

# **Processen som motiv**

Att samarbeta med materialet

Masteressä  
Kungl. Konsthögskolan, 2021  
Mathias Höglund

# Mitt i processen

## Inledning

---

Jag sitter i ateljén framför en målning som inte längre tycks svara på mina frågor. Klockan börjar närma sig 16.00 och solen har gått ner. Under flera timmar har jag försökt öppna upp bildytan i målningen. Jag har lagt tunna lager av oljefärg, betraktat, tagit bort färgen och provat ett nytt lager. För att målningen ska gå i en ny riktning. Men inget tycks fungera.

Jag upplever att målningen ända sedan början slutit sig mer och mer inåt sig själv, det vill säga att bildrummet den befinner sig i blir mindre och mindre.

Målningens bildrum och hur kompositionen förhåller sig till formatet är oftast en utgångspunkt i mitt måleri. Motiven och kompositionen skapar målningens premisser. I den här målningen ville jag testa att börja med en mörk figur med skarpa kanter i målningens mitt för att skapa rum för improvisation runt denna form. Figuren kommer från början från ett smutsigt och nedklottrat elskåp som jag tecknade av i Malmö hösten 2019.

Trots att målningen slutat svara på mina tilltal, vilken gör att jag känner jag mig vilsen, får ljuden och skämten från AMK morgon, en svensk humorpodcast, mig att ändå vilja fortsätta. Ett intensivt knackande får mig att komma ur mitt grubblande.

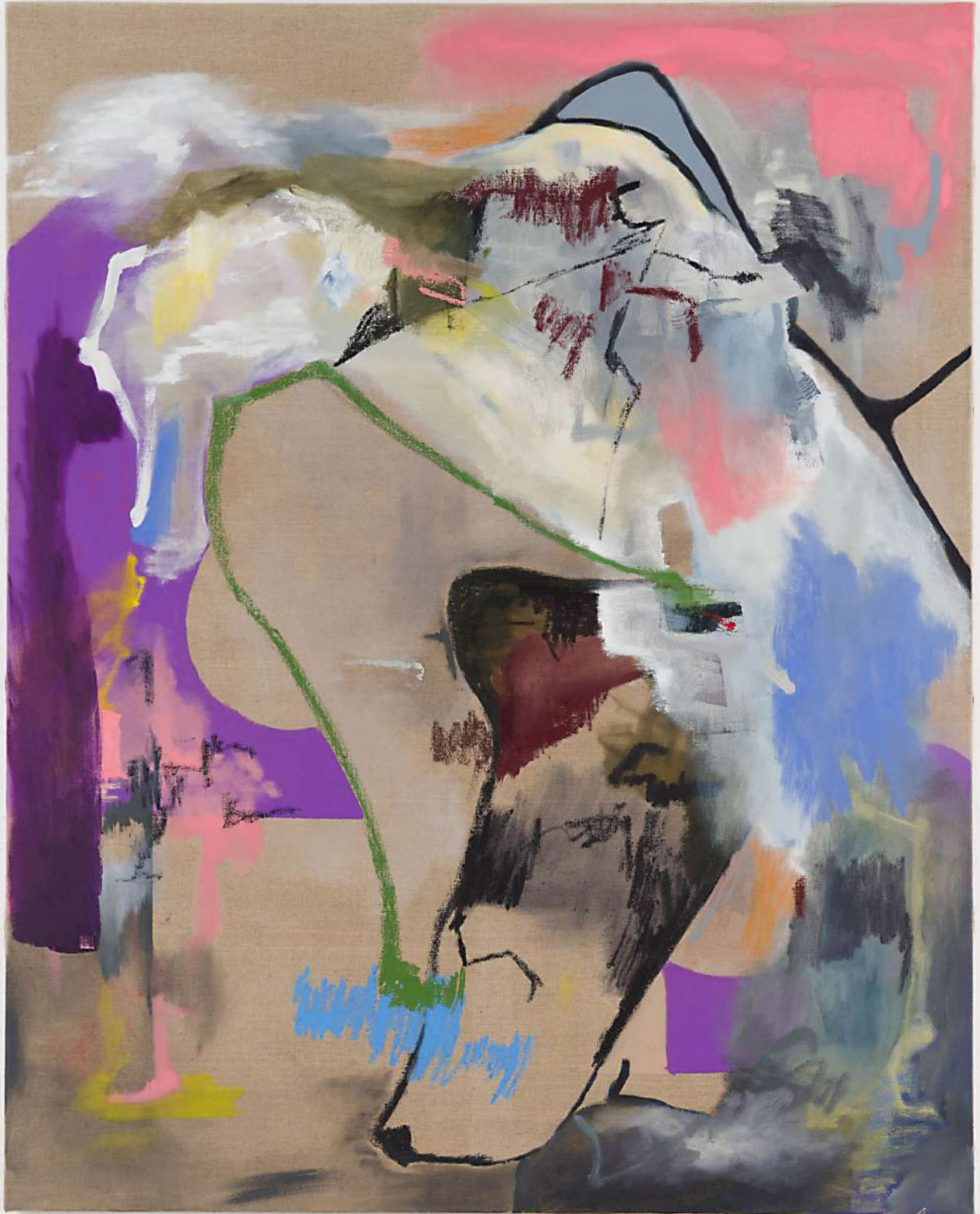
– Mathias, Jag går hem nu! Det är Erik, min ateljégranne, som meddelar att han ska gå hem.

Jag säger att jag också är på väg hem, men att jag vill vänta ut rusningstrafiken. Vi pratar en kort stund om målningen. Jag nämner min vilsenhet och säger att jag vill prova att fixa till den stumma lila ytan på högersida. Det kanske gör att målningen blir skitigare och därigenom öppnar upp sig för fler möjligheter. Frågan är bara hur jag ska gå till väga.

När Erik gått fortsätter jag att stirra på målningen. Och den på mig. Jag bestämmer mig för att pröva en kulör, för se hur målningen reagerar då. Jag är bekant med kulören men har ännu inte provat den i denna målning. Jag hoppas att kulören och gesten väcker dialogen igen. Det är en ljus och kall violett kulör som jag får till genom att blanda koboltviolett, koboltblå och titanvit. Oavsett om det blir bra eller inte så får den idén räcka för idag.

Ungefär tio minuter senare lägger jag med lätt hand på färgen. Målar en stor fläck på vänster sida för att sedan måla ett sträck med samma kulör på den stumma lila ytan. Sätter mig på stolen. Blir sittande en stund, stirrandes. Den blev bättre, men är fortfarande inte bra. Jag hör hur det börjar spöregna ute. Bestämmer mig för att vänta ut regnet innan jag går hem.

Timmarna går men det slutar aldrig att regna. Min ork börjar ta slut. Även mina podcasts. Jag fortsätter att glo på målningen. Känner hur tröttheten av både dagens grubblande och årstidens mörker växer i kroppen; från huvudet till resten av kroppen. När kvällen blivit natt bestämmer jag mig för att trotsa regnet, slasken och stillsamt gå hem. Det sista jag gör innan jag går är att vända målningen uppochner. Efter att ha bytt om sneglar jag mot den. Nu har den börjat kommunicera igen. Det var alltså den här enkla handlingen som var lösningen, tänker jag, släcker lampan och går mot Östermalmstorg för att ta den röda linjen hem till Vårberg.



*Silhouettes with green outline*, 2021, oljekrita & olja på duk

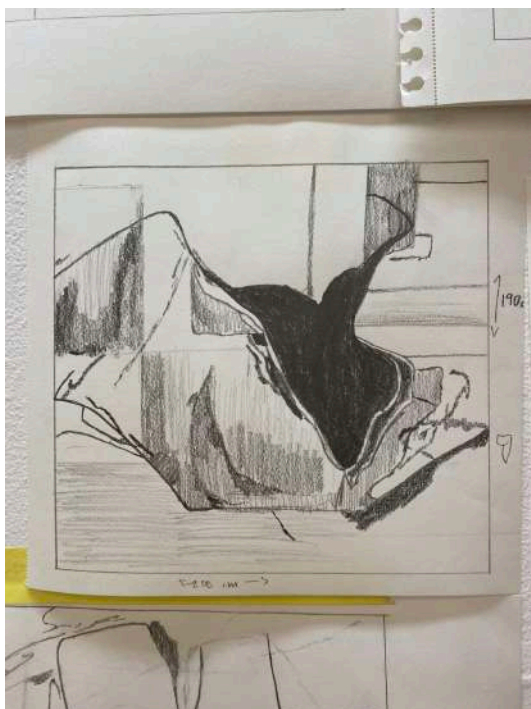
FOTO: Jean-Baptiste Beranger

Jag somnar dyngsur och kall om fötterna vid midnatt för att några timmar senare vakna och starta en ny arbetsdag.

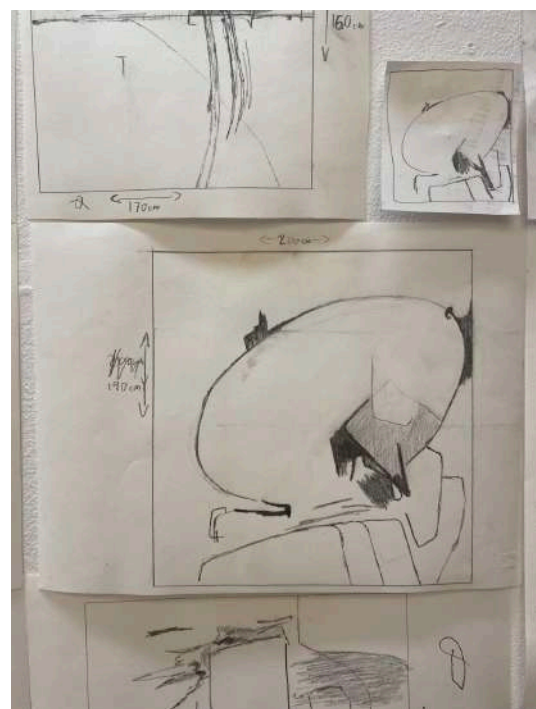
Målningen är bredare än en normalstor dörr, men ett huvud kortare än mig själv. Duken är grundad med transparent gesso vilket gör att dukens naturliga svårdefinierade brungrå kulör ligger blottad. Det här skapar en tung stämning i målningen. Den synliga duken pekar mot tidig modernistisk konst. Framförallt till kubismen.

Kubisterna lämnade ofta duken synlig där olika former möter varandra. Det går framför allt att se mot bildytans kanter. I min målning blir det övertydligt då det blir som hål i bildrummet. De bemålade partierna ibland tycks därför sväva framför duken.

De målade partierna gör att ögat reducerar de omålade partierna där kulörerna och de måleriska gesterna skapar ett spel mellan positiv och negativ form. De här formerna är målade med olika gråa, violetta, blåa och rosa kulörer med olika valörskillnader. Vissa är starka och ljusa, andra mer nedtonade och transparenta där tidigare lager så smått lyser igenom. Ovanpå dessa former av kulörer och valörer ligger gester och markeringar av krita och penseldrag. De här markeringarna skapar i sig egna former som bryter mot de bemålade fälten. Det här gör att målningen bildar små skrymslen och rum i det redan befintliga bildrummet. Rummen i målningen blir nästan som en karta. Här bjuds betraktarens ögon in till en resa som kan göra betraktaren lite osäker på vad det är hen ser. Osäkerheten ligger i att målningen inte har en tydlig agens. Trots detta kan betraktaren efter en stund upptäcka små detaljer att vila i och målningen öppnas upp igen. Osäkerheten förbytt till att istället börja handla om ett måleri utan värderingar. Alla gester, former och markeringar tycks vara lika viktiga. Ingenting är lämnat åt slumpen, även om det till en början kan se ut som det.



Idé till en målning, 2021



Förlaga till målningarna på utställningen  
PUNCHLINES, Galleri Mejan, 2021

# Från idé till måleri

Hur en idé bearbetas genom arbetet

---

I Goran Dukics mörka dramakomedi *Wristcutters a Love Story* (2006) får vi följa Zia som tagit sitt liv genom att skära upp sina handleder. Zia hamnar i ett limbo, en mellanvärld, där han precis som i det tidigare livet måste han försörja sig; skaffa jobb, handla i affärer och betala hyra. Med andra ord påminner detta efterliv om det vardagligheten från livet innan.

Limbovärlden ligger i en ödemark där ingenting tycks leva. Överallt finns kollapsade hus och rostiga övergivna bilar. Det finns ingen stjärnhimmel och av de få personerna Zia möter så kan ingen le. Filmens nedtonade färgschema och scenografi formar ett landskap som både känns bekant och öververkligt.

En dag får Zia reda på att hans exflickvän också hamnat i denna limbotillvaro. Det visar sig att en följd av hans död utlöste en dominoeffekt av fler självmord. Zia och hans nya kompis Eugene bestämmer sig för att åka på en road trip för att försöka hitta henne och reda ut vad som hänt. Längst vägen träffar Mikal, en liftare som letar efter ”de som bestämmer” i eftervärlden. Hon har nämligen hamnat där av misstag.

Efter några dagars resande hittar de Kneller sovandes mitt på vägen. Kneller har byggt en campingby där de får stanna hur länge de vill. På campingen upptäcker Zia att det ibland sker små mirakel; någons stol svävar i luften, en tändsticka flyger upp i luften och stannar där och objekt ändrar färg.

Trots att alla runt Zia tycks kunna genomföra mirakel utan någon större ansträngning samt påstå att miraklen inte har någon betydelse misslyckas Zia med sina egna försök. Miraklen existerar bara för att de gör det. För sin egen skull. De tycks inte heller ha funktionen av att driva berättelsen framåt.

Mina idéer dyker upp i mötet med min omgivning, genom olika detaljer i stadsrummet. Det kan vara i mötet med klotter, dåligt sanerade väggar, sprickor i asfalten eller skuggpartiet under en bänk där asfalten möter gräset. Det kan också vara en spricka i betongen eller ett spår av en mänsklig gest mot en yta. Det är spår av handlingar och slitage vilket skiljer sig från en mer värderande ordning. Detaljerna har i sig ingen större betydelse i stadsrummet. Min blicks möte med dessa händelse-spår, obetydliga blixtrar av mirakel, får mig att tänka på miraklerna i *Wristcutters a Love Story*, de har inte någon betydelse. De existerar för sin egen skull. Jag ser dem som mirakel eftersom de lyser upp en grå vardag och fyller mig med en nyfikenhet. En visuell idé att arbeta vidare med.

Jag tar sällan foton på det jag ser. Försöker i stället hålla mötet i minnet. Eftersom jag ser det varje dag ser jag spåren i olika ljus och olika väderförhållanden. Jag ser också motiven ur olika vinklar, lite som en kubistisk bild, som kan ge nya idéer.

Mina målningar baseras på olika möten med dessa händelse-spår eller mirakel som jag tänker dem. De går från att vara tankekonstruktioner, till formalistiska teckningar baserade på vad jag upplevt i stadslandskapet. Från teckningar till visuella dikter, utvecklade färgfält i samtal med

varandra, där olika måleriska gester samspråkar genom rytm och upprepning, likt strukturen i en rapptext.

Teckningarna görs på ett A4 papper som delas in i nio rutor. I dessa rutor tecknar jag upp olika varianter av intrycket från miraklerna. Jag skalar bort oväsentlig information tills teckningen består av streck, geometriska figurer och tomma vita ytor. Teckningarna är till sitt utseende enkla och konkreta. Jag brukar ha Theo van Doesburg, Otto G. Carlsund, Léon Arthur Tutundjian och Jean Hélions Art Concrets manifest från 1930 i bakhuvudet när jag gör dessa teckningar.

Art Concrete-rörelsen var kortlivad och verkade för konstens totala frihet från behovet av att beskriva eller representera föremål eller känslor. Rörelsen uppkom i kölvattnet av den nederländska konströrelsen De Stijl och var en reaktion mot den framväxande surrealismen.

Manifestet handlar i stor del om att konsten inte ska innehålla sensuella eller sentimentala eller naturens formella data. De ville utesluta lyrik, drama och symbolik i måleriet. De menade att en målning ska vara uppbyggd av rent plastiska element; ytor och färger. De lade stor vikt på att en målning ska vara anti-impressionistisk och vara utförd på ett mekaniskt vis för att nå en absolut tydlighet. En målning ska inte, enligt dem, ha någon betydelse utöver sig själv.

Det jag tar med mig från deras manifest är hur de tänkte kring ytor och färger; hur dessa element i bilden ska vara det centrala och inget utanför bilden ska ge målningen någon betydelse. Jag håller dock inte med Art Concrete -rörelsens inställning till måleri men använder deras tankar som en konsthistorisk trop. Jag uppskattar deras tankar om målningens inåtvändhet och deras tankar om formernas renhet i processens tidiga stadie. När teckningarna översätts till måleri börjar jag ifrågasätta denna trop.

Mitt sätt att måla är istället motsatsen till Art Concrets föreslagna metod. Jag gillar att använda ljusa och skrikiga kulörer med suddiga kanter och yviga, dimmiga gester. Jag vill att de olika lagren av färg och gester ska bråka om utrymmet i bildrummet men ändå leva i symbios med varandra. Efter ett par dagar in i en nystartad målning börjar jag tvivla på mig själv, vem jag är och vad jag vill. För att komma tillrätta med problemet måste jag hitta en ny i gång i målningen för att förstå vad den vill. Jag ställer mig kritisk till vad min intention var i början och förhåller mig i stället till målningen som en pragmatisk praktik. Teckningens innersta väsen finns kvar men byter skepnad. En slags transsubstantiation<sup>1</sup> där den konkreta grundidén blir en målerisk kropp. Mitt användande av begreppet ”transsubstantiation” här är menat att fungera som en slags liknelse.

Teckningen fungerar som ett startskott eller ett räcke att hålla mig i under processen; något att gå tillbaka till och plocka upp igen om kompositionen faller. Det är ett skelett där måleriets ytor sakta byggs upp som jag också kan gå emot om målningen kräver det.

Skillnaden mellan teckningarna och måleriet är att teckning ligger närmare en snabb tanke som beskriver en konstruktion, medan måleriet börjar handla om någonting kroppsligt. Måleriets olika lager är inte längre konstruktioner utan istället en kropp av färg på dukens yta.

---

<sup>1</sup> *Nationalencyklopedin*, Transsubstantiation, Fjärde Laterankonciliet (1215) fastslog som katolsk lära att ”Kristi kropp och blod i sanning finns i altarets sakrament under bröds och vins gestalter, sedan brödet transsubstantierats till kropp och vinet till blod genom Guds makt”. Substansen, det vill säga bröds och vins väsen och ändamål, förvandlas till Kristi kropp och blod, fastän accidenserna (utseende, smak, lukt etc.) kvarstår oförändrade och behåller sin teckenfunktion <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/transsubstantiationsläran> (hämtad 2021-05-03)

Att få upp en komposition på ett A4 papper går snabbt medan måleri är en långsammare process. Måleriets process kräver en högre koncentration där ögat, handen och tanken skapar ett intuitivt tillstånd; ett sätt att existera genom att göra markeringar på duken. Här börjar jag leta efter någonting nytt. En ny komposition med gester som ibland blinkar till Art Concrete och tidig modernism i dess former men som samtidigt – för att uttrycka mig aningens banalt – bokstavligen målas över.

I mina målningar är det som att jag fysiskt går igenom den modernistiska konsthistorien för att slutligen landa i ett postmodernt språk. Bilden och bildytan byggs upp i en polerad stil för att skapa sina egna premisser och ställa sig autonom mot omvärlden. I slutändan rekonstrueras idén om att vara en autonom för att öppna upp sig och bli del av ett nätverk. En målning kan ge nya idéer till nästa målning osv.

Det här är komplext och för mig nästan ogripbart att sätta ord på. Genom att studera Günther Förgs konstnärsskap kan jag orientera mig genom det postmoderna förhållningssättet och använda det i mitt egna arbete.

Günther Förg var en tysk konstnär som levde mellan 1952–2013. Förg var fascinerad av tidig modernistiskt konst. Hans målningar, foton och skulpturer tar tydligt inspiration från de formalistiska idealen som många konstnärer i början på 1900-talet strävade efter. Det finns två aspekter inom modernismen som är värd att poängtera när man diskuterar Förgs konstnärsskap; modernismens utopiska framåtanda och idén om materialens renhet. Modernismen drevs framåt med en utopisk idé om renhet. Renhet genom användning av material och form. Denna utopiska renhet skulle bidra till ett bättre samhälle, men med dagens ögon finns det också något exkluderande i modernismens språk.

Det är också värt att ha i åtanke hur de flesta konstnärer inom modernismen var delaktiga i olika grupperingar, ismer, som nästan kan jämföras med hur subkulturer fungerar; de går in och ut ur varandra och varje generation försöker förkasta de idéer som generationen innan hade. Förg tvivlade på dessa idéer och menade att begreppet utopi var oberäkneligt. Han motsatte sig också att ingå i grupperingar och för att sätta sig i opposition. Förg undersökte hur man kan använda material annorlunda, på ett orent sätt. För att förenkla kan man säga att han motsatte sig modernismens tankesätt, hans fascination till trots.

Det här blir väldigt tydligt i Förgs måleriserie *Lead Paintings* (1986–1990). Dessa målningar är, som titeln antyder, gjorda på blyskivor. Bly är ett ovanligt material att måla på vilket går att likställa med ett orent material. Förg lämnade blyskivorna utomhus för att de skulle börja oxidera innan han målade på dem. Han använde kulörer som bråkar och krocker med varandra. I stället för att använda de kulörer som de tidiga abstrakta målarna använde sig av. Förg använder modernismens principer som en ironi för att peka mot sina föregångare. Men det är en ironi som gått så långt att det snarare har mattats av och istället handlar om en uppriktig respekt. Ett försök att använda liknande metoder men med en uppskruvad och personlig palett försöka ta modernismen vidare.

Förgs senare serier *Grid paintings* (1992–2009) och *Spot paintings* (2007–2009) är exempel på detta. Det är tydligt att Förg är som besatt av dessa idéer när han jobbar. I båda

serierna använder han intensiva kulörer som läggs på duken med en inlevelse och försiktighet. För mig blir det tydligt hur motivet är färgen och penselföringen. Man kan tydligt se hur en struktur gradvis försvinner in i en rörelse på ytan. För mig är det märkbart att Förg är intresserad av måleriets förlopp. Hur han har uppslukats av måleriets tanklösa process. Detta påminner mig också om dadaismens och den tidiga surrealismens automatism.<sup>2</sup> Det är just där det händer någonting: målningarna går från att vara konstruktioner till att bli måleri där färgen skapar ett innehåll i sig själv och skapar mening genom att bli en materiell fiktion.



*Circular motion, flipped, olja på duk, 2021*

---

<sup>2</sup> *Nationalencyklopedin*, Automatism (nylatin *automati'smus*, av grekiska *auto'matos*, egentligen 'som rör sig av sig själv'), i konst och litteratur ett skapande utan kontrollerande förnuft och utan estetiska och moraliska överväganden, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/automatism> (hämtad 2021-05-03)



# Joan Mitchell, AbEx & MF DOOM

Sätter in mitt görande i en kontext

---

Den konsthistoriska rörelse som ligger mig närmast måste vara AbEx (abstrakta expressionismen) från 1950–60-talets New York. Detta eftersom deras sätt att förhålla sig till en levande stadsmiljö, snabba tempo och flirt med någon form av tidig subkultur.

Betraktar jag mitt måleri utifrån ser jag starka influenser av Willhem de Kooning, Franz Kline och Joan Mitchell. Min generation har blivit marinerade av AbEx sedan första året på förberedande konstskola. AbEx rörelsens konstnärer sitter på mina axlar, drar mig i håret och möblerar om min ryggmärg när jag står i ateljén för att jobba. Ibland måste jag stålsätta mig för att inte omedvetet upprepa vad denna rörelse redan gjort.

Det går att se hur De Koonings penselföring och kulörer spökar i mina bilder. Hur jag likt Franz Kline får materialen och kulören att skapa en total mening; ett slags materiellt narrativ.

Det finns ett starkt släktskap med Joan Mitchell i mina arbeten. Hon använde minnen och känslor som hon associerade till olika platser som källor till sina arbeten. Hon ska ha sagt - här fritt tolkat ur mitt minne – att hon bär de landskap hon haft omkring sig. Jag tolkar det som att hennes motiv och landskap finns i hennes huvud och kroppsliga minne. Det är för Mitchell bara att ta fram en duk och färg för att snabbt jobba fram en komposition eftersom hon lever med sina bilder ständigt vibrerande på sin näthinna. Det är som att hon dikterar ett samtal för att sedan skriva fritt baserat på samtalet. Konsthistoriken Linda Nochlin beskriver Joan Mitchells målningar i sin essä "A Rage to Paint: Joan Mitchell and the Issue of Femininity":

*From the very beginning, Mitchell's rage to paint was marked by a very specific battle between containment and chaos. In Red painting No. 2 of 1954 a shivering island of agitation is held in check by the composition's central focus, the mazing and amazing dynamism of the brushwork, which pulls together and layers in deep, jewel-colored skeins. A close-up detail of the upper center portion of the canvas reveals something of the complexity of Mitchell's factor, the almost excessive bravado of the gestural center compared with the cool pallor of the gridded margins, as though something wild had escaped from a cage - or needed to be pent up in one.*

Nochlin fortsätter:

*In Mitchell's, work I am trying to demonstrate, meaning and emotional intensity are produced structurally, as it were, by a whole series of oppositions: dense versus transparent strokes; gridded structure versus more chaotic, ad hoc construction; weight on the bottom of the canvas versus weight at the top; light versus dark; choppy versus continuous strokes; harmonious and clashing juxtapositions of hue – all are potent signs of meaning and feeling. It is a structural freedom and control, this complexity of vision that accounts for the fact that, far from being a one-*

*note painter, Mitchell explored a vast range of possibilities in her work, from spreading, ecstatic panoramas to the inward-curling 'Black paintings,' from the totally covered canvas to the canvas enlivened only by a few dashes of calligraphy.<sup>3</sup>*

Nochlin skriver hur Joan Mitchell drivs av en frustration som tar uttryck genom ilska på duken. Hon är riktigt jävla arg! I citatet ovan beskrivs hur Mitchell lyckas påvisa ilskan i sin färgpåläggning och medvetet jobbar med motsättningar i bildrummet vilket resulterar i att målningarna får en komplexitet som gör att målningarna handlar om fler saker än ilska. De handlar om, tänker jag, ett sätt att ta ut alla hämningar och samtidigt få ateljéprocessen att bli motivet. Ilskan i penselföringen och kulörerna är hennes sätt att motivera handlingen av att göra bra målningar. Det är som att målningarna under processen börjar få sitt eget liv och ytorna vill rymma från sitt underlag vilket i sig är en paradox eftersom målningen måste sitta fast på en yta för att kunna leva - en självdestruktivitet som jag ser hos många abstrakta expressionister från samma generation. Skillnaden är att Joan Mitchells sätt att arbeta på tydligt tar avstånd från många av hennes generationskamrater; hon kallades ofta för "kvinnlig målare." Ett epitet som hon vägrade, med rätta, att kännas vid. Hon ville i stället betraktas som "målare," en i gänget, men knuffades ut ur gemenskapen samtidigt som hon var en del av den. Det är härifrån hennes argsinta måleri tog sin energi, menar Nochlin. Och jag tror det stämmer. Samtidigt undrar jag vad som kom först; hennes ilska eller hennes sätt att måla? Jag undrar också hur Mitchell själv tänkte kring det här. Jag har inte hittat någonstans där Mitchell pratat om detta. I de intervjuer jag läst med henne där ämnet har berörts har hon viftat bort frågan. Att inte prata om det ett sätt att distansera sig mot detta förtryck att inte låtsas om det; att ställa sig över det och låta sitt måleri föra sin talan.

Det jag känner igen i mig själv hos Mitchell är hur de måleriska gesterna är vad som är väsentligt. Hur dessa gester bearbetar och aktiverar ytan för att ge det liv. Det studsar åt alla håll samtidigt för att sluta i en betraktares kropp, öga och huvud. Men framförallt är det känslan av att jobba i opposition eller i motvind som jag känner igen. I hela mitt liv har jag varit del av olika sammanhang men alltid känt mig lite utanför. Konstigt nog ger detta mig energi.

Den amerikanska rapparen Daniel Dumile byggde sin offentliga persona på utanförskap och en frustration som han kände gentemot musikbranschen. Dumiles alter ego skapades i mitten av 1990-talet efter att ha genomgått ett stort trauma i sitt liv. Hans lillebror tillika bandmedlem i gruppen KMD dog efter att ha blivit påkörd av en bil. Olyckan skedde några månader innan deras andra album skulle släppas. Efter att hans brors bortgång vägrade skivbolaget att släppa albumet och sparkade gruppen från bolaget.

Dumile levde några år som hemlös i New York City samtidigt som han frustrerat började planera för sin revansch och nydebut. Han skapade ett alter ego som han kallade MF DOOM som löst bygger på superskurken Doctor Doom från *Marvell Comics* universum.

---

<sup>3</sup> Linda Nochlin och Maura Reilly, *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, "Joan Mitchell: A Rage to Paint, The Paintings of Joan Mitchell", Thames & Hudson, 2015, s. 54–55.

MF DOOM bar alltid en metallmask vid offentliga framträdanden för att dölja sin identitet. Han har själv sagt i intervjuer att användandet av masken berodde på att han vänder sig emot Hip Hopens ytlighet och personkult. I stället för fokus till en viss person och de fördomar som kommer beroende på hur de ser ut och för sig, stannar fokuset vid musiken. Masken symboliserade detta.

MF DOOM använde sig av rapmusikens troper i sina texter för att samtidigt bryta mot den förutfattade meningen av hur rapmusik ska låta och framföras. Detta gör att en lyssnare aldrig riktigt vet var man har honom. Han vägrade vara tydlig i sitt berättande. Han skalade bort en tydlig och övergripande berättelse och målade i stället upp olika skeenden och satte de bredvid varandra. Vid en ytlig lyssning verkar inte dessa skeenden ha med varandra att göra. Vid närmare analys av varje rad var för sig läggs ett pussel ihop i huvudet. Dessa rader innehåller referenser och liknelser som tillsammans bildar en större berättelse i form av en övergripande metafor. Ett slags byggande av ett universum där MF DOOM styr och ställer.

Detta påminner om hur Günther Förg använder sig av modernismens troper för att sedan bryta mot dem. Det krävs någon som har djup förståelse för mediets regler för att detta ska fungera.

En raptext följer alltid samma struktur; en normal raptext är 16 rader. De fyra första raderna fungerar som ett sätt att introducera ett tema och ett motiv. Motivet hos rappare är ett avancerat rimschema som återkommer i alla fyra raderna. På fjärde raden kommer en punchline som bygger på de tre första raderna. Efter de fyra första raderna kommer fyra nya rader där ett nytt motiv introduceras. Samtidigt sker ett hopp i berättelsen som följer textens tema, med en ny punchline på fjärde raden. Efter dessa fyra rader kommer ett nytt rimschema osv. Rappen ligger på ett repetitivt beat som lyfter texten. Dessa beats är oftast baserat på samplingar från redan existerande musik. Dessa samplingar och raptextern har oftast ingen koppling till varandra utan samplingen och beatet skapar ett nytt verk med egna premisser och en ny mening. På detta ligger rappen som flyter i takt till musiken.

Detta sätt att använda sig av och bryta mot mediets förväntningar och troper kopplar jag till mitt eget sett att förhålla mig till måleri. Användandet av färg, måleriska gester och kulör refererar till konsthistorien genom mediets egna väsen. Detta lämnar dörren öppen till möjligheten att målningarna kan tala förbi upphovspersonens ursprung. Ett nätverk bakåt i tiden skapas vid en första anblick. Medveten om detta kan jag leka med betraktarens förutfattade mening om mediet genom att göra någonting oväntat i bildrummet.

Martin Kippenberger pratade ofta om att allting redan är gjort, men att denna inställning till konst gör att en konstnär av idag får mer frihet. Kippenberger vägrade att anpassa sig till en specifik stil men använde sig av olika stilars förväntningar för att prata om någonting nytt.

Kerry James Marshall menar samma sak. Han har sagt att vi sedan 1950-talet egentligen inte kommit på nya saker att uttrycka. Vi använder det som redan existerar för att placera ut det i nya sammanhang eller nya användningsområden. Att måleriets gester och uttryck genom att användas av en konstnär av idag byter kontext och på så vis skapas någonting nytt som aldrig tidigare existerat.



*Swirling & pointing*, Olja på duk, 2021

# Maria Lassnig på piedestal

hur jag hamnade där jag är nu eller ett efterord

---

Under våren 2015 såg jag Maria Lassnigs målningar för första gången i verkliga livet. Jag kände till henne sen tidigare och hade året innan noterat att hon gott bort 94 år gammal. Det var på *Fundació Antoni Tàpies* i Barcelona som jag av en slump såg en stor retrospektiv utställning av Maria Lassnig. Hon målade nästan bara självporträtt med en onaturlig färgskala. Lassnig målade det hon kände i sin kropp just då när hon satt och målade; kände hon inte sitt öra målade hon inget öra, var hennes ben avdomnat målade hon inget ben eftersom hon inte just då kände något ben. Hon målade aldrig hår eller naglar eftersom det var död materia. Hon kallade detta för *Körpergefühlmalerei* (kroppsmedvetenhet). Röd var en dominerande färg i hennes måleri. Ibland används den röda färgen för att antyda smärta, starka känslor eller att en kroppsdel är ansträngd.

Efter det här mötet har jag satt henne på en piedestal; det finns ingen mer fulländad målare än Maria Lassnig och det kommer aldrig finnas.

Jag vet inte vad som slog an i mig. Om det var hennes uppskruvade pallet med starka ljusa kulörer. Eller om det var hur hon ofta lämnade spår av processen synligt i slutresultatet; alltså att det tydligt syns hur hon letat sig fram med olika konturlinjer som ger formerna i slutresultatet en knuff ut i gallerirummet. Hur hon ibland struntade i att måla bakgrunden och gjorde dukens vita grundering till ett vakuum där figurationen fastnat i ett tillstånd av förvandling. Att hon rörde sig fritt mellan abstraktion och tydligt figurativa element i målningen.

Jag hade sett de här elementen i målningar många gånger. Ändå kändes det här som ett tydligt val som inte behöver någon förklaring. Det kändes som en självklarhet.

Jag upplevde en spöklik närvaro i mötet med målningarna. Något jag aldrig hade upplevt innan. Motivens närvaro i samspel med färgen och påläggningen trängde sig ut från målningens bildrum och omslöt mig för att sen lämna mig ensam. Det gick att känna måleriet med hela kroppen. En slags invasiv kraft tog över mig.

Det var första gången jag grät efter en utställning av känslomässig utmattning.

Det var en bekant känsla även om jag aldrig känt den förut. En känsla utan namn. En slags blandning av sorg, glädje, saknad och trygghet.

I avsnitt 74 *Gud*<sup>4</sup> från podcasten *Myter och mysterier* som leds av Per Johansson, idéhistoriker och lektor i humanekologi vid Lunds universitet, och Erik Schüldt, kulturjournalist, beskrivs samma känsla. I inledningen av programmet beskriver Schüldt sitt andliga uppvaknande när han första gången hörde pianostycket *Für Alina* av Arvo Pert.

Schüldts beskriver det som att känslan var någonting han alltid har längtat efter men inte visste om att det fanns. Som att det är en känsla av hemkomst och saknad på samma gång, men inte en saknad av något som försvunnit utan en saknad av ett ursprung. Som att han hör hemma i musiken men musiken är en slags rop efter Gud.

---

<sup>4</sup> Johansson, P., Schüldts, E. (10 september, 2021), *Myter och mysterier: 74 Gud*, [Audio podcast]. <http://www.myterochmysterier.se/myter-mysterier/74-gud/>

Jag skulle inte påstå att mitt första möte med Maria Lassnig fick mig att sakna Gud. Det är mer som att min grundpelare som jag stod på slogs omkull och jag kände att jag var tvungen att börja leta i mig själv och runt omkring mig efter någon form av mening. Men samtidigt kände jag mig hemma i mötet med målningarna. Det var det här jag saknat i hela mitt liv utan att jag visste om det.

2015 var mitt mål att lyckas göra måleri med ett personligt narrativ. En slags autofiktion, på gränsen till utlämnande, utan att skriva någon på näsan. Det figurativa måleriet var för mig ett sätt att orientera mig i den här autofiktionen.

Mötet med Lassnig fick mig att hamna i en existentiell kris. Jag kände mig tom och hopplös som målare. Lassnig hade hittat det jag letade efter, tagit det och sprungit med det till mål.

När jag till slut återhämtade mig sprang jag efter Maria Lassnig tills jag insåg att det inte gick. Jag kunde inte göra det måleri som hon gjorde, eller ens måleri som påminde om hennes, och samtidigt kunna stå för det. Jag kom till en brytpunkt där jag började ifrågasätta min egen intention med måleriet. I stället för att gå in i mig själv gjorde jag tvärtom. Kollade runt om mig; vad jag såg på vägen till ateljén, letade motiv i konsthistorien och tog inspiration från subkulturernas olika attityder och estetik.

Jag började fundera på vem jag är som person utanför konstnärskapet. Var jag kommer ifrån och vad jag har i bagaget. Vad jag har för kunskaper och erfarenheter utanför det måleritekniska. Att jag kommer från Gävle, en liten stor stad som ligger nära Stockholm men rent geografiskt tillhör Norrland. Vissa Gävlebor låtsas vara storstad, andra låtsas vara Norrland. Men ingenting känns genuint. Det är en stad med identitetskris där ishockey och gammal hårdrock är den dominerande kulturen. En stad som är antiintellektuell med machoideal där jag alltid har känt mig vilsen i som kännande och tänkande person.

Jag började förstå hur viktigt min kunskap om hiphop-kulturen och rapmusiken var för mig som person. Hur subkulturen formade min världsbild och öppnade upp ögonen för någonting annat. Den gav mig självrespekt, ett politiskt medvetande och en stolthet i att känna sig lite udda och utanför i staden jag växt upp i.

Hiphop i en svensk kontext, i alla fall för min generation, har mer gemensamt med prog och punkrörelsen från 1970-talet, än vad den har med gängkultur som i USA. Eftersom rapmusiken inte blev mainstream i Sverige förrän på senare år har rapmusiken alltid varit något som puttrat utanför den musikaliska radan. Det fanns en "gör-det-själv" och "sparka uppåt" känsla över hela subkulturen. Som en tryckkokare som när som helst kunde sprängas. Jag upptäckte Hiphop och rapmusik runt år 2000 när jag var 10 år gammal. Jag var fortfarande barn men mötet med musiken och dess estetik blev som ett uppvaknande. Jag förstod det direkt. Det kändes som att mitt huvud expanderade. Ett slags samförstånd.

Jag och mina vänner provade allt som hade med subkulturen att göra; breakdance, DJ, rap och graffiti och fastnade för det senare. I 13-årsåldern umgicks vi på en ungdomsgård i Gävle där en lite äldre breakdance-kille hjälpte oss att förstå subkulturen. Han sa att: "Om man är en del av en kultur, eller subkultur i det här fallet, är det viktigt att känna till dess historia". Det här citatet följer mig än idag.

Jag började studera om Hiphopens historia där jag kunde komma över den. På Hiphopforum på internet, dokumentärer och artiklar.

I 15-årsåldern blev jag mer intresserad av poesi och "finkultur". Jag slutade med graffiti efter några år och började i stället läsa allt Stadsbiblioteket hade om graffiti, Hiphop och när de tog slut gick jag över till böcker om konsthistoria och klassiska romaner. Jag ville få ett kulturellt kapital men började i stället förstå hur världen hänger ihop. Att konstnärer inte är ett eget väsen oberoende av vad som fanns omkring dem. Att modernismen var en reaktion på hur världen såg ut då och att konstnärerna reagerade på industrialismens efterskalv. Mitt tidiga intresse för Hiphopens historia och konsthistoria gjorde mig nyfiken. Jag började trivas i utanförskapet. Det här blev min ingång till att själv vilja syssla med konst.

*Making a painting is so hard it makes you crazy. You have to negotiate surface, tone, silhouette, line, space, zone, layer, scale, speed, and mass, while interacting with a meta-surface of meaning, text, sign, language, intention, concept, and history. You have to diagnose the present, predict the future, and ignore the past all at once—to both remember and forget. You have to love and hate your objects and subjects, to believe every shred of romantic and passionate mythos about painting, and at the same time cast your gimlet eye on it.<sup>5</sup>*

Amy Sillmans text *On Color* fick mig att inse att alla val som vi målare gör redan innehåller så mycket information, i rent materiella narrativ. Jag funderade på om detta materiella narrativ var vad som fick mig att känna så mycket när jag såg Lassnig för första gången. Sillmans text fick mig att skala bort allt jag tyckte var oväsentligt och fokusera på måleriets inneboende egenskaper. Kvar fanns processen. En lust att göra någonting. Experimentera med lager, linjer, yta, gester, kulör och komposition. Börja lita på mina ögon och min magkänsla och tänka genom ateljéarbetet, i stället för innan processen påbörjats.

Genom att göra tvärtemot vad jag från början ville göra har jag lyckats hitta en personlig ingång i måleriet. Processen har blivit motivet och motivet består av ett materiellt narrativ laddat med mina minnen och känslor. Jag pratar med målningen tills den börjar svara. När målningen börjar svara har vi ett samtal och en förhandling. När målningen börjar hålla en monolog för mig vet jag att den är klar. Den slutar vara en del av min process och är i stället delar av fler relationer.

---

<sup>5</sup> Ami Sillman, "On color", *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-Medium Condition*, Frankfurt: Sternberg Press, 2016, s. 110.



*Line dance with yellow, olja på duk, 2021*