

I BLINKNING TILL

Vilma Hammare

Institutionen för Konst

Konstfack

HT 2020

Kandidatuppsats 5 hp

Handledare: M. L. Gerdén, Michele Masucci

Abstract

This bachelor essay departs from my artistic development over time. The text reflects on the transformation from story based painting rooted in memories towards a work focused on construction and materiality. This essay examines this transformation in relation to chosen references and tries out the term intertextuality in an attempt to understand my own work today. In doing so, this text seeks to explore the informal dialogue between artistic works.

måleri, intertext, referens, blinkning, enkelhet, görande, Robert Ryman

Innehållsförteckning

Inledning.....	2
Syfte.....	3
Att sätta upp en metod.....	4
Vara i det enkla.....	5
Det starka i att glimtvis känna igen sig	6
Brottet och nya tankar.....	7
Källhänvisning.....	10

Inledning

Jag tänker på Cecilia Edefalks utställning på Waldemarsudde hösten 2016.

Någon idé om ett eget arbete fanns knappt hos mig, jag tittade på utställningen med en annan - kanske grundare - idé om måleri. Tydligast är minnet av salen med bronsskulpturer på ett bord i mitten. På väggarna hängde målningar, ungefär en A4-stora i vad jag minns som serier. Jag tror att ungefär samma motiv upprepades gång på gång. Kanske föreställde målningarna maskrosor, möjligen var det ansikten. Men tydligt minns jag den ljusblå färgen.

Jag kan inte minnas att jag där och då upplevde utställningen som någon särskilt stark upplevelse. Förutom den ljus blå färgen kommer jag ihåg tekniska detaljer som spikarna i dukens ogrundade sida och upprepningen som idé. I efterhand har jag funderat på om det som intresserade mig mest var att se och förstå målningens uppbyggnad och villkor. Var motivet till och med oviktigt för mig?

Den Edefalkska blå färgen blev för mig på Pernbys målarskola så småningom färgen jag grunderade min pannå med, ett slags utgångspunkt för varje målning. Färgen var en förnimmelse av natur, en frisk marsdag, och blev del av ett ramverk, en regel för varje målningens uppbyggnad. Kanske är det först efteråt jag förstått sambandet mellan utställningen på Waldemarsudde och grunderingsfärgen. Men det är uppenbart för mig att minnen likt detta följer med. De blir händelser viktiga för det fortsatta egna arbetet. Jag tänker att jag lär mig när

jag tittar på andra, att erfarenheten bygger en grund för mina idéer och tankar om det egna görandet¹.

I sin introduktionstext i utställningskatalogen till Håkan Rehnbergs (f. 1953) utställning *Valfrändskaper* på Liljevalchs Konsthall 2002 rör Bo Nilsson (konstvetare, dåvarande chef på Liljevalchs) vid begreppet intertext. Intertext, ska i Nilssons mening, förstås som en interaktiv process som placerar konstverket i en större social dynamik, ett sätt att närma sig konstverket och se det som en del av ett större sammanhang eller nätverk. Konstverket är inte isolerade utan tillhör mer eller mindre medvetet ett ”komplicerat relationssystem till andra”.²

Syfte

Under mina år på Pernbys målarskola respektive Konstfack har intresset i görandet förändrats och utvecklats. De konstnärskap jag tittat på och förhållit mig till har skiftat. En del - låt oss kalla det - referenser har stannat kvar men många har bytts ut. När jag spenderar tid med både det egna och andras måleri förändras och utvecklas blicken. Att ständigt i görandet resonera, söka och förstå driver mig framåt. Om det behövs går jag tillbaka. Därför tror jag på ett arbetssätt där jag tillåter mig själv vara i ett intresse utan att i stunden helt förstå var det ska leda. Ett beslut eller en handling i görandet leder i bästa fall till en upptäckt som vidare leder till utveckling. Steg för steg ser och förstår jag, i en takt som inte kan vara snabbare än den tid jag spenderar med själva arbetet.

Jag vill kronologiskt försöka bena ut dessa övergångar och se på vilka olika händelser och intryck som varit viktiga för mitt arbetes utveckling. Jag kommer att försöka redogöra för hur arbetet blivit till vad det är idag. Den här essän tar avstamp i flera olika funderingar som alla tar sikte på det som är mitt övergripande syfte med texten: att undersökande reflektera över samtalet mellan ett görande och ett slags intertext.

¹ Jag använder begreppet görande för att betona arbetet med materialet. Att vara i görandet är och har alltid varit central. Görandet handlar om själva handlingen att måla, bearbetandet av materialet, tittandet, tänkandet, testandet.

² Bo Nilsson, ”Förord”, i *Valfrändskaper; Caspar Wolf (1735-1783)*, redigerad av Bo Nilsson och Håkan Rehnberg, Stockholm: Liljevalchs Konsthall, 2002, s. 7.

Att sätta upp en metod

Jag tänker på händelser som varit viktiga. Som möjliggjort ett tänkande för mig. I görandet har problem alltid uppstått. På Pernbys målarskola var ett sådant problem ett slags värdesättande av material. Materialet och det förberedande arbetet hindrade mig från att känna mig fri. Jag upplevde materialet som laddat av krav och förväntningar jag inte kunde leva upp till. En för mig avgörande händelse på Pernbys målarskola var ett konstnärsbesök av Andreas Mangione. Han hade med sig teckningar och skissmaterial inte större än A5-format i buntar ihopållna av pappersklämmor. Jag slogs av insikten att ett sådant material kunde bära vikt, alltså att även teckningar i buntar sammanhållna av en klämma var ett material av ”värde”.

Jag började teckna oljepastell på A5-formatet våren 2017. I pappret fanns det prestigelösa i materialet och det fria i mängden. Arbetet med papprets yta och därefter ett sökande av bild i den upptecknade grunden blev mitt arbetssätt. Om och om igen upprepade jag metoden och sökte bild med oljepastellen, teckningarna blev över hundra stycken, alla i samma lilla format. Vidare sågade jag upp buntar av pannå för att försöka behålla samma prestigelösa inställning till måleriet. I mitt görande började jag sätta upp ramar, ett slags förhållningsregler för mig själv. Jag grunderade pannån ljusblå för att därefter gång på gång bearbeta ytan och söka form och bild i färgen. Från att leta i den arbetade ytan gick jag mot ett sökande i minnesbilder. I minnet vandrade jag omkring i en bestämd terräng. Jag prövade olika vinklar för att sedan teckna av det jag såg. Platsen var viktig och personlig - en jag kände väl. Efter en tids arbete med den och berättelsen om den upplevde jag det på något vis forcerat att fösa in betraktaren i min förståelse av bilden. Det jag tecknade och målade var förenklingar från verkligheten. Jag försökte jobba med något slags abstraherande eller teckenskapande.

Jag tror att jag för mig själv började ifrågasätta mitt arbete. Jag började känna någon slags skam för det personliga och att jag gång på gång skulle tala om det. Intresset hos mig var att göra bilder, att få arbeta med materialet, bygga upp en helhet. Det var bilder med motiv som visserligen möjliggjordes genom den personliga metoden jag satt upp, men behövde jag berätta om minnesbildernas ursprung? Det tog tvärt stopp. Jag vände bort blicken från platsen jag utgått från.

Vara i det enkla

Hösten 2019 besökte jag Dia:Beacon utanför New York. En snöig eftermiddag tog vi tåget ut och väl framme fick vi veta att museet på grund av vädret skulle stänga två timmar tidigare än planerat, vi hade ungefär en timme på oss att se hela hangaren. Redan mätt på intryck och under tidspress såg jag Robert Rymans måleri för första gången. Jag var nog ganska trött och tagen av staden, men likt Edefalks utställning på Waldemarsudde stannade rummen med Rymans målningar kvar. Vita i varierande storlekar och sätt att ta sig an ytan uppspända på duk eller målade på träpannå. Att där se Rymans måleri öppnade upp för konstnärskapet.

Nästan viktigare än upptäckten av själva Rymans måleri har orden om det varit. Jag tänker till exempel på konsthistorikern och författaren Suzanne Hudsons ord om Rymans måleri som i stunder fungerat för mig som ett hjälp i vad måleri kan vara:

Ryman's increasing experimentation with white paint and various support structures has constituted a practice marked by a careful, even methodical, working over of the conventions of painting in their most radically reduced, and paradoxically expanded, possibilities. Through such a reduction, Ryman's paintings exhibit a way of making apart from representing, and he produces paintings as objects as much as images, or, more exactly, as images without illusions. They open onto and often explicitly annex the light, space, and walls of the galleries in which they are sited as part of their compositions.³

I januari 2020 fäste jag en egenvävd handduksväv på väggen i projektrummet. Väven från 2016 var i sitt rutmönster inspirerad av textilkonstnären Åsa Perssons vävar. Jag sökte någonting nytt och tydligt att förhålla mig till och handduksväven fungerade som en förlaga i måleriet. Jag började med hjälp av en tillskuren gummiskrapa måla upp tvåfärgade rutsystem med akrylfärg på grunderad plywoodskiva. Efter en tids rutande började jag dra gummiskrapan hela vägen ner och göra lodräta linjer. Jag tillät mig själv att vara i det enkla utan att veta vad det var eller vad det kunde leda till. I linjedragandet fanns tid till att titta och känna. Enkelheten i motivet var befriande och jag tror att de tidigare föreställande elementen reducerades för att istället kunna arbeta med en större rörelse. Jag hade en idé om det färdiga arbetet som något som skulle vara så tråkigt som möjligt, eller var det en ursäkt för mig själv att få vila i det enkla? Om mitt fokus

³ Suzanne Hudson, "Robert Ryman's Pragmatism", *October Magazine* No. 119 (2007), s. 123.

tidigare låg i den enskilda bilden och berättelsen bakom den handlade det här om att försöka hitta en helhet där själva måleriet räckte till och kunde stå för sig själv utan någon bärande förklaring.

Jag tänker att det enkla för mig handlar om att minimera distraktionerna. Jag vill att fokus ska vara i vad som syns och vad som bygger upp målningen och därför tänker jag att varje målning strävar efter att vara transparent i sitt innehåll och på något sätt vara just det som går att se, eller anta om den. Jag tänker till exempel på hur listverket baktill på plywoodskivan ger målningen ett avstånd från väggen eller hur duken är spänd. Målningens beståndsdelar är där av en anledning och de har kommit till i ett prövande och testande.

Jag har tyckt att det är svårt att vara i det enkla. Jag har nästan varit skrämmd av det. Jag har tänkt att jag på något sätt ska kunna tala för enkelheten, och om den, men att jag inte är säker på hur jag gör det än. Men jag har också förstått att enkelheten gör det lilla synligt. Det varsamma och det noga utförda blir i sig själv redovisande. Jag strävar efter att målningen ska kunna bära koncentration och skärpa i sin enkelhet.

Det starka i att glimtvis känna igen sig

Rymans måleri i New York öppnade upp för hans konstnärsskap. Det var som att hans sätt att prata om arbetet kändes välkomnande. Simpla och på många sätt självklara saker blev viktiga för mig i mitt görande. I Suzanne Hudson's *Used Paint* beskriver Ryman till exempel målarens arbete. Målaren - menar Ryman - kan inte jobba med allting, denne måste välja en av alla möjliga ingångar, det som intresserar mest:

[...] so you take what interests you most and you explore it, and you find what solutions are possible, what can happen with this, and where it will lead to, and one solution will set off a new problem that enables you to see something that you weren't able to see before, because you didn't know about it.⁴

Vidare betonar Ryman vikten av att se sitt eget arbete i förhållande till andras inom samma tradition. När målaren gör detta menar Ryman att ett viktigt informationsbyte sker.

⁴ Suzanne Hudson, *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge: The MIT Press, (2009), s. 106.

Jag tänker på denna medvetenhet om omgivningen och studsandet mot den, att i en målartradition få söka hjälp och stå i ett slags dialog till andra upplever jag som generös. När jag läser sådant som det Ryman säger här ovan känns det ibland lite lättare att jobba, lite som en bekräftelse på att jag kan tillhöra något större i det lilla jag håller på med. Jag kan på så sätt luta mig och min osäkerhet mot andra före mig. Genom att förhålla mig till andra upplever jag stundtals en känsla av kontext och ett sammanhang. Det hjälper mig att legitimera mitt eget arbete för mig själv. Jag kan ta nya steg när jag tittar på andra.

Jag reflekterar också över medvetenheten om min omgivning och närvaron av referenser som blinkningar. Den återkommande ljusblå färgen i mitt görande kan till exempel vara en försiktig blinkning till Edefalks ljusblå målningar. Blinkningarna kan vara mer eller mindre synliga och kanske mer eller mindre medvetna. Nilsson använder sig av begreppet intertextualitet.⁵ Termen som ursprungligen kommer från litteraturteorin, introducerad av Julia Kristeva 1969. Jag funderar över ordets betydelse som just förståelsen av att all dikt är del av en rikt nyanserad tradition inom litteraturen.⁶ Kan man tala om intertext i konsten? Jag tänker att de referenser jag studsar eller blinkar mot på många sätt varit nödvändiga eller helt avgörande för hur mitt arbete ser ut nu och vartåt det rör sig. Jag kan som sagt vara mer eller mindre medveten om dem men också välja hur mycket jag bör dela av dem.

Brottet och nya tankar

Våren och sommaren med Covid-19 kom. Ett tvärt avbrott från arbetet på Konstfack. Förutsättningarna förändrades och jag ägnade nästan uteslutande min arbetstid till att tänka på måleriet istället för att praktisera. Ofta upplevde jag att jag famlade efter någonting att fästa min uppmärksamhet och koncentration vid. Jag skrev korta anteckningar i telefonen för att beskriva och minnas tankemåleriet.

*Jag vill att det ska röra sig (dig) kring (som) någonting enkelt.
Tunna ränder med vitt, testa initialer.*

⁵ Nilsson 2002, s. 7.

⁶ Lars Gustaf Andersson & Peter Hallberg, ”Intertextualitet”, i *Nationalencyklopedin* (NE), <https://www-ne-se.ez-proxy.konstfack.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/intertextualitet> [hämtad 2020-12-02].

Väger mellan små bilder - avbilder och det där upprepande görandet.

Idéer om rytm och ett görande.

Jag testar en personlig approach.

Jag skulle vilja koppla det till något men också låta det vara precis vad det nu är.

Det kommer ju ur något, med jag tänker hela tiden att det inte räcker.

De korta tankenoteringarna, stoffen, utvecklades till mer konkreta tankar som kanske kunde uttryckas; någonting enkelt, någonting direkt. Målningarna på min kandidatutställning *Jag testar en personlig approach* blev 18. 4, 4, 3, 1, 2 och 4 stycken. Samman hölls de av sina format där idén om upprepning, både i det seriella och i den enskilda målningen var centralt. Elva av dem lodrät linjerade, två vågrätt linjerade, fyra nakna plywoodskivor endast tunt laserade och en med målade rönnblad. Jag ser på dem som flera små serier som tillsammans bildar en helhet. Varje målning är uppbyggd av en tillsågad plywoodskiva med ett listverk baktill. Plywoodskivan är grunderad med trälim och därefter akrylfärg, nio av dem är iklädda bomullsduk. Jag skrev kort i min utställningstext:

Om den upprepade rörelsen och måleriets själva handling.

Om skillnaderna i det enkla.

Om plywoodskivans hårdhet och en uppspänd duk.

I ständig blinkning till -

Under arbetet med målningarna som flyttades mellan olika projektrum på Konstfack försökte jag alltid arbeta med två eller fyra målningar samtidigt. På väggarna kring de pågående arbetet spikade jag upp pausade eller klara serier för att kunna fortsätta i samspel med dem. Det var viktigt för mig att hela tiden kunna se en helhet när jag arbetade, ett slags pusslande med avstånd och förhållanden dem emellan. Under arbetets gång fanns också blinkningarna, mina referenser, närvarande som tankar men också i form av böcker att bläddra i som jag bar med mig i flyttarna mellan rummen.

Att på kandidatutställningen visa arbetet i det stadium det var i blev ett viktigt delmål i arbetet med det enkla. Jag tänker såhär i efterhand att det i princip skulle kunnat vara 18 exakt likadant utförda målningar jag visade på min kandidatutställning. Ingången och tillvägagångssättet i varje bild och serie var snarlik. Men kanske var jag för ivrig att prova olika

sätt att arbeta med linjen och underlaget för att stanna i det helt enkla upprepadet. Jag tänker att jag har kvar att lära och upptäcka, men att det måste få ta sin tid. Ryman:

[...] it's the nature of painting to evolve slowly. [...] I feel that the possibilities of painting are so great and that we've just scratched the surface, and I think that it's a matter of learning to see in different ways and developing our capacity to see things that we're not seeing now.⁷

Jag tror att jag genom att vara i görandet kan ta nya steg. Jag ser och förhåller mig till måleri nu som inte alls intresserade mig för två år sedan, det tycker jag är spännande. När ett intresse i görandet förändras eller fördjupas händer saker med seendet och tanken. Jag tänker återigen på det informationsutbyte Ryman satte ord på, där undersökandet i arbetet leder till ett nytt problem som gör det möjligt för målaren att se någonting som inte gick att se tidigare för att denne helt enkelt inte visste om det.⁸ Just så stegvis, ibland snabbt ofta långsamt, utvecklas arbetet i förhållande till referenser, blinkningar - jag prövar - intertexten?

⁷ Hudson 2007, s. 129.

⁸ Hudson 2009, s. 106.

Källhänvisning

Andersson, Lars Gustaf & Hallberg, Peter, ”Intertextualitet”, i *Nationalencyklopedin* (NE), <https://www-ne-se.ez-proxy.konstfack.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/intertextualitet> [hämtad 2020-12-02].

Hudson, Suzanne, *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge: The MIT Press, (2009).

Hudson, Suzanne, ”Robert Ryman’s Pragmatism”, *October Magazine* No. 119 (2007), s. 121-138.

Nilsson, Bo, ”Förord”, i *Valfrändskaper, Caspar Wolf (1735-1783)*, redigerad av Bo Nilsson och Håkan Rehnberg, Stockholm: Liljevalchs Konsthall, 2002, s. 7-8.