

# hur vi möts

tankar om måleri, dess närvaro och de rum det skapar  
om relationen mellan objekt och betraktare

Elin Odentia, 2016

Jag fick en fråga om hur relationen mellan mina olika målningar ser ut. För mig är det viktiga inte hur målningarna relaterar till varandra, utan hur de relaterar till oss som betraktare. Kan vi se dem som någon slags speglar? Eller tillstånd? Befinner vi oss där med dem? Eller står vi på utsidan och tittar in? Är vi närvarande på samma sätt?

I denna essä vill jag närma mig mitt måleri genom att diskutera några olika aspekter som alla relaterar till *mötet mellan betraktare och verk*: blicken och dess maktrelationer, tidsrymder, målningens integritet och närvaro: hur verket sträcker sig utåt och inåt, de rum som skapas. Jag vill reflektera och ställa frågor, vilka jag, kanske, kan svara på genom måleriet.

## Blicken / att vända sig bort och göra sig sedd

I *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) diskuterar Laura Mulvey fallocentrismen och kvinnan som erotiskt objekt för den manliga blicken i narrativ film. Hon pratar om skopofili (sexuell lust i att betrakta ett erotiskt objekt), och hur denna delats upp i det aktiva/manliga och det passiva/kvinnliga. Mulvey introducerar *to-be-looked-at-ness* som en exhibitionistisk kvinnlig egenskap och menar att kvinnors utseende är kodat att ge en stark visuell och erotisk verkan. Oberoende av biologiskt kön eller genus ser vi alltså, som aktiva betraktare, narrativ film ur ett manligt perspektiv.

Genom dessa tankar låter jag mina motiv inta en *to-be-looked-at-ness*. De vänder sig bort eller blickar tillbaka mot oss, är öppna eller slutna, passiva eller aktiva. Riktas sig åt olika håll för att leda vår blick. Kan de förändra/förvrider betraktarens maktposition? Kan målningen och dess betraktare kringgå subjekt-objekt-problematiken och mötas i en jämlik relation? Det är också intressant att arbeta med passiviteten och omformulera den. Kan *to-be-looked-at-ness* som Mulvey diskuterar, väntas till en *couldn't-care-less-ness*? Kan bortvändningen vara ett ifrågasättande av det aktiva som det enda sättet att ta plats? Hur påverkar formatets relation till betraktarens kropp dessa maktpositioner?

## Tiden / som duration eller som rum

Termen tidsbaserad konst förutsätter att det också finns en negation, icke-tidsbaserad konst, och att dessa två bildar en dikotomi där ingenting finns emellan och allt kan placeras in i något av facken: en enligt mig ganska konstig men intressant uppdelning, det går att vända och vrider på den. Alla verk tar tid att uppleva, men innehåller olika typer av tidsaspekter. Inom narrativ film finns uttrycken yttre duration och inre duration, där det första är tidsrymden för den faktiska filmen (ex. 1 h 25 min) och det andra är tidsrymden för det som sker i narrativet (ex. två år). Jag tycker att det är intressant och relevant att tänka på måleri genom dessa termer.

Dessa tidsrymder uppstår i mötet: den yttre durationen varierar beroende på hur lång faktisk tid varje betraktare ger verket. Beror den inre durationen då på hur lång tid betraktarens subjektiva version av narrativet tar? För att hävda det måste jag också påstå att allt måleri har ett inbyggt narrativ, det verkar för lätt. Kan vi istället se den inre durationen som evig och/eller tidlös? En helt annan tidsrymd än den yttre, som måste förstås på ett annat sätt.

Konstnären Kristina Jansson beskriver sina målningar som ”ett utdraget nu”, som ett evigt ögonblick, är det så måleriets inre duration fungerar? Med dessa tankar får jag två inre durationer i mina verk: titelns och måleriets. Där sker något intressant. Ger jag narrativet i titeln evigt liv genom att knyta den till målningens tidlösa rum? Ger jag då också målningen ett tidsspänn? Och vad innebär en sådan handling: är det ett sätt att hylla och göra evigt, eller är det ett sätt att bli av med något, genom att kasta ur det ur *min* tid och in i något annat? Eller både och. Egentligen kanske måleriets inre tidrymd snarare fungerar som ett rum.

### Rummet / målningens närvaro och integritet

På samma sätt som att en person inte slutar vid huden begränsar sig inte en målning till dukens yta, utan fortsätter ut i rummet, förbi gränsen, och också inåt i sig själv. Detta gör att målningen är sin egen motsats: den är helt plan och inte alls plan, materiell och immateriell, statisk och skiftande/rörlig. En kan inte se måleri som *antingen* ett fönster in i något helt avskilt (verkets plats är verket självt, där betraktaren kliver in), *eller* ett objekt i rummet då måleriet varken kan förhålla sig helt till, eller helt utesluta, det fysiska rummet. Till skillnad från minimalisternas syn på illusionen och det bokstavliga rummet som ett problem, ser jag det som ett intressant glapp: jag tänker att en målning kan pendla mellan dessa två stadier. Detta gör att relationen mellan betraktare och objekt, eller snarare vad som intar rollen som objekt, också pendlar: är det målningen i sig, eller är det motivet, som är objektet vi möter? Därmed påverkas också relationen mellan de olika elementen och riktningarna i motivet.

Mötet mellan betraktare och målning sker absolut i det fysiska rummet där verket hänger, men också i måleriets rum/tillstånd, vilket stäcker sig ut i utställningsrummet. Går vi för nära kränker vi målningens integritet, och står vi för långt ifrån uppstår inget möte. Om två målningar hänger mittemot varandra i ett smalt rum, kommer betraktaren inte kunna möta den ena målningens rum utan att påverkas av den bakom sig, kanske känna sig inträngd eller betraktad. Vi möter målningen med vår kropp. Hur långt sträcker sig denna integritet, inåt och utåt, och vad påverkas det av? Är titlarna också en del av målningens rum? Titlarna till mina verk ska helst läsas tyst av varje betraktare, den lästa texten blir ett immateriellt objekt. Fungerar titlarna då som en förlängning av detta rum, en arm som sträcker sig till den plats i rummet där betraktaren står? Ingår betraktaren då genom att läsa titeln tyst för sig själv, i måleriets aura?

Walter Benjamin skriver i essän *Konstverket i reproduktionsåldern* (1936) om auran och hur den försvinner via teknisk reproduktion. Han kopplar auran till ett kultvärde (konstverkets starka band till magi eller religion) och sätter detta i motsats till ett politiskt värde. Han jämför mer klassiska konstformer med den då relativt nya filmen och menar att associationskedjan bryts av bildernas rörlighet (det händer något nytt konstant), medan till exempel en målning kräver att betraktaren *samlar sig* inför verket för att försjunka i det och ta del av dess aura. Benjamin menar att den nya konsten befriat sig från sitt kultiska ursprung, och att den nya sensibiliteten kräver en konst som inte är optisk, utan taktil: kroppslig snarare än intellektuell.

Gilles Deleuze kontrasterar det optiska seendet med *det haptiska*, förklarar Lars-Erik Hjertström Lappalainen i *Haptik, estetik, kritik* (2012). Medan det optiska seendet är en extern relation mellan syn och taktilitet, så går de i det haptiska seendet ihop till en enhet. Det är alltså inget som tillförs seendet, utan det har en känselfunktion i sig själv: en ny slags vision. Med det haptiska seendet kan vi tänka oss att konstverket träffar betraktaren utifrån, som en stöt. En direkt kommunikation med kroppen. Enligt Benjamin hör alltså det haptiska/taktila till den nya konsten, men auran till den gamla, optiska. Auran är en närvaro av ett avstånd, medan det haptiska tvärt om är alldeles för nära: en kan inte avlägsna sig från det. Benjamins aura är starkt kopplad till något upphöjt och religiöst, som om bildkonsten för med sig sitt religiösa ursprung genom den. Därav avståndet tänker jag. Det jag vill åt är snarare en slags närhet, kanske en intimitet. Istället för att prata om en aura vill jag därför fokusera på *närvaro*.

Isabelle Graw diskuterar målningens närvaro i *The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons* (2012). Hon föreslår att målningen fungerar som en förlängning av konstnären: en *kvasi-person* eller *kvasi-närvaro*, och att måleri därför kan uppfattas som fängslande och närvarande på samma sätt som en person. Graw använder termen indexikalitet som ett konstnärens avtryck: att verket pekar på konstnärens hand och arbete, snarare än att det pekar på en situation eller plats såsom termen använts i exempelvis diskussioner om fotografi. Handel av konst (i synnerhet måleri) närmar sig handel av människor, menar Graw: genom målningens indexikalitet lägger köparen beslag på konstnärens arbetskraft (*labour*) och köper på så vis en del av konstnären själv. Vidare diskuterar hon hur denna kvasi-person även kan bli fri från konstnären och bli en egen individ: att målningen inte längre endast är en förlängning av konstnären utan verkar själv, kanske att den till och med är ett tänkande subjekt. Graw hävdar att just måleriet har många historiska argument som tyder på en subjektliknande kraft.

Är det denna *subjektliknande kraft* som tillåter mig att applicera mänskliga attribut och egenskaper på mina målningar? Som gör att de kan anta en to-be-looked-at-ness; att de vänder sig bort och gör sig synliga, som mänskliga kroppar? Att målningars närvaro endast skulle vara en förlängning av konstnären, vilket Graw i början av texten hävdar men sedan motsäger, känns som att förminska målningens självständighet. Ändå vill jag ifrågasätta att de måste ses som subjekt för att vara individer och ha en närvaro. Jag ser dem som objekt, men också som individer och kvasi-personer: de kan anta alla dessa egenskaper ändå, tänker jag, utan att tillskrivas en mänsklighet eller ett tänkande.

### Avslut

De olika delar av mötet jag i denna text belyst och reflekterat kring – blicken, tiden, rummet, närvaron – bildar tillsammans en helhet och kan inte helt separeras utan går in i, och agerar som, varandra. Vi möter inte en målning med antingen blicken eller kroppen, utan både intellektuellt och kroppsligt: de samspekar, även om det ena kan komma först som ett hugg. Tidsrymderna figurerar på olika sätt och hör inte mer ihop med varandra än vad vissa av dem hör till rummet. Tiden investerad i målningen, vilket är en av många tidsaspekter, blir också närvaro i form av en kvasi-person. Och närvaron är en blick: utan att verket aktivt behöver resa sig emot oss och stirra.

---

### Referenser

- Walter Benjamin. *Konstverket i reproduktionsåldern*, 1936
- Michael Fried. *Art and objecthood*, 1967
- Isabelle Graw. *The value of painting: Notes on unspecificity, indexicality, and highly valuable quasi-persons*, 2012
- Kristina Jansson. *Föreläsning på Konstfack*, 24 februari 2016
- Lars-Erik Hjertröm Lappalainen. *Målningen, varken bild eller målerisk materialitet*, 2015
- Lars-Erik Hjertröm Lappalainen. *Haptik, estetik, kritik*, 2012
- Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrativ cinema*, 1975
- Håkan Nilsson. *Måleriets rum*, 2009