is exactly what has interested me. In countries like Serbia and Croatia, or in Romania, where I've done some projects, it can be incredibly complicated for people to be able to relate to the past.

It's extremely easy to end up in a problematic situation in terms of taking different standpoints — whether they have to do with nationalism or socialism — and this doesn't make it easier to deal with traumatic events and losses. Of course, coming in from outside and addressing issues is also a sensitive matter, and many times I've been fairly uncertain whether I'd be able to comment on any of this at all. But it's turned out that people need to talk about some of these things — not least, about ones that may appear to be more trivial compared to the major, more traumatic events. One example is the project *Another Album*, which discusses the loss of a music scene in the former Yugoslavia and its impact on people's everyday lives, and emotional lives. So when the participants are there in the staged, lighted, and party-like recording situation and are

sitting in a private garden for a whole night and singing their way through a whole decade of rock songs from their older siblings' generation, superficially it might appear to be a nostalgic trip down memory lane, but to them it has far more to do with resistance — and with the possibility of keeping something alive.

In such situations, when I'm an outsider in another context, in some way it's even more important for me to emphasise that my films — even if they're based on the participants' own real experiences — are not pure documentaries. Instead, they more often depict something strained or almost unreal — a staged situation that would not ordinarily exist.

JF: Yes, it's partly documentary and partly fiction. How much do you direct your actors?

JB: I try to create situations that — even if they can be more or less real — in some way still have a fairly clear function. Situations that demand a lot of concentration from the participants so that they can do what they are there to do. In some way what I'm after is precisely what emerges as a result of this concentration. Often I don't need to give any direct instructions.

JF: It's often hard to see what is staged and what is improvised in your works. How do you play with performance in your works?

JB: It varies somewhat from work to work. Some films record and document events more; others contain elements that are more staged. So the films operate in a borderline between documentary and fiction. But I must also say that I don't really feel at home in the current debate in art and also in literature about what is fiction versus reality. Like many others who are working in film with an emphasis on aspects like improvisation, I'm more curious about getting close to a kind of reality, or to a feeling of presence

that can arise during filming. I also work exclusively with people who aren't actors but who often have some kind of relationship to what the film is about even if that isn't part of their everyday life, and who can thereby contribute their own experiences to the process.

So there is always both freedom but also a kind of uncertainty for the participants and how they should relate to what's going on around them. In a similar way, I'm also interested in another kind of insecurity that viewers can feel later on when the film is presented and they enter into the staged scene as visitors. This is perhaps what you're talking about here, that we may feel we can't understand exactly what's happening — not only exactly who is in the film and what unites them, but also what kind of film we're actually watching.

It's because the film can oscillate between appearing to document a performance, or being a kind of music video, to seeming more like a short fictional film or even a pure documentary, that it can seem rather like a camera lens that keeps slipping and can't be focused properly. And so when we as viewers shift between the various possibilities and can't instantaneously figure out what kind of film it is, this in turn can mean that it's not as easy for us to get stuck in traditional ruts about how we “should” watch different kinds of films. In these small “gaps” between different traditions we can experience a frustration that means we can't relax but that enables another form of communication, one that is often more physical or bodily. Given that what I'm trying to get at in these films is often what is not being expressed, or what people are unable to talk about, in my view it can be easier to compare them to various types of choreography than to other kinds of films or film genres.

JF: At times I feel there is a heavy, almost Bergmanesque silence in

your films that's impossible not to notice — do you understand what I mean?

JB: Yes, it's probably because of the concentration again — in such situations there arises a very palpable sense of presence. It could also be because the films have a rhythm that brings out the meditative aspect of the situation, or the film loop that reinforces the sense that time is almost standing still. In my opinion, when we stop and pay more attention than might be expected to something that is in front of our eyes in our everyday lives, this can create this sense of stillness — suddenly you're able to hear what you're thinking.

JF: Could you describe how your interest in music started and how it developed in the recordings you published under your *Make it happen* label, in the events you organised, and in your own works?

JB: I've worked with music as long as I can remember — doing everything from organising concerts at the Kulturhuset cultural centre in Jönköping where I grew up, to writing about music, to producing. Above all, I've listened a lot to music and for long periods I've been a real music nerd. Around the middle and end of the 1990s, I was involved in organising music clubs in Stockholm while also working with the artist-run gallery Ynglingagatan 1. There, in addition to the exhibition programme, we also organised performances and other events every week. It became a natural meeting place for visual artists who were also working with music. In my experience, during this time the general situation changed to permit a greater interest in music on the part of both visual artists and the art institutions — something that was obviously tremendously exciting. But I also experienced how difficult and limited the situation could still be — that when music was invited into a fine art context

it could still end up in a strange hierarchy and be treated in a way that was not always optimal, or it was not always given the best conditions. For example, music then — and maybe still today — is often assigned a subordinate role as something festive to be performed during some kind of official opening event.

As a result, to try to find a platform where both musicians and artists could present performance works and music based on the conditions that they needed, in 1997 I founded the record label called *Make it happen* with my brother, who was a journalist. Neither of us had any experience with that side of the music industry, but our ambition was to try to explore the possibilities and not just focus on the rules for production and distribution which governed the music industry at that time. In many ways it was a do-it-yourself project, which is why we chose the name. We hoped that the record label — not only via the projects we did, but also in and of itself and due to its simple format — could function as a kind of catalyst or opportunity for artists or other people who wanted to launch similar productions themselves. During the first years from 1998 onward, our label, which distributed music, existed primarily via large, recurring events featuring concerts and performance works. Our company also organised a number of bus tours in Sweden and some other countries, through which performers and artists linked to our label presented a kind of mini-festivals.

During the years when we were working most intensively with *Make it happen*, I was therefore more interested in working with music within the music world, since I felt it was important that music was given first priority and did not turn into a spectacle within the art world — or that the record label was treated as if it were an art project. Later, though, I also felt a need to

work with some of these very mechanisms within the music and art worlds respectively. So when in 2002 I set up the touring concert (version) project *You Don't Love Me Yet*, which is now continually ongoing, and which at one level is about relationships on both the emotional (love) and professional planes (after a song written by the American musician Roky Erickson), it felt natural to start from my experiences in both these fields and to work with issues like the scepticism and hierarchies associated with them.

Since then I've continued to work a lot with music in my films, while at the same time my record label is still active with another kind of musical productions. As well, via my films I have increasingly referred back to the time when I was working as a music journalist, and I have become interested in the significance of music in a more historical perspective, and to people at a personal level. In films like *Magical World* and *Another Album* or *This Is How We Walk on the Moon* music plays a role on several different levels. It's been exciting for me to work on developing this, both in relation to film and to how you normally work with a soundtrack that accompanies images.

JF: Despite their differences, your films *Magical World* and *Another Album* share the joy of the amateur and a delight in music. The process of how to document the genesis of a song would appear to be a central theme. Is there a kind of “learning by doing” in your films?

JB: Yes, I'm clearly dealing with various kinds of learning processes. But, as I just mentioned, I focus primarily on people doing things that they don't normally do — in contrast with the image of an amateur who works to try to become better at something — and that's why people aren't professionally good at what they're doing. It's about

putting yourself in situations where you have to do something that you don't have 100 percent knowledge about. The older we get, the more inclined we are to avoid getting into situations that are ruled by uncertainty and in which we have to learn something from scratch. I feel that I'm returning to this theme more and more, presumably because I myself also feel that this dislike of new situations is becoming stronger every year.

JF: I've always been fascinated by Jean-Luc Godard's 1968 film *One Plus One* about how the Rolling Stones made *Sympathy for the Devil*, because the documentary aspect is combined with Godard's New York fiction about Marxism and revolution. Is it the “do it yourself” singer that interests you or do you see the possibilities of the *One Plus One* genre today?

JB: I discovered *One Plus One* at a fairly late stage. It's a totally fantastic film and I'm very inspired by Godard in general. I haven't actively thought about the similarities in our working method and I'm not holding up such obviously political placards, even though I do have a similar liking for inserting scenes around the main theme. But I can draw great inspiration from the act of choosing to focus on the song's actual genesis — the song's production in the studio — and also that the political contents of the lyrics tell a story about the era when the song was created. It's about being able to rely on the fact that documenting such a process can encompass enough other content. This is what I do fairly often — I trust that a specific situation can by itself support a bigger story.

JF: A number of your works deal with sound. Often they only contain real-life sounds that tell us what's happening. Sometimes we hear the sound played by the musicians in your works, other times there is a minimal, almost

John Cage-like sound image. How do you relate to sound in your individual works?

JB: Sound has always been incredibly important to me. It's one of the reasons why I chose to work with video in particular. Video consists of 50 percent sound and 50 percent image, even though video is not always treated that way within the art world, where the image is still far more dominant. While I was attending school I worked a lot with staging, which resulted in various photographic works. But more and more I discovered that it was the actual atmosphere in the specific situation — the setting — that I wanted to get at, and in some way photography was never enough. Instead — also due to my background in experimental music and focused listening — I experienced that in many cases sound is superior to other media when it comes to describing atmospheres or emotional situations. At an exhibition, if we can also activate a listening process in the viewer of a work, this can make it easier to absorb the contents of the work in a more intimate or private way. So switching to work with video, where I could give sound a prominent role, proved to be extremely effective for the moods and situations I wanted to convey.

With some exceptions, I've worked exclusively with the existing sound in a recording situation and only very rarely with added sounds. It has been important to allow the sound of the moment — which belongs to the images and what is happening — to play a major role and emphasise the sense of presence in the situation. But also to convey the natural, and sometimes almost surrealistic, aspects of the sound that surrounds us everyday. My sound world is thus fairly pared down and minimalist. But together with the rhythm of the editing — rhythm is incredibly important to me because it has

such a physical quality — these sounds can still result in a kind of musical experience in the end result. So these quiet films are to me at least as musical as the ones that have more conventional music.

JF: *This Is How We Walk on the Moon* is a voyage, an ordinary peaceful trip out to sea. Yet the minimalist representation is very physical — or as you say corporal — as is Arthur Russell's song *This Is How We Walk on the Moon*. The lyrics are simple: “...Every step is moving me up. One tiny, tiny, tiny move, It's all I need ...” but they're still very physical and they're about movement as the process of learning how to walk. Why did you choose *This Is How We Walk on the Moon* to be the title of your work?

JB: There are only a few artists like Arthur Russell who can create such physical music in such a minimalist way. This song has stayed with me for a number of years and I've always been very fascinated by the sentence: *This Is How We Walk on the Moon*. That such a small word, “this”, can contain so much — it seems to me as if he's trying to describe “this” in what we in particular do today, in this particular “now.” History has described walking on the moon as man's — or rather mankind's — great step or leap. Today, forty years later, it's interesting to think about what now constitutes a great step, or a step into new or unknown territory. And to consider the relationship between what is regarded as being a great step for people at the individual level and for the society we live in.

JF: Could you describe the production of *This Is How We Walk on the Moon*?

JB: In 2006 I spent quite some time in Edinburgh, where I was invited to do a project. A lot of what I knew about modern-day Edinburgh came from music I'd previously listened to — there's

a strong music scene there right now with performers like King Creosote, James Yorkston, Unpoec, Pictish Trail and others. All of them share a passion for the sea. In their lyrics they write about life on the ocean, sailors and captains, shipwrecks and lighthouses — and about navigation and how they steer in various directions out to sea. So when I first visited Edinburgh, the first thought I had was to come into direct contact with this water. That turned out to be trickier than I'd thought. It was only after I'd climbed a high hill that I could see that the city — presumably built in a very realistic way to give it protection from the cold winds from the North Sea — in fact turned away from the sea. After a while I increasingly discovered that very few people in this area — including most of these fanatical lyricists — actually had any links at all to the sea — for instance, they'd never even set foot in a boat. So on one level there was this great distance between people and their relationship to the water in purely practical terms — and on the other hand this relationship existed as a distant, romantic idea, but despite this was constantly present in the culture and in people's lives and everyday existence.

It was when I was walking along thinking about this, by the coast — where people in Edinburgh (as in so many other cities at that time) had suddenly decided to build luxury homes at the water's edge after thousands of years of having a completely different urban planning system — that this song about the moon turned up again. It was probably because the movements of the tide at this particular location — which are so strong and are a constant reminder of the strong gravitational forces — have such a strong effect on a person. And in some way something was triggered there — the idea of working with a group of musicians who were also inexperienced

sailors during their first sailing trip, and to improvise music based on Arthur Russell's song as a starting point. It felt natural to create the music using only string instruments. Russell himself was a minimalist cellist, and I was looking for something that at a very physical, concrete level could tie into the natural soundscape around a boat out on the water — the sound made by the wind in the boat's sheets and rigging. It's also when you actually handle the ropes on board a sailboat that — for a brief second now and again when the wind catches and you're steering — it feels as if you have control over a small part of life itself. But in the next second things can turn into chaos. So it is a unique situation to document someone who is trying to get a grip on these various elements for the first time.

JF: What is the difference between side A and side B on this *This Is How We Walk on the Moon* record? Why was it important for you to present the sound and music this way?

JB: The music was improvised and recorded live in a studio based on a score that I had created, which most closely resembled a kind of weather chart, but which in accordance with the film's timeline also followed how things developed for the participants on board the boat. It was a new experience for me to be able to work on producing music in such an organic way as the way in which this was filmed. In the finished soundtrack, the music has been cut and mixed with the existing sound. Towards the end of the film, which lasts for half an hour, the music increasingly takes on the form of a conventional record (version) of the title song by Russell, and there is also singing by some of the participants in the film.

The A side contains this soundtrack all by itself, while the B side contains all the studio

takes of some of the music passages in their entirety plus a somewhat shortened version of the interpretation of *This Is How We Walk on the Moon* — you could call it a radio edit!

It's really quite amusing, because at first, presenting the sound and music in this way was anything but important — on the contrary. For a long time I was completely unwilling to extract the soundtracks from some of the films I'd made and put them onto records. I felt that the music was only part of the entirety comprised of the project and the film, and that making a record would involve losing the entire concept and turning it into a more uninteresting product. But as these music films, such as *You Don't Love Me Yet* or *Magical World*, had been around for a couple of years, it became clear that it made no difference whether or not I tried to stick with that viewpoint — the music found its own routes to take anyway. And one day a few years ago, when I suddenly received an email from a guy, Volker Zander at a small German record company called apparent extent, asking if he could release my soundtracks on vinyl, I felt the whole situation became quite comical. I was the one who had the record label, but I'd never been asked such a thing! Why not?

This will now be the third record of my film music, and as long as the films are still allowed to have their own life, and the music is primarily created with that approach — for the sake of the project — then it doesn't matter much that the music is also able to live its own life on the side. After all, I'm still a music nerd.

JF: For the exhibition at Malmö Konsthall we've discussed whether you want to exhibit photographs or other documentation in addition to the films. You mentioned that you've never before exhibited photos or

stills from your films. Can you tell us what has stopped you from doing it before?

JB: When you've found a way of working that you love and you've then been doing it for a while, some of your methods risk becoming almost rules for you — and then it's easy to become dogmatic. So, in the same way that it was suddenly fun to go against my own preconceived ideas and actually give the music a chance with these releases, recently I've started to bend another rigid rule I made for myself — not to exhibit photos. At first it was probably because I was striving to create a work that would say everything itself, but it was definitely also a reaction against a format that video artists tend to use, when they choose to present photos along with their films as products for sale.

But the fact is that I photograph masses of things all the time, and the photos are a hugely important element in the entire work process, which for me is also extremely long and lasts for one or two years. The more time that passes after every project, the more you also realise that the projects contain far, far more than what actually makes it into the films. So, in the same way that it can be interesting to extract the music, it can also be exciting to extract aspects of the processes in the form of photos. But I'm still struggling with this thought, so at this precise moment I'm not entirely sure that there will be any photos included this time either...

The above email interview with Johanna Billing is made during the months of May and June 2008 in connection with the exhibition *This Is How We Walk on the Moon* by Johanna Billing at Malmö Konsthall, Sweden