

Patrik Entian

# LOOKING FOR PAINTING

**Kritisk refleksjon over kunstnerisk utviklingsarbeid**

Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid

Kunst- og designhøgskolen i Bergen 2013

<b>FÖRORD</b>	<b>3</b>
<b>1. INTRODUKTION</b>	<b>4</b>
<b>2. BLICKENS OLIKA VÄGAR</b>	<b>7</b>
Blicken och materialiteten	8
<b>3. LOOKING FOR PAINTING</b>	<b>12</b>
METODER, MÅLARTEKNIKER OCH PROCESS	12
Antarktis - Bergen	13
Arbetet i ateljén	14
Störningar	15
Grått ljus	17
Visuellt brus	19
Format	21
Från digitala arkiv och Time-lapse till målningar i serier	22
Titlar på målningar	23
Hur målningen fungerar	23
<b>4. BILDEN OCH MÅLERIET</b>	<b>25</b>
BILDEN FRÅN ATKA BAY	25
Tiden och avståndet - samtidigt	32
Avstånd och närvaro	33
REFLEKTIONER I PROJEKTET	34
Apparaturen och bilden på skärmen	35
Blicken, det visuella och det materiella	36
Att se, att observera	38
<b>5. DEN AVSLUTANDE UTSTÄLLNINGEN</b>	<b>41</b>
DET KONSTNÄRLIGA RESULTATET	41
ROM8	41
Projekthallen i 6.etage på Konstakademiet	42
Utställningen på ROM8	42
Beskrivning av rummet	43
Intention	43
6 nya målningar	44
Skala, format och titlar	45
Hängningen	46
Bokhyllan för kataloger	48
Ljussättningen	48
<b>6. UPPSUMMERING AV PROJEKTET OCH DEN AVSLUTANDE UTSTÄLLNINGEN</b>	<b>50</b>
<b>7. REFERENSER</b>	<b>53</b>
<b>8. AKTIVITETER INNANFÖR STIPENDIATPROJEKTET 2007-11</b>	<b>54</b>
Utställningar	54
Obligatoriska kurser	54
Stipendiatsamlingar	55
Undervisning	55
Ämnesspecifika delen (fagspesifikke delen)	56
Presentationer	57
Konferenser och seminarer	59

# FÖRORD

---

*Looking for Painting* ingår i Stipendprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid och är utfört vid Kunst- og Designhøgskolen i Bergen, Avdeling Kunstakademiet.

Handledare för projektet var Jon Arne Mogstad, professor i måleri ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Sedan augusti 2011 har det varit Gerd Tinglum, professor i måleri ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen.

Bi-handledare har under projektets gång varit Sunniva McAlinden, Cecilia Gelin, Gerd Tinglum och Håkan Nilsson.

*Looking for Painting* har varit ett projekt baserat på måleriet som praktik och den grundläggande metoden har varit att måla. Resultatet av projektet har också varit målningar. Insikterna och resultaten som jag uppnått kunde därför inte ha uppstått i en traditionell akademisk PhD. Projektet påbörjades i oktober 2007 och avslutades oktober 2011. Jag var sjuk under en period (2009) och projektet hade då ett uppehåll. Ett annat, kortare uppehåll uppstod när jag under fyra månader tog ledigt som stipendiat för att utföra en stor utsmyckning på Universitetet i Oslo.<sup>1</sup> Den sammanlagda arbetstiden för projektet var tre år.

Jag är utbildad som bildkonstnär vid Kunstakademiet i Trondheim, 1996-2001. Sedan studietiden har jag konsekvent undersökt måleriet och särskilt landskapsmåleriet. Undersökningarna handlar både om måleriets premisser, begränsningar och möjligheter innanför bildens yta, och hur målningar samverkar i rumsliga installationer.

Tusen tack för den ovärderliga hjälp jag fått under skrivprocessen av mina båda handledare, Gerd Tinglum och Håkan Nilsson!

Jag vill dessutom rikta ett varmt tack till Kunst- og designhøgskolen i Bergen, alla på Kunstakademiet, Stipendprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid, Jon Arne Mogstad, Paula Crabtree, Cecilia Gelin, Sunniva McAlinden, Johan Haarberg, Nina Malterud, Piya Wanthiang, Jacob Alrø, Søren Kjørup, Jeremy Welsh, Kristian Skjold, Nina Roos, Victoria Johnson, HC Gilje, Aris Kalaizis, Joyce Kim, Per Kvist, Kjell Rylander, Caroline Slotte, Pontus Kyander, Anne Szefer Karlsen, Steven Cuzner, Jan Verwoert, Aleks Wildhagen, Andreas Siqueland, Tidens Krav, Anders Kjellesvik, Geir Harald Samuelsen, Amanda Steggell, Mattias Thronsen, Tina Simon, Ellen Røed, Torsten Reiter, Marius Martinussen, Andreas Glad, Per Platou, Lisa Him Jensen, Lars Korff Lofthus, Urban Ringstad, Ole och Linus Entian, Russel Maltz, Explorers Club, Neumayer Station, internet och Jonas Egnell.

Laksevåg den 10 juni, 2013

---

<sup>1</sup> Skissen till utsmyckningen var godkänd då jag började som stipendiat 2007 och först ville jag använda utsmyckningen som en del av stipendiatprojektet. Efter en tid insåg jag att det inte fanns tillräckligt med rum för vidare experimentering i det godkända utsmykningsprojektet och beslutade därför att lämna detta arbete utanför.

# 1. INTRODUKTION

---

I det treåriga stipendiatprojektet *Looking for Painting*, har jag befunnit mig i min ateljé i Bergen och målat utifrån bilder jag sett på från en web-kamera som står placerad i Atka Bay på Antarktis. Den drivs av klimatforskare som arbetar på den tyska Neumayer Station. Kameran laddar upp en ny stillbild var tionde minut, dygnet runt. Bilden går att se på forskningsstationens hemsida. Där kan man också få en översikt av alla bilder som producerats av web-kameran de sista 24 timmarna.<sup>2</sup>

Vid klart väder visas ett öde is-landskap som mittställt avtecknas mot himlen i en horisontellt avlång bild. Många dagar är det snöstorm och man ser endast en dimmig bild där ljuset förändras svagt i olika gråskalor och nyanser, medan bilden på dygnets mörka timmar består av ett tekniskt brus eftersom kameran då inte klarar att återge en bild av landskapet utan ljus.

Mitt syfte med att måla detta landskap på ett så långt avstånd, har varit att undersöka hur måleriet fungerar som ett sätt att dokumentera och visa fram det digitala landskapet, så som det till stor del framträder för oss idag. Målet med denna undersökning är att försöka förstå hur måleri fungerar som ett sätt att se, registrera och erfara ett landskap, man endast ser som ett utsnitt på en datorskärm.

*I min ansökan om avslutande evaluering av stipendiatprojektet Looking for Painting skrev jag; Projektet har som utgångspunkt att jag samlar in, bearbetar och prövar ut bilder från dataskärmen i måleri. Det har gradvis utvecklats från diskussionen om hur måleri kan fungera som en metod för att undersöka den visuella världen så som den framträder för oss idag. Målet är att bygga upp en förståelse för hur måleri fungerar och hur eller om måleri kan fungera som ett konstnärligt forskningsprojekt som producerar ny kunskap. Utforskningen är baserad på måleriet som praxis och det dagliga arbetet i ateljén.*

Detta har jag gjort genom att lyfta fram måleriets materialitet som det meningsbärande elementet för detta medium att se världen genom. Undersökningen har först och främst föregått genom måleriet, där mina reflektioner utgår från materialundersökningar och färgblandningar och hur detta fungerar i målningen. Genom att observera web-kamerabilderna och måla efter dessa har jag intresserat mig för att utveckla målningar som också följer strömmen av bilder så som de kommer upp och försvinner igen på datorskärmen. I den processen har projektet utvecklats till att jag har arbetat med serier av målningar som intar rummet på olika sätt. Detta har medfört att jag reflekterat över avstånd och tid, och hur man upplever detta, dels genom web-kamerabilden på datorskärmen och, främst genom måleriet.

Genomgående för mitt konstnärskap har varit att jag i mitt måleri utgår från existerande bilder eller från naturen direkt ute i friluft. Målarprocessen skärper min blick och gör mig medveten om hur det jag målar ser ut. Jag tror mina målningar kan skapa en liknande medvetenhet om bilden hos betraktaren, få henne att se, bli medveten om det hon betraktar. I *Looking for Painting* tar jag denna arbetsmetod vidare genom att inta en friluftsmålares blick på ett landskap vars händelser utspelas långt borta via en datorskärm.

.....

Denna text är tänkt att ledsaga arbetsprocessen och de reflektioner jag gjort mig under stipendiatprojektet. Syftet är att förmedla mitt arbete med ord samt att sätta detta i ett sammanhang som synes relevant. Det är en personlig text som söker att ge en redogörelse för hur jag arbetat som målare, tankar jag gjort mig under processen, samt vilka insikter projektet har lett till. Den är inte menat att vara en konsteoretisk text eller en PhD-avhandling.

Mitt stipendiatprojekt är det första i måleri som gjorts i Norge. Det har gett mig en enorm frihet i att experimentera med hur ett sådant projekt fick ta form. Det har också orsakat en viss osäkerhet med tanke

---

<sup>2</sup> För uppdaterad web-kamerabild se: [http://www.awi.de/NM\\_WebCam/neumayerP.last.jpg](http://www.awi.de/NM_WebCam/neumayerP.last.jpg)

på tillvägagångssätt och förväntningar. En av de mer underliggande frågorna jag har arbetat med har därför också varit huruvida måleri, så som jag arbetar med det, kan vara ett konstnärligt forskningsprojekt som producerar ny kunskap och om denna i så fall kommer tillräckligt till uttryck i själva målningarna. Detta gör sig främst gällande i form av diskussioner runt hur måleriet fungerar. Det rör sig om olika sätt måleriet bär i sig information, bildar flöde och tids-sekvenser, skapar insikt och registrerar. Detta är viktiga frågor som jag funderat på genom hela projektet. Framförallt har jag fördjupat mig i *blicken* och det *materiella* som de två huvudtemana i projektet. Jag återkommer genomgående i texten till blicken på landskapet, på skärmen och på måleriet, och hur det visuella i måleriet fungerar genom måleriets materialitet.

Under projektets gång har det jag läst ofta varit sporadiska och tillfälliga böcker som jag av olika anledningar upplevt intressanta där jag befunnit mig i arbetsprocessen just då. Jag har dock cirklat mycket runt böcker som omhandlar konstnärer från renässansen, romantiken, impressionismen och den amerikanska efterkrigskonsten - där jag främst har jag intresserat mig för den abstrakta expressionismen och minimalismen. Jag blev snart medveten om en rad möjliga teoretiska perspektiv runt mitt arbete och läste visuell-, medie- och konstteori, samt monografier och texter skrivna av konstnärer. Jag har dock inte använt mig av några specifika teorier under mitt arbete.

Reflektionstexten omhandlar konstnärer från flera olika epoker i historien, som arbetar runt ett observerande av sina omgivningar och som upptas av måleriets materialitet. Delvis tar jag upp Matts Leiderstams phd-projekt *See and Seen* och bollar sedan mitt projekt mot några få konstnärer som på olika sätt intresserar mig, som till exempel Gerhard Richter, Robert Ryman, Paul Cezanne och Caspar David Friedrich. Inom teori har jag hämtat material från olika böcker, tidskrifter och internetkällor att diskutera mitt projekt mot. En viktig bok för överblick av måleriets olika faser och utvecklingar under modernismen har varit *Den sista bilden* av Sven-Olov Wallenstein. I förhållande till web-kameran och att måla efter den har jag länge försökt närma mig olika medieteorier, som exempelvis Marshall McLuhan (1911-80) och hans efterföljare, som Jay David Bolter (1951) och Richard Grusin (1953), men har under skrivprocessen landat på att begränsa mig till Villem Flussers (1920-91) filosoferande runt fotografiet, fotoapparaturen, bilden och mottagaren av denna i boken *En filosofi för fotografien*. Valet av Flusser beror på att jag har velat formulera en text som ligger mycket närmre det som handlar om materialitet i måleriet, för att genom denna närläsning komma åt centrala frågor i min undersökande process om närhet och frånvaro. Hans tankar har känts ligga mig närmast för en diskussion om hur web-kamerabilderna fungerar, och hur avbildningen av dessa kan fungera som ett intressant sätt att visa fram och uppdaga de digitala bilderna, genom att exponera dem i ett traditionellt medium som måleri.

I kapitel 2 ger jag en bakgrundsbild till hur min konstnärliga verksamhet har utvecklats och allt mer kommit att handla om ett intresse för landskapsmåleri, målarteknik och måleriet som ett sätt att observera mina omgivningar. Därefter gör jag, i kapitel 3, en ingående beskrivning av metoder och tekniker jag använt mig av i projektet och vilka olika vägar projektet tagit under processens gång, medan jag i kapitel 4 diskuterar web-kameran och resultaten av målningar runt teman som bilden och tekniken, tid, avstånd och närvaro, samt diskuterar mitt arbete mot de konstnärer som intresserat mig under arbetet med projektet.

Utställningen *Looking for Painting*, som visades i september 2011 på galleri ROM8 i Bergen, var det konstnärliga resultatet av projektet. En utställningskatalog med text var syftat att, i samband med utställningen, ge en introduktion till projektet och en inblick i var målningarna springer ut från. I kapitel 5 gör jag en grundlig genomgång av arbetet med målningarna och hängningen i galleriet med betraktningar över resultatet. Utställningens resultat bygger på den process som föregått genom hela projektet.

Titeln *Looking for Painting* är en ordlek som hänspelar dels på hur jag som målare söker motiv att måla efter i något som jag dagligen ser på, och dels på att jag inte har *sett* förrän jag målar och på det viset undersöker det jag ser på.

Under projektets gång har titeln bytt skepnad och utvecklats. Till en början gick projektet under titeln *Halve kongeriket: En utforskning av visuelle omgivelser gjennom maleri*, och gick ut på att måla efter olika

landskapsbilder återgivna av web-kameror runt om i världen och satellitbilder över web-kamerornas placeringar, för att jag sedan skulle resa till de samma platserna för att också måla där. Då projektet blev för stort att hantera reviderade jag 2009 om det till att handla om att enbart arbeta efter motivet från web-kameran i Atka Bay. Titeln var under lång tid; *Looking for Painting (Collecting Evidence - Verifying the Image)* och springer ut från ett förslag från min första bi-handledare, Sunniva McAlinden. Denna titel fungerade länge fint som en förklaring på projektet där det ingår en antydning till både observation i att leta efter motiv, att sedan måla för att registrera och att slutligen målningen skulle verifiera hela denna handlingen. Efter hand har titeln förenklats till bara *Looking for Painting*, då projektet i mindre grad uppehåller sig vid att jämföra web-kamertekniken med måleriet, till fördel för att handla om blicken på världen genom datorskärmen och hur detta fungerar att avbildas genom måleri.

Jag har i perioder använt mig av att skriva dagboksanteckningar utifrån det praktiska arbetet i ateljén, reflektioner över arbeten jag utfört, konstnärer jag mött eller utställningar jag sett. Detta har varit ett intressant sätt att summera upp de olika faserna man genomgår i ateljén. Det har också varit ett fint sätt att sätta de spontana intrycken på pränt när jag rest och mött konstnärer eller sett utställningar. Dessa anteckningar har varit till stor nytta under skrivprocessen för att gå tillbaka och minnas hur och när ting skedde.

## 2. BLICKENS OLIKA VÄGAR

---

Troligen bär man med sig sin uppväxths historia i större grad än man ofta ser och förstår. Både de egna barndomsupplevelserna såväl som sina föräldrars berättelser från *sin* barndom, blir till en uppsamlad erfarenhet som ibland är svåra att skilja från varandra. Strax efter murens fall reste jag till min fars hemby i det nuvarande nordvästra Tjeckien, som han och hans familj blev utvisade från 1945. Hans südet-tyska bakgrund hade gjort det omöjligt för både honom och mig att resa dit så länge Sovjetunionen existerade. Att fysiskt vara där och se det som han och mina farföräldrar en gång sett och senare berättat om, gav mig en stark känsla av att jag redan varit där många gånger tidigare. Det var en slags hemkomst, även om jag visste att jag aldrig varit där. Det jag däremot *inte* kände igen var den påtagligt orange-röda färgen som präglade jorden på de omkringliggande åkrarna runt den lilla byn. Färgen hade ingen tidigare berättat om och den överraskade mig därför.

För inte så länge sedan hittade jag en fotodokumentation av en målning som jag målade 1990- eller 91, strax efter att jag hade besökt min fars hemby (Figur 1). Motivet är hämtat från den bohusländska skärgården där jag växte upp och som min mamma kommer ifrån. Det föreställer öar som bildar ett smalt sund och som för mig är en bekant utsikt från barndomen. Jag kommer inte ihåg om jag valde orangefärgen med en tydlig adress då jag målade den för drygt tjugo år sedan, men nu långt senare ser jag att den har densamma färgen som jorden på åkerfälten runt min fars barndomsby.



Figur 1. Ca 35 x 50 cm. Olja på stålplatta.

Vid återseendet av målningen tycker jag mig nu se att den är en sammansmältning av båda mina föräldrars landskap. Det ena landskapet är tydligt min mammas skärgård medan det andra figurerar som en konkret hälsning från min fars hembygd, abstraherat till åkerjordens färg som täcker hela målningen. Den orangea färgen framstår nu för mig som en geografisk signal, en jordbeskrivning över ett område och en bit av min bakgrund.<sup>3</sup>

Målningen fungerar kanske också som en sammanfattning av mitt konstnärskap. Sedan jag började att

---

<sup>3</sup> Jag minns inte längre titeln jag hade på just denna målning men de flesta av mina målningar från den här tiden kretsade runt temat hemkomst; *En slags hemkomst, Krubba, Heimat* etc.

måla har jag mestadels arbetat avbildande. Mina motiv har ofta cirklat runt landskapsmotivet och den blick man intar världen med när man ser på landskap. Landskapsvyn både som en överblick av världen, som äventyr eller som en längtan mot det onåbara. *Blicken* på det horisontala landskapet har alltid upptagit mig, såväl sett vertikalt uppifrån och ned, eller på helt nära håll. Med den blicken handlar det för mig om att söka efter det okända i det kända, både det sedda och det osedda, och att pröva förstå det genom att måla det. Den erfarenhet man får som målare, genom att observera och måla både direkt i landskapet eller efter fotografiska förlagor, spelar in på den medvetna såväl som omedvetna blicken under själva målarprocessen. Det handlar kanske om att fysiskt försöka förstå avståndet till det man målar och att eliminera den tid som existerar i detta avstånd. Det var först när jag kom till min fars hemby som jag förstod att berättelserna faktiskt var sanna. Tiden och avståndet framträdde plötsligt tydligare.

Den orangea målningen upplever jag också som tydligt materiell även sett via ett fotografi. Skärgårdsmotivet är tecknat med blyertspenna direkt på stålplattan. Därefter har jag strykt den orangea oljefärgen med hjälp av en bred gummispackel över hela motivet. Jag har alltid intresserat mig för att experimentera i olika sätt att måla och prova olika, både nya och gamla målartekniker. Syftet med detta har hela tiden varit en underliggande lust att framhäva det visuella i målningen genom materialiteten. Måleriet är till stor del uppbyggt av tillfälligheter av hur färg lägger sig på en yta. Även om man som målare genom åren bygger upp en erfarenhet och allt mer mästrar hur det fungerar, så består en målning på en pannå eller duk först och främst av färg som ligger i lag på lag, rinnande eller med tydliga penseldrag på en plant underlag. På så vis uppstår ibland något som man inte helt har tillsiktat målningen, som t.ex. i den orangea målningen. Ibland ser jag det direkt i arbetsprocessen, men ibland tar det tjugo år att se vad det var jag egentligen målade. Detta otillsiktade skiljer måleriets materia från många andra medier och är något som jag alltmer börjar förstå hur viktigt det är i mitt arbete.

## Blicken och materialiteten

En grund till att jag tycker att måleri, i jämförelse med andra medier, fungerar som kommunikationsmedel är att det har en lång tradition och att de flesta människor har en föreställning om hur ett måleri ser ut och skall upplevas. I sitt konstnärliga forskningsprojekt *See and Seen* undersöker konstnären Matts Leiderstam (1956) olika roller man intar som betraktare av ett landskap, i det här fallet det pastorala landskapet som det kom att kallas, efter att främst Claude Lorrain och Nicolas Poussins landskapsmålningar från 1600-talet bidrog till att sätta en standard för den ideala landskapsbilden i den västliga kulturen. Leiderstam kopierar en målning av Lorrain vars motiv består av den här typen landskap och tar i bruk en kikare man använde sig av på 16-1700-talet, då det var en vanlig del av överklassens utbildning att studera detta pittoreska landskap, för att själv se på och studera ideallandskapet. Därefter fotograferar han ytterligare ett parklandskap som är konstruerat efter det pittoreska landskapets ideal. På det viset intar han rollerna som turisten, kopyisten och konsthistorikern samtidigt som han undersöker hur en modern människa ser på och uppfattar det samma landskapet idag.

Leiderstams projekt går också längre in i problematiken runt seendet, genom att han parallellt också sätter upp det pastorala landskapet mot den homosexuella "blicken" från en så kallad *cruising park*, benämning i gaykretsar på parker där sökandet efter sexpartners pågår. Här träder Leiderstam ut ur blickandet för att själv bli sett på. Han poängterar med detta hur vi genom att vara medvetna om blicken på oss, *the gaze*, också blir en del av ett samförstånd av koder och tradition som finns och har utvecklats för seende som genomsyrar det mesta i vår kultur.<sup>4</sup>

Hans projekt pekar på hur viktiga dessa koder är som meningsbärare i samhället och att generationer av "idealiseringar" av hur vi skall uppfatta, avspeglar med vilken blick vi uppfattar världen. Det pekar också på att vi blickar på landskapet och världen på ett visst avstånd vilket gör att vi med en distanserad blick har gjort oss upp en mening om världen och hur den ser ut på avstånd. På det viset har vi en distanserad

---

<sup>4</sup> Leiderstam, Matts. *See and Seen*. Malmö Academies of Performing Arts, Lunds University. 2006.  
<http://www.seeandseen.net/dissertation/data/html/001.htm>



men klar bild av hur världen ser ut, utan att vi egentligen har så klara bilder av den här, där vi står.

Så som Leiderstam föreslår hur vi ser på landskapet med en slags programmerad idealblick, menar jag att vi även har en programmerad blick på hur vi ser på måleri och på så vis skiljer detta från andra medier. Man *blickar* på måleriet med blicken man använder när man ser på måleri. Även om måleri idag har en underordnad roll vad gäller dess funktion som avbildande medium av världen som ett sätt att dokumentera denna, så menar jag att måleri kan bidra till att uppmärksamma omgivningarna för oss. Vi är vana att se och erfara måleri som ett handfast objekt som är gjort för hand (detta förnimmer vi även om måleri presenteras i fotografi). Denna handfasta materialitet är det som pekar ut de gemensamma koderna vi har för hur vi ser på måleri och hur vi dessutom ser världen genom måleri. Måleriets egenskap av att vara ett fysiskt objekt och som sådan består av färg som ligger på en yta, får oss att observera världen på ett annat sätt än då vi observerar genom andra medier (eller ute i verkligheten). Jag återkommer flera gånger i texten till diskussioner om blick på web-kamerabilden, måleriet och materialiteten.

.....

När jag utbildade mig till konstnär på 1990-talet var jag främst påverkad av popkonsten och fotorealismen. Jag var upptagen av att förstå måleriet, hur det fungerar och vad det betyder, men även av att lära mig hantverket, som att på fri hand kunna måla så realistiskt efter fotografiska bilder som möjligt. Efter hand som jag arbetade efter fotografier kom jag att bli allt mindre intresserad av den exakta avbildningen och allt mer intresserad av måleriets materialitet och närvaro.

De konstnärer som pekar ut sig som inspiratörer för mig på den här tiden var dels de som flyttade gränserna för vad måleri kunde vara, som t.ex. att kombinera måleri med andra material eller i relation till platser och rum, och dels de konstnärer som förhöll sig till en mer romantisk målartradition, där måleriet handlar om observation, erfarenhet och materialitet mestadels innanför själva den målade ytan.

Även om detta kan tänkas vara en något orättvis indelning av konstnärernas virke så gör jag här en grovindelning för att i korthet tydliggöra vad som varit med på att påverka och utveckla mitt vidare arbete och intressefält inom måleriet. I den första kategorien konstnärer vill jag främst nämna de tyska konstnärerna Blinky Palermo (1943-1977) och Martin Kippenberger (1953-1997) som jag tittade på och inspirerades mycket av då jag studerade konst. Deras lekfullhet kombinerade många stilar inom måleriet, tillsammans med ett rumsligt tänkande som innefattade måleri och en massa ting som poesi, skulpturer och ready-mades. Lekfullheten i måleriet generellt öppnade i sin tur för att måleriet på 1990-talet expanderade ut från sina ramar och vidare ut i rummet och platsen. Jessica Stockholder (1959) och Katarina Grosse (1961) är några av de mest kända konstnärerna innanför det som brukar kallas *Painting in the Expanded Field*. De har genom åren kommit att utvecklat sin konst till stora ruminstallationer där måleriet ofta växer ut över vägg, golv och tak, som även kan fortsätta på utsidan av galleriets väggar.

Dessa konstnärer har upp genom åren påverkat mig på många sätt. Framförallt har de pekat på möjligheter att tänka vidare utanför mitt eget måleri. Ofta målar jag i serier av bilder, dessutom har jag utforskat måleri i kombination med videoprojektioner och objekt, eller måleri på vägg och golv. Även om jag inte tagit mitt måleri utanför ramarna i så stor grad som exempelvis Grosse, så har de här konstnärerna varit med på att utveckla en medvetenhet om förhållandet till rummet och det sammanhang mina målningar installeras i.

Bland den andra kategorien konstnärer var jag i ung ålder starkt påverkad av Anselm Kiefers (1945) måleri. De är monumentala och hypermateriella i form av att vara tjockt målade och med inkorporerade plankor, gräs och annat material i färgen. Hans landskap och arkitektoniska motiv var något jag upptäckte runt tiden jag besökte min fars barndomsby i Tjeckien och under en period såg mina målningar ut som Kiefers, bara som naivare utgåvor och i mindre format. Jag försökte medvetet att måla som honom, vilket troligen var orsaken till att jag senare lämnade detta och inte sedan heller har kunnat njuta särskilt mycket av hans målningar. Med ett större självförtroende för mitt eget arbete växte också en naturlig frigöring från min första hjälteyrkan.

Två konstnärer som jag ännu inte kunnat sluta att beundra och påverkas av är David Hockney (1937) och Gerhard Richter (1932). Jag har alltid upptagits av deras outtröttliga sökande runt i sina egna omgivningar. De observerar båda sina omgivningar men skiljer sig mycket från varandra i vilka omgivningar de återger. Hockneys är den direkta verklighet där hans motiv omhandlar allt från krukväxten i fönstret, via landskapet längs vägen till butiken och porträtteringar av människor, medan Richters värld omhandlar allt från bilder han tagit själv eller hittat i pressen, bland vykort eller broschyrer.

Dessa konstnärer har delvis inspirerat mig att måla både direkt utomhus och att måla efter fotobaserad förlagor upp genom åren, utan att jag sett en motsättning i de här olika arbetsmetoderna. För mig har det hela tiden handlat om att måla olika former av landskap, det direkt ute i verkliga världen och det som presenterar världen genom bilder. Richters arbeten har jag alltid uppfattat som undersökande av inte bara det visuella i världen, men också hur han faktiskt använder sig av detta fysiska medium för att närmast fotografera med måleri. Hans påståelighet i att kartlägga bilder som existerar runt oss med hjälp av måleri inspirerade mig länge att driva på min egen undersökning och dessutom att bli så duktig tekniskt att jag kunde måla så "verklighetsnära" som möjligt.

Under ett drygt ettårigt uppehåll på Bildkonstakademien i Helsingfors som utbytesstudent 1998-99, fick jag tillfälle att fördjupa mig i material- och måleriteknik. Där studerade jag måleri både teoretiskt och praktiskt. Akademien skiljde sig mycket från den norska där jag gick, i förhållandet den hade till måleritraditionen. Medan den norska för länge sedan lämnat hantverkstraditionen till fördel för en mer konceptuell och teoretisk utbildning, kunde jag i Finland studera och diskutera måleri utifrån dess estetiska och materiella kvaliteter.

Kunskaperna jag fick där har jag sedan dragit stor nytta av i mitt fortsatta konstnärliga arbete. Framförallt har jag arbetat med den rena oljefärgen eller i kombination med andra målarmedier. En viktig del av min experimentering har gått ut på att hitta olika matta kvaliteter i det målade uttrycket, för det mesta oljefärg blandat med olika vaxblandningar eller olika pigmentemulsioner. De här utforskningningarna är för mig som målare en livslång utmaning där erfarenheten växer i takt med att man aldrig slutar att förundras över alla möjligheter. Materialkunskaperna har blivit ett viktigt redskap för mitt arbete och en viktig del av mitt konstnärliga uttryck. Det har gjort mig allt mer uppmärksam på materialet måleri och hur detta fungerar som ett medium att observera världen genom och som ett sätt att se på mina omgivningar.

Motivet är något som alltid är viktigt i mina målningar även om de ser abstrakta ut. Jag ser på allt jag målar som ett landskap som ligger där framför mig oavsett om det ser föreställande eller abstrakt ut. För det mesta avbildar jag något som jag ser på och gärna observerar under en tid. Men min erfarenhet är att motivet ofta påverkas i lika stor grad av det materiella i målningen som av vad det föreställer. Vilken måleriteknik man använder sig av och hur man applicerar denna på underlaget påverkar hur man ser och upplever motivet lika mycket som genom synen. Upplevelsen är lika mycket fysisk och jag tycker mig ofta uppleva smaker av mat eller godis när jag tycker om en målning. Om jag endast ser en målning som ett bildmotiv är det en yttlig upplevelse jämfört med om jag får den fysiska upplevelsen av olika smaker i munnen. Då fungerar detta som en mer helhetlig upplevelse, målningen träffar mig och gör att jag tycker den fungerar. Jag har pratat med många målare om detta och det verkar vara rätt vanligt att man kopplar arbetet med färgblandning och påstrykning av färg till mat och matlagning. Det finns en naturlig koppling i själva handlaget och komponerandet av färger som härleder tankarna dit. En del konstnärer drar tydligt växlar på att närmast laga mat när man målar, exempelvis Troels Wörsel (1950) som i sitt pop-inspirerade måleri använder sig av matlagningsprinciper för att blanda färg och sedan lägga upp den på duken. Däremot är det ingen jag talat med som har känner igen upplevelsen av att känna smaker inför målningar. Jag kan ibland komma på mig själv med att omedvetet stå och tugga då jag försöker föreställa mig smaken av en målning (detta har hittills lyckligtvis enbart begränsat sig till lufttuggning).



Figur 2. Halvfet grund anrättad med elvisp. Klar till upplägning på de förgrundade MDF pannåerna.

### 3. LOOKING FOR PAINTING

---

#### METODER, MÅLARTEKNIKER OCH PROCESS

Mitt stipendiatarbete startade i oktober 2007 under titeln *Halve kongeriket: En utforskning av visuella omgivelser gjennom maleri*. Jag ville undersöka landskap i måleri. Projektet gick bland annat ut på att söka efter landskap genom olika web-kameror från olika platser i världen och måla detta. Jag planerade att måla från min ateljé, först web-kamerabilder och därefter skulle jag se på och måla området efter de översiktsbilder som finns tillgängliga i form av satellitbilder (som i Google Earth), innan jag att slutligen reste dit och målade på platsen. Jag skulle på så sätt pröva ut olika perspektiv och sätt att se världen via datorskärmen och i verkligheten. I utförandet av måleriet skulle jag också experimentera med fokus på relationen mellan bilden av landskapet och hur man tolkar ett landskap.

Under det första året experimenterade jag med att se på och måla efter flera olika web-kameror som visade upp landskapsvyer runt om i världen. Det kunde vara pastorala landskap såväl som motiv av motorvägar. Parallellt arbetade jag med att måla motiv från satellitperspektivet från de ungefärliga områdena som web-kamerabilderna visade upp. Här använde jag mig främst av Google Earth som utgångspunkt för motiven.<sup>5</sup>

Jag funderade mycket på hur man upplever landskap och var mycket upptagen av renässansen och hur grunden lades för hur vi ser landskap enligt det linjära perspektivet, och av hur detta är på väg att ändra sig med perspektivet från satelliter. Perspektivläran bygger på att man hela tiden ser rummet eller landskapet från en fast punkt. En sådan punkt skapar information och från den kan man orientera sig och ta reda på var man är. Konstnären och filosofen Hito Steyerl (1966-) diskuterar i sin artikel *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective* hur jorden idag kontrolleras uppifrån via satelliter. Vi ser också världen allt mer utifrån detta perspektiv genom spel och mjukvara som Google Earth. Utifrån denna virtuella värld skapas ett perspektiv av överblick och övervakande för en distanserad oangripbar betraktare som tryggt svävar omkring någonstans ovanför det hela. Precis som det linjära perspektivet utgick från en imaginär observatör och horisont, (horisontlinjen är lika rätlinjig som allt annat i perspektivet, vilket inte stämmer särskilt bra med verkligheten) skapar perspektivet från ovan en imaginär flytande observatör och en imaginärt stabil värld.<sup>6</sup> I Google-Earth kan man zooma in på världen och dessutom vrida blicken ut horisontalt över landskapet. I denna vridning uppstår fel i perspektiven då bilderna av landskapet är tagna uppifrån och därmed får byggnader, fjäll och skog m.m. ändrade skepnader.

Under den här inledande tiden målade jag bland annat en 7 x 18 meter stor målning på golvet i Bjørgvin Fængsel utanför Bergen. Detta var i förbindelse med ett samarbetsprojekt mellan Kunst- og designhøgskolen i Bergen och konstakademierna i Reykjavik och Köpenhamn, kallat *Site-Specific Revisited* och som arrangerades av min huvudhandledare Jon Arne Mogstad. Målningen gestaltar satellitperspektivet av fängelset och området omkring detta efter en bild från Google Earth, överfört från dataskärmen till ett A4-papper som jag målade efter. Motivet består av fängelseområdet sett från luften och är en återgivning av fängelsemuren, byggnader, vägar, träd och moln, på samma gång karta och satellitbild.

I den stora geografiska golvmålningen ville jag erbjuda betraktaren (bl.a. fångarna) en möjlighet att kunna förflytta sig också med sin kropp i det annars så virtuella perspektivet man har i Google Earth för att på så sätt utmana det horisontala perspektivet och det virtuella. Vid att gå omkring på golvet kunde betraktaren

---

<sup>5</sup> Google Earth tillåter användaren att navigera i och zooma in på hopsatta satellitbilder av jorden som uppdateras dynamiskt. Man kan se jordklotet från långt borta i rymden, eller man kan zooma in och till exempel betrakta detaljerna av sitt eget hustak fotograferat från en satellit.

<sup>6</sup> Steyerl, Hito, *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective* (e-flux journal #24-april 2011)

reflektera över var i världen hon befann sig (Figur 3.).



Figur 3. *Prison Bird*, november 2007, visat i gruppställningen *Site Specific Revisited* på Bjørgvin Fængsel.

Under den här perioden gjorde jag endast ett försök att måla utomhus, på en ö utanför Bergen från vilken jag studerat bilder på internet från en web-kamera som står placerad där. Detta var en intressant undersökning men det hela kändes samtidigt som ett allt för stort projekt som måste begränsas i någon form om det inte skulle bli oöverskådligt. Vilka platser skulle jag välja ut i världen och varför? Istället blev jag nu allt mer upptagen av Neumayer Stations web-kameramotiv från Atka Bay och beslutade mig efter det första året att enbart arbeta med att måla efter detta motivet under resten av stipendiatprojektet. Jag gjorde ett antal målningar sett uppifrån av platsen där den står, på bakgrund av satellitbilder som jag hittade på nätet och i Google Earth (Figur 4.). Mitt mål var då att dessutom någon gång under projektet resa dit för att också måla landskapet på plats, för att jämföra de olika förhållningssätten det innebär att måla i påverkan av kyla, vind och väder, med att se motivet på en datorskärm.

## Antarktis - Bergen

De vertikala perspektiven via satellitbilder upplevdes distanserade från själva landskapen. Det kändes lite konstruerat att uppsöka landskapet med dessa tekniska finurligheter, där man styr sig fram med hjälp av in-zoomningar och vridningar i perspektivet sökande efter ett intressant motiv. Detta medförde allt för många möjligheter och ständiga val inför hur jag skulle se på landskapet i Antarktis. På detta stadiet i projektet hade jag ett starkt behov för förenkling och jag drogs allt mer mot den enkla landskapsbilden som enbart visade en horisont, is och himmel i ett avlångt horisontellt bildutsnitt. Så efter en tids utprovande att måla efter web-kamerabilderna beslutade jag mig för att endast undersöka landskapet på avstånd, från min ateljé på Konstakademien i Bergen. Jag bestämde mig för att stanna där och måla världen så som vi allt mer ser den - genom dataskärmen.

Avståndet till motivet på andra sidan jorden fascinerade mig direkt då jag upptäckte bilderna från Atka Bay. Det är ett distanserat landskap, ett landskap som är där även om det inte är tillgängligt. Avståndet gör sig särskilt gällande i form av tid; i den motsatta årstiden, i skiftningarna mellan dag och natt, i de tio minuterna man har att observera bilden som bara står stilla tills nästa bild kommer upp på datorskärmen, och sedan, när kameran ibland har fastnat (under flera veckor som under sommaren 2010 då den bara visade en enda bild under en lång period). Observationen av platsen via web-kameran inger en känsla av att man nästan befinner sig där. Uppdateringarna gör utvecklingen i landskapsbilden hackig men samtidigt är detta med på att skapa känslan av ett här och nu. Avståndet gör sig också gällande genom insikten av att man *inte* är där. Den dubbla känslan av tid och distans stimulerade mig därför att måla efter bilderna, då det i själva måleriakten dessutom uppstod en upplevelse av närvaro till motivet.



Figur 4. *Atka Bay* 103 x 103 cm, olja och bivax på MDF pannå, 2007

Jag insåg snabbt att denna begränsning i att arbeta efter ett motiv, öppnade för många nya möjligheter i måleriet för mig, där kamerabilderna bestod av en oändlighet av motiv i form av skiftande väder, monokroma bilder av dimmiga dagar och olika tekniska störningar. Kamerabilden erbjöd en möjlighet att måla avbildande utan att det är uppenbart vad bilden föreställer. Att avbilda de abstrakta bilderna som kom upp på datorskärmen utmanade mig nu därför mer än själva landskapsbilden. Det kändes som en mycket intressant ingång till att fördjupa mig i måleriet och dess materialitet under en längre tid, genom att inte behöva välja motiv utan förhålla mig till ett enda så som det kommer upp framför mig på skärmen.

## Arbetet i ateljén

I starten målade jag lite tillfälligt efter enstaka web-kamerabilder som jag valde ut och som jag av olika anledningar intresserade mig för att måla, eller efter utvalda bilder som ligger sparade på Neumayer Stations hemsida de sista 24 timmarna, som man kan klicka på för att se var och en bild från sista dygnet.<sup>7</sup> Jag prövade ut olika sätt att måla på. Det kunde exempelvis vara att jag under en begränsad tid enbart arbetade med svart och vit färg, eller en annan period enbart med palettkniv, för att ytterligare en annan period måla så tjockt eller så tunt som möjligt.

Under en period testade jag mer konkret att härma friluftsmåleriet, genom att måla direkt efter web-kamerans uppdateringar på datorskärmen i ateljén, från morgon till eftermiddag. Detta var ett intressantare sätt att jobba på men bjöd istället på oväntade svårigheter på grund av den hackiga övergången mellan varje ny uppdatering av motivet. Tio minuter visade sig vara kort tid att måla på, särskilt om vädret var växlande. Det resulterade ofta i målningar som mot dagens slut bestod av gråbruna toner där färgerna blandats vått i vått för många gånger (se Figur 5.).

<sup>7</sup> Se: [http://www.awi.de/NM\\_WebCam/pictoflastP.html](http://www.awi.de/NM_WebCam/pictoflastP.html) och: [http://www.awi.de/NM\\_WebCam/livemovieP.html](http://www.awi.de/NM_WebCam/livemovieP.html)





Figur 5. Målning vid lunchpaus där jag följer web-kamerans utveckling i loppet av en dag. Målad vått-i-vått med palettkniv. Färgerna börjar bli allt gråare efter mycket väder- och molnskiten som sker på web-kamerabilden. 69 x 122 cm. Olja på MDF pannå.

De olika sätten att arbeta på skapade också serier med olika tidssekvenser. Därför började jag allt mer att konsekvent måla i serier och upplevde därmed att arbetet och undersökningen fick en långt större mening. I själva handlingen att måla uppstod en direktitet till motiven som strömmade förbi på datorskärmen och en känsla av oändlighet av möjligheter i måleriet, både i motiven och i de materiella undersökningarna som uppstod som en konsekvens av mängden målningar som liknade på varandra. Jag använde mest små mdf pannåer att måla på, som förhöll sig till formatet på web-kamerabilden. I början var 35 x 60 cm en vanlig storlek jag använde mig av för att skapa större serier.

Jag arbetade alltid på minst tre målningar samtidigt men det kunde också röra sig om en långt större mängd. Arbetet att måla i serier gör att man kan kretsa kring ett motiv, se det från olika perspektiv, upprepa det och sätta den upp mot andra målningar. Genom att jag sträckt ut målningarna till en sekvens uppstår förskjutningar och mening kan flyttas mellan målningarna. Då får de också olika tidsbaserade egenskaper som går utöver den enskilda bilden. Sekvensen bildar förutom tidslinjer också intervaller och avbrott. Denna tidsdimensionen ger möjligheter till att navigera runt och utläsa olika berättelser i bilderna, på samma tid som man kan dröja kvar vid enskilda uttryck.

## Störningar

Detta innebar ett nytt och intressant sätt att måla ett landskap på. Trots detta så drogs jag redan tidigt i processen mot de skiftande abstrakta bilderna som av olika anledningar dök upp på skärmen. När det är mörkt och kameran inte kan registrera landskapet, uppstår svagt färgskiftande skråställda eller horisontala ränder på den svarta bilden. Kamerans teknologi framställer då ett slags självporträtt och abstrakta bilder uppstår på datorskärmen. Det intressanta med de här bilderna var att de inte längre avbildade landskapet. De var inte återgivningar av något, som landskapen var, de avbildar inte något. Bruset är i bilderna, bortanför både representationen och språket. De bär minimalt med information i sig, eller kanske ingen information alls?



Figur 6.



Figur 7.

De målningarna av störningar jag gjorde den första tiden förhöll sig tätt upp till vad jag såg på datorskärmen och jag experimenterade med hur matta material i måleriet kunde intensifiera upplevelsen av måleriet. I de utforskningarna gjorde jag, i en ganska omfattande serie, försök på att arbeta fram målningar genom att i arbetsprocessen skapa visuella upplevelser av störningarna. Jag sökte en svarthet som drar uppmärksamheten in i bilden mot hela bildytan med hjälp av så matta och torra ytor som möjligt.

Med gips- och hudlimgrund blandat med mörka pigment, ofta järnoxidsvart och ultramarinblått, arbetade jag fram den svarta bakgrunden med tre till fyra strykningar som ger en helt torr och matt svart botten (Figur 6). Därefter tecknade jag strecken som bildar ränderna i bilden med olika pastell- och grafitpennor med hjälp av långa linjaler (Figur 7). Jag sökte efter en mycket mer bestämd svart än den datorbilden antydde. Efter ett tag kom jag fram till en blandning baserad på halvfet grund, med hudlim, krita och svart pigment som jag även tillförde litet grafit. När jag lade på blandningen i mycket tunna skikt på hård platta blev ytan mycket torr och matt.

I dessa experiment arbetade jag på mdf pannåer och på duk. Jag arbetade parallellt i serier med de små formaten (35 x 60 cm) samtidigt som jag nu också började göra serier med större storlekar på målningarna, exempelvis 244 x 111 cm, 69 x 122 cm eller 56 x 122 cm. I en del enskilda större arbeten experimenterade jag dessutom med att lämna web-kameraformatet och istället sätta samman sekvenser av tid i *en* målning (Figur 8.).





Figur 8. 19.55 - 02.55 20.06 - 21.06 2009, Olja, gips, pigment, torr- och oljepastell på duk, 200 x 250 cm

## Grått ljus

Under arbetets gång har jag alltmer intresserat mig för det ljus som datorskärmen har och hur den så lätt drar till sig uppmärksamhet. Vad är det som gör att blicken mer eller mindre automatiskt dras mot en påslagen TV- eller datorskärm? Jag tror inte bara det handlar om vad som utspelas på skärmen. Det verkar snarare som det uppstår på grund av att ljuset kommer inifrån bilden, vilket kräver en så stark uppmärksamhet att vi helt fångas av dess närvaro.

Det här elektroniska ljuset har utmanat mig att göra målningar som är mer tilldragande än ljuset från skärmen. Jag har särskilt experimenterat med att göra det i målningar jag har gjort efter de grå, dimmiga bilderna från web-kameran som har blivit utgångspunkt för en rad målningar där jag på flera sätt försöker arbeta fram de gråaktiga färgerna som om ljuset kommer inifrån målningen.

Under delar av året är bilden i långa perioder grå, med skiftande valörer och ljus. Det rör sig om dimma eller tätt snöväder som gör att kameran inte klarar att fokusera. Bilderna är tagna på dagtid och kameran opererar normalt trots att bilden visar närmast monokroma bilder som bara skiftar något i nyanser och valörer i varje uppdatering. Den fotograferar trots detta envist iväg och skapar då en grå bild som inte föreställer någonting. Den uteblivna fokuseringen orsakar att det är stor skillnad på de föreställande bilderna från web-kameran och dessa. Avbildar kameran dimman eller skapar den dimman? Spänningen har fått mig att ägna mycket tid på att måla efter de här bilderna. Min ateljé har till tider varit alldeles fylld av grå, vita, grågröna eller gråblå monokroma målningar (exempelvis som i Figur 9).



Figur 9.

Ibland kan man ana en skillnad i himlens nyanser upptill eller isens något ljusare nyans i bildens nedre hälft, men allt är ofokuserat. Det minimala uttrycket gjorde att jag utförde en del materialutforskningar på bakgrund av dessa motiv, i försök på att utmana skärmljusets förförande dragningskraft. När jag satte igång blev det tydligt för mig att när det finns litet att fokusera på i en målning så dras uppmärksamheten mot det materiella och hur det medverkar till upplevelsen av den.

Främst har jag undersökt olika sätt att framställa matthet i färgen för att försöka uppnå en känsla av att man sugns in i bilden. Jag har till stor del experimenterat med oljefärg blandat med en vax-pasta, vilket består av sammansmält bivax och terpentin. Vaxet reflekterar och håller på ljuset på ett sätt som har fått målningarna att fungera intressant i förhållande till vad jag ville uppnå. Det är svårt att hitta riktig blandning mellan vax och terpentin men för det mesta har jag lyckats.

Färgen blir matt men inte torr (som i de svarta gipsmålningarna jag senare skal komma till). Den framstår med en optisk effekt av att vara både matt och fet på samma gång. Det uppstår en slöja som omger färgen och som visserligen gör den mindre klar men som samtidigt får den att ligga inne i bilden och verka lysande.

Jag har också gjort några grå, monokroma målningar utan bivax. De är utförda i tunna skikt av oljefärg med mycket terpentin, där färgen ligger volymöst på ytan. När dessa bilder monteras i serie med bivax-målningarna uppstår en smittoeffekt och jag upplever att de då också kräver uppmärksamhet med en form av glöd inifrån bilden. Jag började lyckas med att hitta en form av närvaro i själva målningarna. Jag kunde inte sluta se på dem och ändå uttryckte de detta avstånd som hela tiden utmanat mig. I de här serierna, mellan målningarna, uppstår förskjutningar i ljuset och det bildas tidslinjer eller sekvenser. Det aktiverar min blick på samma sätt som bilderna på skärmen.

Dessa experiment med att låta ljuset i målningen ha en inneboende riktning, fick mig att pröva det motsatta och använda helt blanka ytor. Jag har då målat på baksidan av akrylglas som hängs med den omålade framsidan mot betraktaren när målningen torkat. Här måste man arbeta baklänges genom att måla förgrunden först, därefter mitten och bakgrunden sist. Målningarna på glas är också experiment för att utforska hur ljuset kan komma inifrån bilden och en test av vad som sker när målningen imiterar den

glasaktiga datorskärmen. Den hårda och blanka ytan skapar irriterande återspeglingar, och både inviterar och stöter bort blicken. Penseldragen i oljefärgen framträder tydligt bakom glaset.

Det var svårt att få målningarna på akrylglas att dra till sig blicken när de är monokroma, men när jag valde ett motiv där ljuset tydligt framstår i bilden, som till exempel soluppgångar eller nedgångar från web-kameran, får de denna effekt både med och utan färger. Målningarna framstår som skärmar vilka innehåller organiskt material (genom tydliga penseldrag) med oändlig mängd information (Figur 10.).



Figur 10. 05.55 26.03 2009. Olja på akrylglas, 111 x 245 cm.

## Visuellt brus

De abstrakta web-kamerabilderna satte sedan igång en process i mitt arbete där jag utgick från tanken om ljudet av brus och på så vis försöka arbeta fram en visuell bild av ljudet. I arbetet utfördes många målningar med enbart oljepastellfärg som drogs över ett underlag bestående av papper eller gips-grund, i så många lag tills det framstod som ett täckande brus över hela bilden. Exempelvis jobbade jag med vit pastellkrita på en svart gips-grundad mdf. I dessa målningarna lämnade jag för en period helt att förhålla mig till web-kamerabilderna.

De här experimenten var intressanta under en kort period. Jag utförde en mängd arbeten av brus i skiftande färgvalörer men som oftast bestod de av svart oljepastell på vit botten, eller vit oljepastell på svart botten. Dessa färgerna visade sig att vara de mest intressanta och framstod, om de fungerade som bäst, som en form av konkreta mönster som man samtidigt inte kunde förklara vad de föreställde (se Figur 11 och 12.).



Figur 11. Arbete på svart papper.



Figur 12. Oljepastell på svartgrunderad MDF pannå.

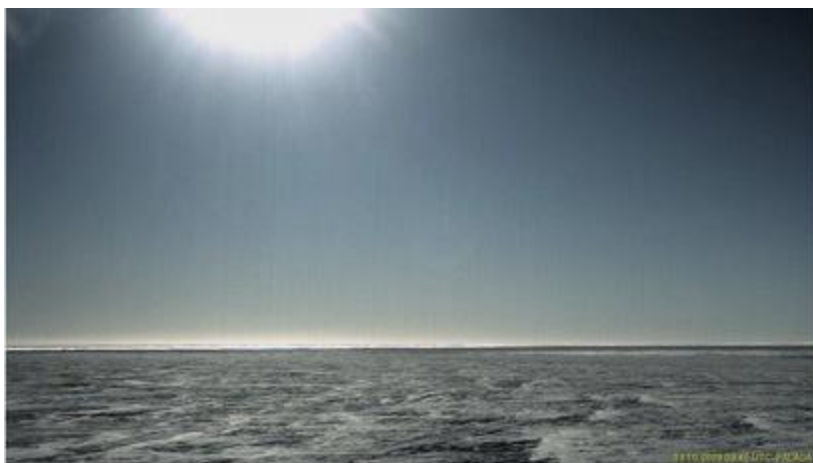
Målningarna lyckades bara undantagsvis att skapa den känsla av närvaro som jag söker. Om de började likna något som t.ex. olika spår i naturen eller mönster som ser ut som asfalt på en gata fungerade de inte. Om de liknar på någonting som inte har med det visuella bruset som jag var ute efter att göra, till exempel en myrstack, leds betraktaren in på fel väg och hon tappar koncentrationen. Men även om jag ganska snart inte kom vidare i dessa experiment så var detta en för mig ny och spännande ingångsport till att måla bilder som inte direkt avbildade web-kameramotiven.

Experimenten som direkt följde var friare tolkningar av web-kamerabilden. jag fortsatte att se på bilderna från Atka Bay men målade allt mer efter erfarenheten av att observera bilderna på skärmen. Blicken flyttade allt mer sitt fokus från själva datorskärmen till den direkta målarprocessen och jag började förstå att målningarna i sig själva i allt större grad innebar de faktiska uppdateringarna.



## Format

Under arbetet har jag för det mesta anpassat målningarnas format efter web-kameraformatet på datorskärmen. Formatet på webkameran ändrades plötsligt på skärmen i november 2008 till ett längre och vidare format, från förhållandet 16:9 (widescreen-format) till cirka 16:7 (HD). Därför har målningarna ett mer utsträckt utseende efter formatskiftet. Ändringen återspeglade övergången i tv formatet till HD som raskt intagit kamera- och bildskärmindustrierna (se Figur 13 och 14.)



Figur 13. Web-kamerabilden före november 2008.



Figur 14. Web-kamerabilden efter november 2008.

För mig innebar denna ändring att jag tvingades reflektera över vad ett så utsträckt format gör med seendet. Det är längre och smalare. Det förstärker horisontens närvaro i bilden genom att vara ännu mer horisontal, fast det ger också mindre djupverkan och upplevs därför mer flat.

Det långsmala formatet zoomar närmast in på horisontens utsträckning, men distanserar sig å andra sidan från det som finns över och under denna; i mitt fall himmel och snö. Den utsträckta bilden rymmer också mycket mer information. Medan bilden i Figur 13 hade 307 200 pixlar, hade bilden i Figur 14 så mycket som 2 073 600 pixlar när de lades ut på nätet. Detta förbättrade upplösningen på bilderna. Till en början upplevde jag detta som något negativt då de nu "bättre" nattbilderna endast hade knappt märkbara ränder över bilden. Men när jag arbetade vidare efter dessa svarta bilderna upptäckte jag att det innebar en större känslighet i mina målningar av små nyanser i svart och grått, där jag experimenterat vidare med grafit-streck på matt grund av pigment och grafitpulver.

## Från digitala arkiv och Time-lapse till målningar i serier

Under projektet har jag också fått hjälp med att sätta upp ett system i min dator för att spara bilder från kameran i olika perioder. Detta för att göra digitala arkiv som jag under projektet kunde ha möjligheten att gå tillbaka till för att hämta ut motiv eller serier av motiv. Men det har visat sig att jag aldrig har fått någon stor användningen av detta. Mängden bilder har känts mycket överväldigande och svårt att närma sig. Som arkiv var det också likgiltigt. Datorns förmåga att arkivera är så självklar och för mig låg ju istället utmaningen och intresset för att prova ut måleriet och i hur *detta* kunde framstå som metod för arkivering och dokumentation.

Jag provade dock att sätta samman de arkiverade bilderna till några time-lapse filmer. En så kallad time-lapse är en film som består av en sekvens av fotografier som tagits med ett visst mellanrum, som i det här fallet var tionde minut, och som sedan sätts ihop till en film. Time-lapse filmer synes ingå i samma sfär av den digitala populärkulturen som web-kamerorna, och jag ville testa ut om tekniken kunde tillföra projektet något. Filmerna var snygga och nästan roliga, men bara det. De bar inte i sig några av mina intressen eller frågor, och syntes inte ha någon relation till mina målningar. Inte heller som sätt att se bilder i sekvenser var de intressanta. De bara utspelade sin vanliga roll som digital bild.



Figur 15. Utdrag från time-lapse experiment

Jag hade fler idéer för time-lapse. Ett stipendiatprogram som detta gör att man betraktar sig själv som konstnär på ett sätt som man inte är van vid. Man måste presentera och dokumentera sitt arbete som sett från utsidan. En roll som vanligtvis är satt bort till andra. Jag försökte därför även att måla på stora format efter web-kameran genom en hel dag och samtidigt dokumentera detta genom time-lapse fotografering av mig som arbetade, som senare kunde sidoställas med web-kamerabilderna i den "andra delen av slutpresentationen" (den mer processbaserade delen). Detta visade sig vara helt ointressant. Här var det inte heller potential för att något nytt kunde uppstå och det upplevdes som "påhittigt" och konstruerat.

Istället har jag fokuserat på min blick på web-kamerabilden och hur erfarenheten av detta observerande synliggörs i den fysiskt enskilda målningen såväl som helheten av målningar i serier. Jag har särskilt upptagits av att arbeta i serier där helheten kan visa upp ett tidsförlopp. Min förhoppning är att många målningar tillsammans kan framstå som en rörelse eller något som strömmar, där man kan stanna upp i en målning och uppleva närvaro, stillhet och flöde.

I det vidare arbetet har jag också utforskat hur många (eller få) målningar som var nödvändiga för att skapa den känslan. Fler av de sekvenser jag efterhand har gjort kan möjligtvis operera på samma sätt som en timelapse gör i det digitala språket. Till exempel upplevde jag att en serie små målningar där jag bröt med formatet men istället satte samman en form av horisontlinje med målningarna, i långt större grad lyckades återskapa hackigheten, tidssekvenserna och upplevelsen av flödet på av web-kamerabilderna som de produceras fram på internet (se Figur 16.).



Figur 16. *Kveldsfrisen*, olja och bivax på mdf plattor, varierande storlekar, samlat 45 x 384 cm

## Titlar på målningar

För att betraktaren kan ta del i den förtolkande processen är det viktigt att hon vet var motiven stammar från, och trots det ofta abstrakta uttrycket så är mina målningar ofta ganska verklighetstroga och avbildande. I de målningar där jag på förhand har valt ut ett stillbildsmotiv från web-kameran att måla efter, har jag uppkallat målningen efter den tid, datum och årtal som står på kamerabildens nedre högra hörn, exempelvis *00.55 31.03 2009*. Jag har upplevt det som intressant att genom dessa tids-sifferkoder kunna ge betraktaren en hänvisning till att målningarna handlar om avbildningar, särskilt i de icke-föreställande målningarna. På så vis har jag velat förstärka mitt syfte jag har med målningarna, som avbildande och registrerande följande ett flöde av bilder. I serier av målningar uppstår då också en känsla av tid som strömmar med enskilda nedslag av tidsangivelser, som närmast kan framstå som dagboksanteckningar i måleriskepnader.

För övrigt har titlarna varierat en del men i stort sett förhållit sig till tiden för utvalt motiv eller tiden runt själva utförandet av målningen. När jag arbetat med att följa en tidsekvens i ett måleri, har titeln ofta blivit tid för start till och med tid för avslut, exempelvis *09.35 - 14.55 05.09 2008*. Några målningar har fått tilläggstitlar, exempelvis *Samtidigt 14.10 och 02.10*, eller en mer öppen tidsangivelse som hos exempelvis fyra målningar i en serie kallade *Sunrise, sunset, sunrise, sunset*.

## Hur målningen fungerar

Det är svårt att förklara hur en målning fungerar. Det är först och främst en subjektiv upplevelse som uppstår genom upplevelsen av måleriets fysiska egenskap av att vara där framför dig, med sitt material, sin doft och, till och med som jag tidigare nämnt, smaken av den när den fungerar. Jag gör här ett försök på att närma mig något så svårförklarar:

När jag målar så tolkar jag det jag ser med blicken så att jag kan överföra det i ett annat material med min hand. Växelverkan mellan att observera och tolka i mötet med det visuella och materialet är något jag försöker återskapa hos betraktaren. Klarar jag det uppstår en form av närvaro. Jag tror det är det som får mig till att besluta att målningen fungerar. Det är också frågan om en förstärkning av det visuella, om att hålla målningen öppen på samma tid som jag vill att den skall ha en form av bestämdhet eller saklighet i sitt uttryck, när jag upplever att den är färdig. Detta är förvisso en paradox, men ju mer specifik målningen framstår för mig, desto mer öppen upplever jag den.

Jag vet inte hur jag skall komma till den punkten, där jag tycker att målningen fungerar. Även om jag under arbetets gång tror att ett sätt skall fungera så är det inte säkert att det gör det. Jag kan besluta mig för att använda en metod som till exempel att dra en krita över grunden för att skapa en vibration i ytan som jag tror skal ha en viss funktion, som att blicken mister fokus och inte längre vet var den skal se. Jag tror att det fungerar, för det fungerade i den förra målningen. Men den här gången fungerade det inte. Det är svårt att säga vad det är, och var denna visshet uppstår.

Jag vet när en målning är färdig. Jag vet det inte men jag vet det ändå. Det är som om målningen säger stopp, eller jag kanske känner igen ögonblicken där den blivit en egen kropp som det inte går att tillägga något mer till. Jag vet egentligen också om den fungerar. Det är svårt att formulera kriterier, men på något

sätt förvånar målningen mig, den har ett klart uttryck men är ändå öppen. När jag känner att en målning fungerar, då vil jag genast fortsätta på en ny. Det har uppstått en start, istället för en avslutning. Efterhand lär man sig att känna igen den här punkten, och då vet man mycket precist om målningen är färdig, och om den är någonting att ha.



## 4. BILDEN OCH MÅLERIET

---

### BILDEN FRÅN ATKA BAY

Kameran på Atka Bay drivs av klimatforskare på tyska högteknologiska Neumayer Station. De har tre web-kameror, men den som jag arbetar utifrån är den som enligt deras hemsida pekar mot nordöst, från taket på det akustiska observatoriet, 20 km norr om själva stationen. Här bedriver forskarna mätningar i havet under isen för att övervaka temperaturen i jordens kallaste vatten.

Där blickar den ut över ett utsträckt landskap. Var tionde minut fotograferar den en bild som den laddar upp på nätet. Varje bild får samma filnamn och den nya ersätter hela tiden den förra. Det gör att de är temporära. Samtidig bildas tidslinjer mellan bilderna som i en mycket långsam film. Man kan hitta bilderna i en översikt över de sista 24 timmarna, som visar ett rutnät med 24 små bilder, sedan är de borta.<sup>8</sup> Datorns egenskap att bygga arkiv används alltså inte, iallafall inte på ett sätt som är tillgänglig på nätet.

Centralt i bilden är horisonten. Över är det himmel och under är det is och snö. Om sommaren är det också hav precis nedanför horisonten eftersom isen då har smält. Precis var i bilden horisontlinjen går ändrar sig lite ibland. Så länge den är just horisontell funderar man inte över detta men så fort den är snedställd åt sidan, vilket den ibland är, blir man medveten om att den är skapat av en kamera som står någonstans och som just nu lutar (exempelvis Figur 17).



Figur 17.

Vid klart väder om sommaren ser man ibland två små vimplor på tunna stänger som står uppresta på isen ganska centrerade i bilden. Det finns ingen information på hemsidan om varför de står där. Kanske vimplorna markerar platsen där man sänker ner mätinstrumenten? När det är mer snö, som på vintern, ser landskapet mer oberört ut, och vimplorna är inte synliga (Figur 18).

Jag har aldrig sett människor i landskapet men däremot en snöskoter som en decemberdag 2008 stod parkerad där under tiden av några bilders uppdateringar, men som i nästa bild var borta igen. Endast snöskoterspåren fanns kvar ett par dagar innan de suddades ut vinden (Figur 19).

---

<sup>8</sup> [http://www.awi.de/NM\\_WebCam/pictoflastP.html](http://www.awi.de/NM_WebCam/pictoflastP.html)



Figur 18. Atka Bay 05.01.2010 09:55



Figur 19. Atka Bay 03.12.2008 16:55

De följande sidorna visar fler exempel på olika bilder från web-kameran:

Figur 2, 3, 4, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 och 34.

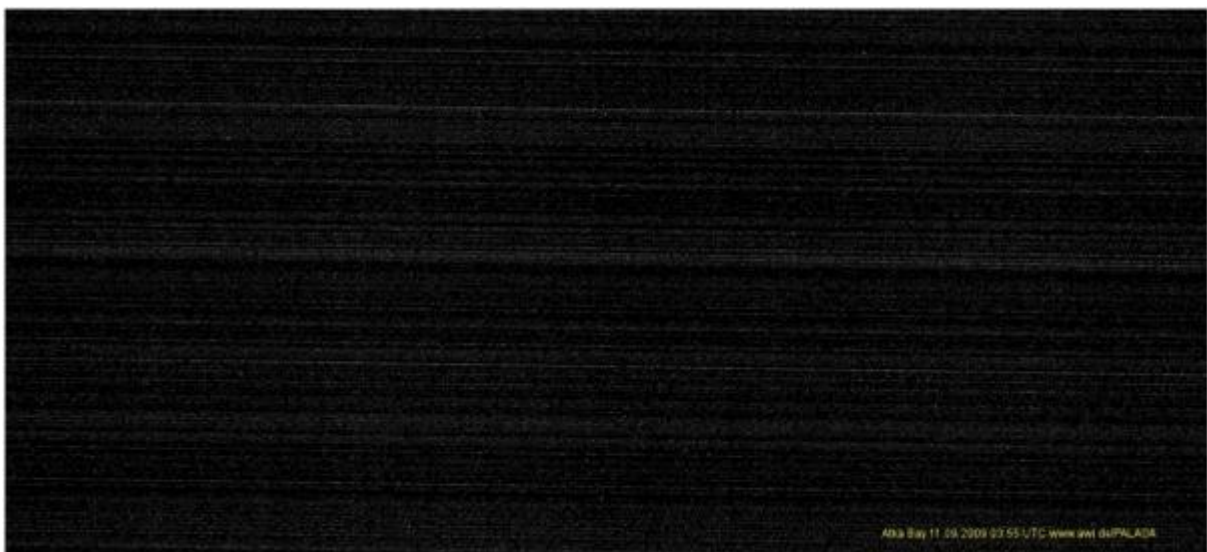








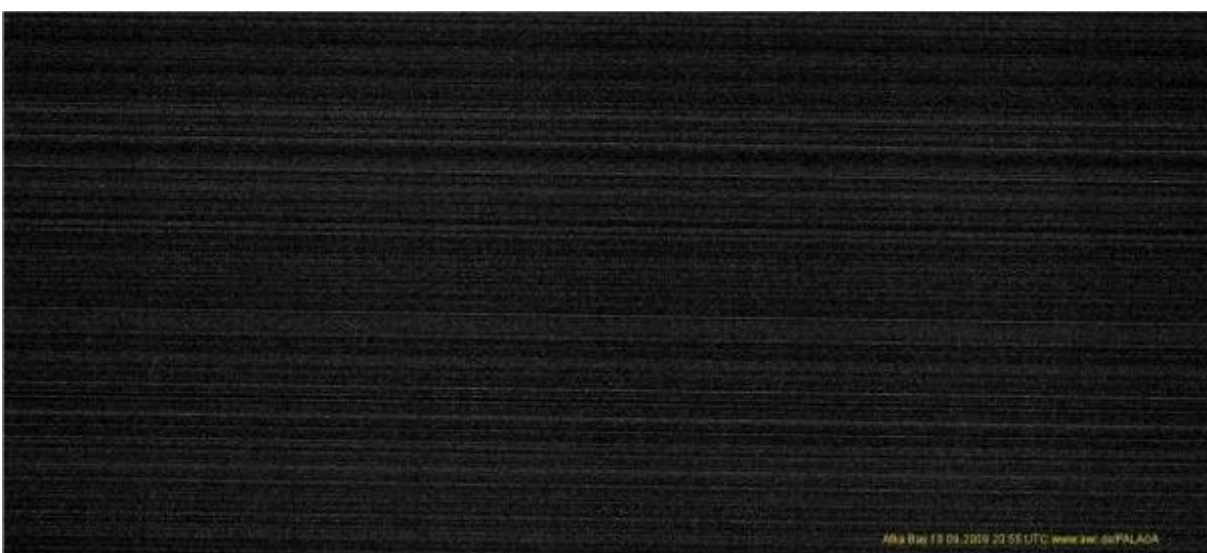




Atka Bay 11 04 2009 03 55 UTC www.swi.de/PALADA



Atka Bay 11 04 2009 03 55 UTC www.swi.de/PALADA



Atka Bay 13 04 2009 20 55 UTC www.swi.de/PALADA

## Tiden och avståndet - samtidigt

I *Chronology* skriver Daniel Birnbaum (1963) om möjliga parallella världar som uppstår i vår allt större erfarenhet av att förflytta oss i världen med hjälp av nya navigations- och kommunikationstekniker. Han diskuterar detta med utgångspunkt i en av Tobias Rehbergers (1966) glödlampsinstallationer, där det lyser en glödlampa i ett rum på ett galleri i Barcelona så länge som Rehberger är i sin ateljé i Frankfurt och arbetar. När han släcker ned för att gå hem för dagen, slocknar samtidigt lampan i Barcelona och gallerirummet blir mörkt. Lampan påminner oss om att det pågår ett vardagsliv samtidigt på en annan plats där tiden är just nu, både där och här. Han beskriver vidare ytterligare ett verk av Rehberger där många glödlampor är monterade runt i ett gallerirum och som tänds och släcks igen, allt efter som jorden roterar och solen går upp och ned. Det intressanta med detta verk är att det i tillägg tänds och släcks en del olika grupper av glödlampor samtidigt som en badrumsdörr i Mestré i Italien, stängs och öppnas. Birnbaum pekar på att verket visar hur tiden aldrig upprepas och därför heller inte är linjär, utan snarare hela tiden erbjuder nya former av oenhetlig tid och samtidighet. Här gestaltat i nya ljuskombinationer som uppstår allt eftersom badrumsdörren öppnas och stängs i Mestré.<sup>9</sup>

Rehbergers arbeten påminner mig också om ett arbete som på ett helt annat sätt beskriver tid och avstånd. 2009 upplevde jag Susan Hillers (1940) installation, *The Last Silent Movie*, på Göteborgsbiennalen. Man gick in ett helt mörkt rum, och efter att ögonen hade vant sig vid mörkret, kunde man ta sig fram till ett par rader av biosalongsstolar med hjälp svagt lysande ledlampor längs golvet. Rakt fram dök textrader upp på en mörklagd bioduk. Texten var på engelska och översatte olika språk som talades eller sjöngs ur högtalare. Språken var hämtade ur arkiv för nästan- eller helt utdöda språk. Den knastriga ljudkvaliteten bar prägel av att ljudupptagningarna var gamla. Språken som i tur och ordning talades av olika män och kvinnor, lät helt obekanta. Efter en stunds lyssnande tycktes några av rösterna påminna om språk jag hört. Kanske var där ibland en form av indianspråk och ibland något som skulle kunna vara kinesiska. Undertexten, ljudkvaliteten och mörkret omsvepte mig med en slags trygghet och värme. Rösterna tycktes komma närmare ju längre jag satt där och lyssnade. Det som till en början känts obekant och ovant omformades efter en stund till en varm, nästan nostalgisk och bekant upplevelse av en svunnen tid. Inte bara i lyssnandet på de utdöda språken, men också i själva känslan av att befinna sig i en biosalong med den förväntan man har framför en svart bioduk och ett knastrande ljud, just i ögonblicket före filmen skall starta.

Utänför biosalongen hade Hiller monterat ett antal grafiska bilder på papper inramade med glas. Varje bild återgav ett diagram av ljudspåren av de olika språken från rummet med röstuppspelningarna. Denna nedpräntning av rösterna på grafikpappret, slog tydligare in det faktum att de röster som jag hört i biosalongen kanske var av de sista människorna som kunde språket innan det för alltid dog ut.

Rösterna i biosalongen påminde mig om min egen upplevelse av att se på och följa web-kamerabilderna från Antarktis, och hur de försvinner när de byts ut med en ny bild var tionde minut. Hillers grafiska tryck fungerar dessutom på ett liknande sätt som då jag överför de flyktiga web-kamerabilderna till måleri. Bilden som just byttes med ett nytt sågs kanske bara av mig? Jag målar landskapet på ett långt avstånd. Existerar det där landskapet överhuvudtaget? Språken i biosalongen existerar bara för att de finns på gamla bandupptagningar. Ingen minns dem längre.

Kameran är på en helt annan plats än där jag är och avståndet gör sig gällande i form av tid som pågår där och här samtidigt. Jag upplever en känsla av närvaro när jag ser på webkameran från landskapet i Atka Bay. Det ligger en slags förväntan som drivs på av en sensationslust i det jag följer uppdateringarna, men de är för utdragna. Spänningen till trots, bilden erbjuder inte tillräckligt med information att jag orkar se på den i tio minuter. Min egen erfarenhet av andra verkliga landskap som blandas med min erfarenhet av att observera skiftningarna i väder och ljus via web-kameran, gör att jag fyller ut tomrummet mellan bilderna och på det viset försätter mig själv till platsen. Det kan hända att jag blandar samman känslan av närvaro med en önskan att befinna mig där. Det kan påminna om känslan av att ha ett minne om platsen

---

<sup>9</sup> Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Sternberg, New York, 2005, sid. 77-80.



fast jag aldrig har varit där, som om det föregår en berättelse om platsen samtidigt som jag ser på den. Målningarna är, liksom Hillers ljudspår, spår av något som varit och som har passerat för att aldrig komma tillbaka i samma skepnad igen.

## Avstånd och närvaro

På Neumayers hemsida står inget om vad forskarna faktiskt använder bilderna till. Troligen har de satt upp den bara för att de kan. Medan jag som målare aldrig skulle kunna närma mig en avbildning av detta sublimes landskapet, det skulle bara inte vara möjligt, står det här en kamera som bara fotograferar bild efter bild. För mig agerar kameran därför som ett instrument som gör det möjligt att närma mig bilden av detta landskapet, följa skiftningarna i en hastighet som låter mig uppmärksamma alla små eller stora ändringar som uppstår från en bild till den nästa.

Landskapet i Antarktis är utan tvekan överväldigande. Bilderna som passerar på min datorskärm är inte det. De går att närma sig. Det som gör att jag kan måla detta landskap är att jag befinner mig på avstånd med en inramad bild på en datorskärm mellan mig och det som avbildas. Skärmen omvandlar bilderna till information.

Att befinna mig på långt avstånd till landskapet har fått mig att tänka på hur platsen, oavsett om den är långt borta, om den omringar mig eller uppdateras på en web-kamerabild, alltid är där jag målar. Landskapet och bilden av landskapet flyter samman, det kommer så nära att jag kan sträcka ut handen och ta på det. Denna känsla av närhet är en stor kontrast till det oändliga flödet av bilder, av webkameror, av landskap; lika mycket som av omöjligheten av att måla det för mig fulländade sublimes landskapet.

I essäen *Research and Display* diskuterar Jan Verwoert (1972) konstnärliga strategier för att övervinna den maktlösheten människan kan uppleva när hon står inför mötet med ett till synes oändligt arkiv, som exempelvis i ett stort bibliotek.<sup>10</sup> I det ryms historien, och en människa kan aldrig tillägna sig den. Maktlösheten upplevs överväldigande när man inser att man aldrig kommer att hinna läsa allt som finns där. Han liknar denna maktlöshet med att stå inför något sublimes. Han går faktisk så långt som att kalla det historiska arkivet sublimes.

Verwoert skildrar därefter en annan konstnärlig strategi för att närma sig arkivet; genom att plocka fram bitar kan konstnären själv skapa och ställa ut ett mindre, personlig arkiv med dokument som hon har använt i sina undersökningar. Här kan det istället uppstå en berättelse som tar fram och ser på några få av historierna ur den stora helheten. Beträktaren inbjuds sedan att själv sätta ihop bitar och skapa en historia i mötet med dem, hon blir en aktiv deltagare i historien. Kan det tänkas att web-kameran opererar på samma sätt? Att känslan av närvaro också uppstår i web-kamerans intervaller och mediering av en enskild bild var tionde minut? Att web-kameran bjuder in mig att själv skapa en historia i mötet med bilderna?

*I'm still searching but I only get the failures* uttrycker jag till Jan Verwoert då vi samtalade om mitt arbete. Han skrattar högt. Jag har talat om att avbilda det som man främst inte ser på som information, om störningar, dimmiga dagar, om hur kameran stoppar och tas in i forskarnas verkstad eller om vad som händer när en lucka hade fallit framför kamerabilden.

*Försvinnandet av en horisont, är det också ett försvinnande av att söka efter det mirakulösa?* Vi har talat om de romantiska målarna, Friedrich, J.C. Dahl och Constable. Jag menar mig se en tydlig länk till deras måleri som jag kan uppfatta som iakttagelser av världen som berör mig. Jag pratar om en skärpa i avbildningen som inte är fotorealistisk men insisterande på ett sätt som skapar närvaro. Om huruvida jag vågar använda ordet realism om både mötet med romantiska målningar och med den erfarenheten som uppstår i att

---

<sup>10</sup> Verwoert, Jan, *Research and Display*. In Maria Lind, Hito Steyerl (Eds.) *The Greenroom, Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. 2008

måla efter de abstrakta bilderna från web-kameran. Hans fråga förvånar mig först.<sup>11</sup>

Flera av Caspar David Friedrichs (1774-1840) målningar är för mig inspirerande förebilder. Jag upplever att han *skildrar* landskap även om jag vet hur laddade med symbolik de är. Hans målningar föreställer stora rymder av områden och avstånd. Himlen täcker ofta en stor del av bilden och skiftar från en färg till en annan. De människor som finns med verkar också betrakta landskapet. Målningarna innehåller dröjande pauser där man rör sig mellan endast några få element. De är effektivt komponerade i sin tomhet och stillhet. Enkelheten och det närmast abstrakta gör att de nästan tar avstånd från verkligheten. Det uppstår en förnimmelse av att bilden betraktar sig själv. Det är nästan som att stå bland snöklädda granträn en kall vinterdag och höra dånet av tystnaden. Det är något i dem som fångar mig och gör mig mållös.

I en filosofisk avhandling från 1757 beredde Edmund Burke (1729-1797) vägen för en estetik av det sublimes som baserades på kategorier om hur överväldigande storslagenhet och subjektiv stimuli kunde blottställa djupet i människans psyke. Detta manifesterades främst genom naturen och dess massiva fjällformationer, himlen, avgrunder och havets gränslöshet. Termen täckte en mängd olika idéer som bl.a. hur naturen var fylld av spirituella anda och hur den individuella mänskliga fantasin kunde fördjupa sig i dess universella konstruktioner, men också hur den mänskliga kreativa själen i sin ensamhet, längtar efter harmoni mellan människan och naturen.<sup>12</sup>

Denna uppfattning om det sublimes genomströmmade alla fält inom romantiken och fann sitt ideala uttryck i Friedrichs målningar. Han använder naturen som allegori för den sublimes upplevelsen av att stå mållös inför det storslagna landskapet. Hans val av motiv och teman är ofta oväntade och landskapen undviker konsekvent idylliska uttryck. De betonar gränslösheten i naturen och människans maktlöshet inför den, det sublimes landskapet i kraft av att vara Guds skapade verk. Sven-Olov Wallenstein (1960) pekar i boken, *Den sista bilden*, på hur denna känslan bara kan fattas som att det sublimes är "ett överskridande av all form", och visar till hur Emanuel Kant (1724-1804) knyter det sublimes till en formlöshet som rör sig om en slags dualitet vi har inför idé och materia, "det sublimes kan emellertid också påträffas hos ett formlöst föremål, i den mån som *obegränsadhet* föreställs hos det, eller via det, samtidigt som en *totalitet* tillfogas genom tanken".<sup>13</sup> Här i ligger en viktig koppling mellan hur man i romantiken ville närma sig naturen, eller till och med komma bakom den, genom att avbilda några få ting med en sådan tydlighet att de närmast framstår som utanför sin egen form, och hur modernismen sedan har utvecklat denna formlöshet till en allt större upplösning av motivet för att delvis komma bakom naturens gränslöshet. Jag vill senare återknyta något till denna tanken i förhållande till hur jag i mitt måleri vill skapa en känsla av närvaro och skärpa i motivet som går via materialiteten, genom att måla efter de abstrakta bilderna från web-kameran.

## REFLEKTIONER I PROJEKTET

Incitamentet för projektet *Looking for Painting* var att jag ville undersöka ett motiv genom att måla det. Jag var då mest upptagen av att undersöka betraktarens möte med motivet. När jag bestämde mig för att anta utmaningen som ligger i att arbeta med *ett* motiv under det treåriga stipendiatarbetet, var det med intentionen att fördjupa mig i måleriet och hur seendet utvecklas genom måleriakten.

Under projektet har mitt fokus ändrats allt mer från att handla om landskapsbilden som visar upp landskapet i Atka Bay på datorskärmen, till *landskapsbilden* på datorskärmen som visar upp sina svagheter och fel. Jag har därmed kommit att allt mer undersöka hur jag kan synliggöra teknikens teknik genom den måleriska tekniken. Här emellan uppstår ett spel mellan närvaro och representation som jag har experimenterat med åt olika håll, bland annat genom att prova hur måleri kan vara både avbildande

---

<sup>11</sup> Samtal med Jan Verwoert i min ateljé den 27 maj 2011.

<sup>12</sup> Wolf, Norbert. *Caspar David Friedrich*. Köln: Taschen GmbH, 2007.

<sup>13</sup> Wallenstein, Sven-Olov. *Den sista bilden*. s. 57. Stockholm: Eriksson och Ronnefalk AB, 2002.

och inte föreställande på samma tid. Jag ser på och prövar ut bilder från datorskärmen genom att måla dem. Jag försöker med detta att bygga upp en förståelse för hur mitt måleri fungerar, man kan också säga att jag tar vara på bilder, för att arkivera dem; plockar ut dem ur nät-världens nutid och arkiverar dem i ett långsammare media innan den flyktiga web-kamerabilden försvinner.

När jag valde att arbeta efter web-kameramotivet från Neumayer Station, var det just *bilden* som fångade mitt intresse. Jag menar inte bara bilden av landskapet, eller landskapet i sig, men bilden så som den produceras genom kameran först och i datorskärmen därefter. När det inte är tillräckligt med ljus på Antarktis visar kameran upp sin egen ofullkomlighet genom att sända ut en svart ruta med störningar. Bilderna är då inte längre återgivning av landskapet, de avbildar inte något, utan bruset är i bilderna, bortanför representationen.

## Apparaturen och bilden på skärmen

Denna bild är också en bild av ett abstrakt landskap så som det presenteras för oss på datorskärmen. För mig har detta varit det intressanta landskapet att avbilda genom att måla det, och på det viset visa fram dessa störningar som en viktig del av den bildvärld vi har runt oss. Web-kameran visar oss egentligen redan detta, men på grund av att vi ser de tekniska störningarna som "icke-bilder" som inte existerar i vår värld, glömmer vi att dessa faktiskt också återger landskapet, så som det framträder för oss på datorskärmen. Måleriet fungerar på ett motsatt sätt. När vi ser dessa störningar avbildade i måleri tolkar vi bilden genast genom måleriets tradition och med dess tradition i kodning av symboler. Att vi normalt inte intresserar oss för web-kamerabilderna av störningar, brus och tekniska fel beror naturligtvis på att vi förväntar oss att kamerabilden skall visa oss världen som den ser ut genom kameran. Detta är också något som är ett inbyggt löfte i kameratekniken, d.v.s. att avslöja och presentera världen för oss, som en fönsterglugg ut mot något vi har liten grund att betvivla visar oss sanningen, och att det vi ser på bilden också faktiskt existerar och sker där just nu.

Web-kamerabilderna produceras av en kamera som tekniskt fungerar på samma sätt som den vanliga fotoapparaten. Den är en låda som innehåller mekanik som framställer bilder. Skillnaden är att web-kamerabilderna produceras och distribueras direkt, utan det analoga fotografiets kemiska överföring, till abstrakt data i form av en färgkarta av pixlar. Dessa är i sin tur var och en kodade i datormaskinen med var sin kod som kan kombineras med de andra i en matematisk oändlighet för att så framvisas på datorskärmen. Strömmen och hastigheten av bilder och dess flyktighet då de igen försvinner från skärmen, gör att vi lätt upparbetar en känsla av att det som kameran visar sker här och nu, och därmed visar och avslöjar världen för oss så som den ser ut. Bildernas hastighet påminner oss om att vi har *sett* och lever därför kvar i minnet som om vi faktiskt har varit där. Det intressanta med web-kameran är att den också visar bilder av tekniska störningar och fel. Vi bryr oss visserligen inte så mycket om dessa bilder, då de inte existerar som bilder som visar oss hur platsen kameran står på ser ut. De ingår däremot i att än mer förstärka helhetskänsla av live, det vill säga livet därute där kameran står.

Filosofen och journalisten Villem Flusser (1920-91) menar att det är av stor vikt att vi är medvetna om den tekniska bildens makt över oss, och i essän *En filosofi för fotografien* granskar han kritiskt de fotografiska bilderna av världen. Bilder som idag existerar överallt i alla former och som är en del av en "programmering" av hur vi skall se och uppfatta världen. Han kallar programmeringen ett magiskt beteende som överstyr hela samhällets syn på världen och får oss att tro att vi faktiskt ser världen genom fotografier. Bilderna är teoretiska abstraktioner utfört av kameran då denna översätter den optiska teorin till bild genom utvecklade kemiska processer. Därmed laddas teorin med magi. Färgfotografiet har en ännu större abstraktionsgrad än det svartvita fotografiet och ju mer avancerad den kemiska tekniken blir och ju bättre därmed fotografiet blir på att återge världen, desto mer lögnaktiga framstår bilderna, enligt Flusser - "De följer sitt teoretiska ursprung än mer effektivt."<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Flusser, Vilém. *En filosofi för fotografien*. s. 47. Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1988. Originalets titel: *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography, 1983.

Flusser riktar alltså sin kritik mot bilderna, distributionen av dessa, hur vi mottar dem och inte minst apparaturen som framställer bilderna. Det är tekniken, optiken och de mekaniska processerna i kameran som får oss att tro på att de tekniska bilderna existerar i samma dimension av verkligheten som deras innebörder. Vi glömmer att detta också är bilder som innehåller symboler och därför också måste dechiffreras på lik linje med den dechiffrering som görs när vi ser på traditionella bilder, som till exempel målningar. De tekniska bilderna "är symbolkomplex som betecknar abstrakt koncept, att de är diskurser som omkodats till symboliska situationer".<sup>15</sup>

Det är svårt att dechiffrera fotografier så som Flusser föreslår. Det kräver att man ser förbi det visuella och istället inriktar sig på att, så att säga med Flussers ord, "lysa upp kamerans insida" för att därefter se på själva bilden som en teknisk bild och inte ett fönster mot världen. Den samma svårigheten att dechiffrera upplever jag i förhållande till web-kamerabilderna, särskilt de som visar föreställande bilder av landskapet och de olika förändringarna som sker. De förför och transporterar mig lätt till platsen. Det var först när jag började tänka på vad de tekniska störningarna är för bilder som det också gick upp för mig att detta landskapet är rent tekniska bilder, och bilderna av de tekniska störningarna är bilder av kamerans oförmåga att göra bilder då det är mörkt och som därmed visar upp bilder av kamerans egen teknik.

Genom att måla dessa tekniska störningarna uppmärksammar jag därför hur de bilderna är en del av våra omgivningar och som sådana ett landskap som existerar i vår direkta verklighet. Måhända är de betydelselösa i vårt praktiska liv men de är med på att forma oss och hur vi upplever världen genom tid och avstånd, i ett evigt flöde av föreställande och icke-föreställande intervaller på en datorskärm. Även om vi är omedvetna om dessa störningar i web-kameraflödet, så känner vi igen dem så fort vi ser dem. Måleriet är därför ett intressant verktyg att "avslöja" dessa störningarna på, för att på så vis visa vad det är vi egentligen ser på. Flusser beskriver hur vi med traditionella bilder, i motsats till tekniska bilder, lättare uppmärksammar att vi har med symboler att göra; "Målaren har utvecklat bildsymbolerna i sitt huvud och han har transformerat dessa symboler med hjälp av en pensel som applicerar färg på en yta. Om vi önskar dechiffrera en sådan bild måste vi dechiffrera den kodningsprocess som pågick i målarens huvud".<sup>16</sup>

## Blicken, det visuella och det materiella

Som ingångar och inspirationskällor till arbetsmetoden att måla endast utifrån ett motiv har jag låtit mig inspireras av konstnärer som på olika sätt använt sig av observerandet och hur detta tydliggörs i den målade processen. Det är konstnärer som jag upplever ligger nära mig vad gäller ett intressefält för landskap (i en vid form) och måleriets materialitet. Innanför denna kategori finns såklart många andra konstnärer som intresserar mig men jag tar här främst upp några som jag sett på de sista åren. Dessa kommer från olika tidsepoker men mitt intresse har främst kommit att landa på några konstnärer från romantiken, impressionismen och den tidiga modernismen, förutom de nulevande konstnärer som på olika sätt arbetar med observation, materialitet och olika uttryck av realism i måleri.

Tidigt i mitt arbete med detta projekt, var Claude Monets (1840 – 1926) landskapsstudier en viktig inspirationskälla att ta fram och titta på igen. Han återkom ofta till samma motiv, som till exempel Kolsåsmotivet, ett fjäll strax utanför Oslo, som han gjorde ett flertal målningar av under ett uppehåll där 1895, eller hans undersökelse av ljusets skiftningar i målningar av Rouenkatedralen. Här är det tydligt hur han använde sig av måleriet som en systematisk metod för observation. Den här upprepningen och återkomsten till det samma motivet var särskilt inspirerande till en början då arbetet efter web-kamerabilderna påminde mig mycket om att jobba ute i naturen och hur det kan uppstå variationer i målningarna beroende på ljusförhållanden, väder och kanske det personliga humöret vid utförandet. Till en början målade jag också de olika skiftande landskapsbilderna som uppkom på datorskärmen, på ett ganska rufft sätt där jag lade oljefärgen ganska tjockt på underlaget, vilket var inspirerat av Monet.

---

<sup>15</sup> ibid. s. 47.

<sup>16</sup> ibid. s. 19.

John Constables molnstudier från den engelska landsbygden från 1821-22 har också varit en viktig inspiration under arbetets gång. Jag har själv alltid varit svag för väder och för att måla moln.<sup>17</sup> (Web-kamerabildernas variationer och väderväxlingar var också den utlösande orsaken till att jag först fascinerades av bilderna från Atka Bay). Molnåtergivningarna öppnar för att man efter hand kan improvisera runt temat, då det aldrig finns ett moln som liknar på något annat, samtidigt som man kan upparbeta en sådan erfarenhet av olika molntyper att de framstår som exakta i återgivningen. Även om det inte är den samma typen känslighet man får av att måla moln ute i friluft, där vind, lukt och förnimmelser av väder påverkar vad man observerar, så ligger Constables molnprojekt nära den erfarenheten jag snabbt fick av att se på och måla efter alla händelser och skiften i web-kamerabilden, och som efter hand gjort mig friare i förhållande till avbildningen av motivet. Liksom då man observerar och målar moln, har arbetet efter web-kameramålningarna, också utvecklats till att jag förlitar mig på den allt större erfarenheten jag får av att dagligen observera vad som sker i utvecklingen av nya motiv på datorskärmen. Denna frihet har gjort att jag efter hand ser mindre på web-kamerabilderna och målar allt mer utifrån erfarenheten jag fått av bildernas skiftningar. Constables systematiseringar av moln och väder i hans moln-målningar med anteckningar på baksidan, som beskriver väder, tidpunkt, vind- och ljusförhållanden, har också varit en viktig inspiration för mig att under projektet skriva dagboksanteckningar efter dagens arbete i ateljén.

Sept. 5. 1822. looking S.E. noon. Wind very brisk. & effect bright and fresh. Clouds moving very fast. with occasional very bright openings to the blue<sup>18</sup>

På ett helt olikt sätt än det observerande måleriet som Monet och Constable bedrev, har även Robert Rymans (1930) sätt att arbeta och tänka gjort mig mer uppmärksam på hur mitt eget måleri fungerar. Rymans sätt att betrakta sina arbeten på är intressant. Hans icke-föreställande målningar menar han själv är realistiska på det sättet att det målade underlaget ( t.ex. duk, kartong, träpannå, stålpannå m.m.), som består av färg och spår av aktivitet, är en ren skildring av verklighet. Sedan början av 60-talet har hans arbete gått ut på att utforska hur den vita färgen lägger sig på olika underlag som han målar på och hur underlaget är en lika viktig del av målningen som den vita färgen. Att han i stort sett endast använt sig av vit färg beror, enligt honom själv på, att detta från början skett av en slump och "att det är en färg och en färg som inte stör".<sup>19</sup> Där andra färger hade inneburit att han tvingades involvera sig i beslut runt färgval, fungerar den vita färgen utmanande för honom med oändliga möjligheter av, "variation, för att upptäcka en ny icke-metaforisk, icke symbolisk dimension av sinnlighet *tänkt i och genom sig själv*".<sup>20</sup> Istället menar han att han inte gör vita målningar men arbetar med färger hela tiden, det handlar om spel mellan de olika delarna i målningen, som underlaget och hur det skiner igenom i den pålagda färgen.

Detta är intressant då hans bilder, som inte motivmässigt föreställer någonting, inte heller kan sägas vara abstrakta, just för att de skildrar bara det som blivit utfört på den målade ytan. Många av hans målningar ser monokroma ut men är inte det för Ryman, de är skildringar av det som skett under själva utförandet av målningen.

Det har varit en viktig upptäckt att läsa om Rymans arbeten under mitt stipendiatprojekt och även om jag tidigare har läst och sett hans arbete med denna materiella ingång, så är det först nu jag kopplar detta sätt att tänka till mitt eget arbete. Jag inspireras mycket av denna positiva inställningen till måleriets egenskap som går ut på att målningens innehåll handlar om materialen som målningen består av och Rymans insisterande på att detta är intressant i sig som en evig utforskning. Han talar om en realism utan någon bild och historia, en realism som därför skiljer sig från såväl representation som abstraktion, då det vi ser, och inget annat än det, är det verkliga. På så vis blir hans målningar en slags landskap som existerar tätt

---

<sup>17</sup> På Rasmus Meyers samlingar i Bergen Konsmuseum finns också en intressant samling av molnstudier av den norske romantiske målaren J.C. Dahl (1788 - 1857) som jag på nära håll har kunnat studera under loppet av stipendiatprojektet. De påminner en del om Constables molnstudier men är dock inte så systematiska utan består av studier från olika tidsperioder i Dahls liv, främst från 1830- och 40-talet.

<sup>18</sup> Thornes, John E. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*. s. 266. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999. Här refereras till John Constables notering på baksidan av moln-målningen *5 September 1822; Cloud Study; Plate 120*.

<sup>19</sup> Hudson P., Suzanne. *Robert Ryman - Used Paint*. s.249. Massachusetts Institute of Technology, 2009.

<sup>20</sup> Wallenstein, Sven-Olov. *Den sista bilden*. s. 283-294. Stockholm: Eriksson och Ronnefalk AB, 2002.

intill, på och i den målade ytan. Det är ett sätt att tänka som tar måleriet helt bokstavligt och som skär rakt in i måleriets essens där måleriet kokas ner till att det vi ser som blivit utfört på duken är det verkliga, samtidigt som detta är ett helt universum i sig.

Det är ganska lätt att tro att Rymans sätt att tänka är att se på måleri med lupp, men jag tror han talar om en större upplevelse än bara på det mikrokosmiska planet, som går ut på att den fysiska kopplingen som finns mellan betraktaren och den målade bilden, också existerar på avstånd från målningen. Det är inte bara målningen som skildrar verklighet men också hur målningen samspelar med väggen den hänger på, vilket Ryman menar, skiljer sig från hur det illusoriska måleriet förhåller sig till rummet, där handlingen främst föregår innanför bildytan.<sup>21</sup>

Till skillnad mot Ryman är denna verklighet i materialet och kontakten med rummet något som är tätt sammankopplat i mitt arbete, redan då jag målar och sedan när jag hänger mina målningar. För mig är motivet lika viktigt som det materiella och därför måste också illusionen finnas i varje målning. Motivet och illusionen av en värld utanför målningen är i mitt arbete, när det fungerar, inneboende i materialiteten. Genom att jag dessutom ofta, och speciellt i detta projektet, arbetar i serier förhåller jag mig dessutom hela tiden till hur målningarna fungerar i rummet. Ryman sätter en gräns mellan hans "utåtriktade" realism och det "inåtriktade" abstrakta och representerande måleriet.<sup>22</sup> Denna gräns existerar inte för mig. Jag upptas istället av att dessa två poler fungerar i ett samspel, både när det gäller hur måleriet fungerar som en illusion i sig själv men också i kontakt med rummet och verkligheten utanför målningen och i rummet mellan målningarna.

## Att se, att observera

Trots att Rymans neddykning i själva materialet kan tyckas skilja sig mycket från det observerande landskapsmåleriet (som exempelvis Monet och Constable), så har detta i takt med hur mitt eget måleri har utvecklats och hur mitt intresse för materialiteten har ökat, gjort det ännu tydligare för mig hur det har en tydlig koppling till måleriets utveckling under impressionismen. Under 1800-talets andra hälft började målare allt mer intressera sig för en upplösning av perspektivet till fördel för en allt större tro på måleriets mediers möjligheter att framställa en "sannare" natur, genom att observera den och måla den så som den framstår. Bland impressionister och neoimpressionisterna blev nu den rena färgen ett betydelsebärande element, där färgen istället för att blandas på paletten skulle framkalla det naturliga växelspelet som naturen består av, genom att läggas i lag på lag direkt på duken. Exempelvis var det pointillistiska måleriet som Georges Seurat (1859 –1891) utvecklade, ett förenklande som bröt ned naturen till punkter och färgfläckar. Hans måleri var närmast en gestaltning av de teorier som nu växte fram, där det tidigare traditionella måleriet skulle upplösas till fördel för detta nya programs möjlighet att på duken kunna återskapa "seendets själva process". Det växte samtidigt fram en medvetenhet om dukens platthet och färgens egenvärde vilket var något nytt, sammanliknat med hur måleriet traditionellt till då uteslutande hade uppfattats både som en illusion och som en *verklig* blick ut mot världen.<sup>23</sup>

Jag har alltid intresserat mig för 1800-talets landskapsmåleri på grund av tidens intresse för att observera och återskapa naturen på ett personligt sätt och, inte minst, på grund av den materiella tydligheten. Men dessa egenskaper är något som jag främst har *sett* och i mindre grad tänkt på som kopplingar till mitt eget måleri, annat än vad gäller med vilken blick man då såg på naturen och landskapet genom de nya vinklar och perspektiv som man använde sig av i måleriet.<sup>24</sup>

Den tidens landskapsmåleri upplever jag fungera närmast som om naturen trycker sig på betraktaren.

---

<sup>21</sup> ibid. s. 287. i Wallensteins bok refereras här till Rymans uttalande i *On Painting* s.59. Ryman, Robert. *On Painting*. Paris: Espace d'art contemporain, 1991

<sup>22</sup> ibid. s. 287.

<sup>23</sup> ibid. s. 67-68.

<sup>24</sup> Mycket av detta måleri har för mig under lång tid dessutom varit svårt att se på med frisk blick, eftersom många av de impressionistiska målningarna har blivit överexponerade som affischer i de flesta hem, vilket gjort att jag också under lång tid undvikit epoken. Under projektets gång har däremot mitt intresse för denna tidens måleri återuppväckts.

Perspektiven skiljer sig från tidigare landskapsmåleri, på så vis att motiven nu "kryper" runt i buskarna. Det ger en känsla av att man helt påtagligt befinner sig inne i naturen. Detta är en realism som jag tycker påminner om den realism som Ryman talar om, nämligen den "natur" som uppstår efter spåren av aktivitet på duken. Skillnaden mot Rymans bokstavliga sätt att tala om materialet som verklighetsskildringen är att hos de flesta av målarna på 1800-talet, finns innehållet av ett motiv av världen runt oss kvar i måleriet.

Man är alltså medveten om att måleriet är en illusion och använder sig samtidigt av denna illusion för att närma sig naturen, inte enbart genom blicken men lika mycket genom en känsla av att befinna sig i naturen på ett fysiskt vis. På det viset upplever jag också att mitt eget måleri fungerar. Jag intresserar mig inte för att göra fotografiska avbildningar, men däremot av att genom måleriets materialitet närma mig den "natur" jag avbildar.

Paul Cézanne (1839–1906) utvecklar detta närmandet till naturen genom en allt större reduktion i naturåtergivningen. Landskapsmålningarna ter sig enklare och jämfört med till exempel Camille Pissarros (1830-1903) målningar från samma platser, under deras gemensamma målarperioder i naturen, så framstår Pissarros målningar mer modellerade och detaljerade medan Cézannes är mer abstraherade och ruffare. Detta tydliggörs genom att de målade många av de samma motiven och provade ut mycket av de samma teknikerna under dessa turer, som exempelvis att enbart måla med palettkniv direkt på duken.<sup>25</sup>

Cézanne försöker närma sig naturen mer än med bara blicken och genom observation, för att tränga bakom naturen för att fånga dess essens. I *Den sista bilden* skriver Sven-Olov Wallenstein: "...medan en konstnär som Seurat nöjer sig med en optisk sanning, vill Cézanne fånga tingen i deras egen genes: förmimelsena finns snarare i *tingen själva* än i oss, och syftet, med konstnärens egna ord, är varken att måla det subjektiva seendet eller en värld före oss, utan att måla det som är *gemensamt* för oss och tingen, och därmed uppnå en helt annan objektivitet."<sup>26</sup> Denna reduktionen i observerandet och återgivandet av naturen närmar sig det abstrakta måleriet och är, till skillnad från detta som skulle utvecklas senare, ett sätt för Cézanne att synliggöra naturen på ett djupare sätt.

Här sätter Cézanne ord på något som ligger nära hur jag gärna tänker på och vill använda mitt måleri. Jag har länge varit upptagen av att avbilda platser, kända landskapsbilder och ikoniska symboler som en metod för att synliggöra dem i ett annat medium än som de bilder vi är vana att se dem. Det har varit det igenkännbara och det gemensamma landskapet närmast runt oss som först och främst intresserat mig. Det är detta landskapet jag också intresserar mig för i det här projektet. Genom att måla så sakligt som jag kan i förhållande till exempelvis återgivningar av färger, på samma tid som jag är upptagen av att framhäva det materiella i måleriet, vill jag skapa en påtaglig skärpa i målningarna och på så vis skapa en upplevelse av närvaro när man betraktar målningen. På så vis vill jag använda måleriet som ett sätt att se, registrera och erfara landskapen runt oss. Jag upptas mer av att avbilda än av någon symbolik i mina målningar. Det är inte en exakthet i avbildningen jag är ute efter men istället en känsla av närvaro, så att målningen fungerar mer än den symboliserar något. Däremot intresserar jag mig för både illusionen innanför måleriets yta, såväl som det uppenbart materiella i målningen och de utrymmen som uppstår mellan målningarna i serier.

.....

Jag har alltid tyckt mig stå nära Gerhard Richters måleri vad gäller att måla det som vi känner igen i våra omgivning. Det finns en saklighet i sättet Richter kartlägger världen genom måleri, som jag alltid känt ett starkt förhållande till. Däremot upplever jag att hans måleri har ett slags maskinellt uttryck. Målningarna har en glatthet över sig, vilket gör att det är svårt nå fram till det materiella i dem, då penseldragen ofta inte syns utan är fördrivna med finhåriga penslar till en jämn sömlös yta. På det viset upplever jag hans målningar som bilder och tycker också att de fungerar bra som fotografiska återgivningar i böcker och på datorskärmen. Kanske även bättre än som målningar? Man skulle lite

<sup>25</sup> Pissarro, Joachim. *Cézanne & Pissarro 1865-1885. Pioneering Modern painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2005.

<sup>26</sup> Wallenstein, Sven-Olov. *Den sista bilden*. s. 72. Stockholm: Eriksson och Ronnefalk AB, 2002.

långsökt kunna knyta an Richters målningar till Flussers teori om hur fotografiet har en stor abstraktionsgrad, där det i detta fallet döljer måleriet bakom en ytmässig perfektion. Men trots att själva den essens, som finns i Rymans materiella måleriutforskningar, tycks borttraderat hos Richter är målningarna materiellt förlockande på avstånd. Så förutom den enorma kartläggningen av bilder, och hur dessa samlat genom åren blir till en gigantisk landskapsbild av världen, är Richters målningar ständigt attraktiva för mig just för att de bär på ett *löfte* om ett materiellt innehåll.

En essä av Dan Karlholm diskuterar Richters måleri utifrån en abstraktionsgrad ( den handlar om abstraktionsgraden i måleriet och inte den tekniska bilden som Flusser talar om) som jag tycker knyter an något till Cezannes intentioner om att uppnå en annan slags objektivitet i måleriet, och till min egen önskan i mitt måleri, om att uppnå en skärpa och närvaro i känslan inför dem. Karlholm ser i Richters fotografiska målningar en *större* abstraktionsgrad än i hans abstrakta målningar. Han diskuterar detta utifrån hur Richter i de fotografiska målningarna, målar så som fotoapparaten återger skärpa och oskärpa i en bild, vilket inte är möjligt att fånga i verkligheten, då oskärpan försvinner när vi försöker att se på den. De abstrakta målningarna är däremot skarpa, väldefinierade och högupplösta.<sup>27</sup> I hans abstrakta målningar kan man därför lättare förstå att hans målningar är målningar som består av lag på lag med utdragen färg.

Detta är intressant och knyter an till hur jag allt mer i det här projektet kommit att intressera mig för de abstrakta bilderna på web-kameran som motiv för målningar, och allt mindre för de föreställande. Det är på ett liknande sätt min utveckling har föregått. Det har börjat som ett närmande av de föreställande web-kamerabilderna, genom att jag velat måla dem med en sådan övertygelse för att på så vis intensifiera upplevelsen av måleriet, för att sedan övergå till att jag intresserat mig för att enbart måla efter de abstrakta bilderna, med densamma inställningen om att målningarna skall skapa en närvaro. Även dessa *avbildar* jag, men här har jag samtidigt sett ett potensial i att det materiella verkar framträda tydligare i abstrakta målningar än i de föreställande. Det är som om motivet i de föreställande delvis tar bort fokuset från det materiella. I de abstrakta bilderna har jag däremot sett en möjlighet till att fördjupa mig i måleriets materialitet, för att på så vis kunna framhäva det visuella i målningen.

Före fotografiets uppkomst fungerade ju måleriet som det sanna återgivande mediet medan det efter detta, grovt sagt, mest har handlat om att undersöka sig själv. När jag började måla efter de abstrakta bilderna förstod jag efterhand hur måleriet, så som det bär i sig spår av allt som skett under målarprocessen, idag återigen kan fungera som ett sätt att visa oss världen. Inte på samma vis som fotografiet får oss att tro på det vi ser är sanning, men måleriet kan däremot uppmärksamma det vi *inte* ser på som en väsentlig del av världen, som till exempel bilder av tekniska fel. Bilder som finns där runt oss hela tiden, som vi inte tror spelar någon roll i våra liv men som ändå har kommit att bli en naturlig del av hur världen ser ut genom web-kameran. På det viset tror jag, på liknande vis som Flusser diskuterar, att vi genom måleriets materialitet lättare kan se bakom den förförande bilden, som den presenteras för oss genom bildströmmen idag.

---

<sup>27</sup> Karlholm, Dan. "Abstraktion och materialitet hos Gerhard Richter". *Paletten* #289, Nr 3: 2012.



## 5. DEN AVSLUTANDE UTSTÄLLNINGEN

---

### DET KONSTNÄRLIGA RESULTATET

Det konstnärliga slutresultatet presenterades i september 2011, med utställningen *Looking for Painting* på ROM8 i Bergen. Den bestod av en sekvens på sju målningar. Som komplement visades ytterligare material som uppstått under stipendiattiden i en parallell presentation i Konstakademiets projekthall. Denna bestod av olika verk, skisser och dokumentation från några av delprojekten som utförts under projektet. En katalog fanns tillgänglig i två bokhyllor i både ROM8 och i Projekthallen. Mitt huvudsakliga fokus har varit utställningen i ROM8, som jag också betraktar som det konstnärliga slutresultatet, samt på katalogen. Annat informationsmaterial som plakat och invitationskort ingår inte i det konstnärliga resultatet.



Figur 35. Utställningsvy ROM8

### ROM8

Enligt stipendiatprogrammet skall avslutningsutställningen hållas i Bergen eftersom institutionen jag är knuten till, ligger där. Under lång tid försökte jag att få utställningsplats på Bergen Kunstmuseum som har en vacker stor sal i ett torn som skulle passa perfekt till mina målningar. Det är en institution som är väl inarbetad hos publiken i Bergen och har dessutom all den organisering på plats som man annars helt själv måste ordna om man söker sig till alternativa lokaler. Av privata gallerier var jag i kontakt med Galleri s.e som hyser stora lokaler. Det fanns tyvärr ingen möjlig plats för mig som passade inom stipendiatprojektets tidsramar hos någon av de här utställningsarenorna. (Mitt arbete blev senare under hösten 2011 även presenterat på Galleri s.e.)

Konsthögskolans visningslokal, ROM8, var först ett utställningsalternativ jag helst ville undgå, främst för att jag ville nå ut till en bredare publik utanför Konsthögskolan, men också på grund av att man som utställare själv måste ombesörja organiseringen av utställningen, ordna gallerivakter osv. Lokalen är för liten till att ställa ut ett större urval av arbeten från mitt projekt

## Projekthallen i 6. etage på Konstakademiet

Jag planerade därmed en presentation i projekthallen på Konstakademiet med web-kamerabilder och annat material från projektets gång. Jag kunde då fokusera på det konstnärliga i en stram utställning med färre arbeten i ROM8, men ändå visa annat material som har uppstått under projektets gång i projekthallen. Till exempel kunde jag presentera mindre delprojekt som jag jobbat med, och bakgrundsmaterial som relaterar sig till processen. Det har funnits en viss oro över att stipendiaterna i Stipendiatprogrammet avslutningsvis visat upp för litet av vägen fram till slutresultatet och processen. Eftersom jag upplevde att jag hade en rik bildvärld genererat genom projektet var jag motiverad för att dela något av det. Inte minst bjöd det på en anledning till att jag kunde visa några av bilderna från själva web-kameran som jag sparar eller time-lapserna som jag experimenterat med inom ramen av en kontext som inte var en konstutställning, utan mer en kompletterande presentation som i större grad fokuserade på stipendiatperioden.

Den här planen var något som ändrade sig ganska fort mot slutet under arbetet med den avslutande utställningen. Jag ville att utställningen i ROM8 självständigt skulle reflektera vad jag uppnått i projektet. Genom att jag berättade om bildernas kontext i katalogtexten, fanns tillräckligt med information för att låta betraktaren tolka bilden inom ramen av min observation av web-kameran i Atka Bay på Antarktis.

Eftersom jag tycker ROM8-utställningen skulle vara ett självständigt resultat önskade jag inte längre visa upp processen som förde mig dit. Jag beslutade därför att visa exempel på olika arbeten som uppstått under stipendiatperioden tillsammans med dokumentation av några experiment och delprojekt i projekthallen på Konstakademiet. Detta var arbeten som jag i olika grad hade lyckats med. Ingen av dem bar projektet *Looking for Painting* i sig på samma sätt som jag ville att utställningen i ROM8 skulle göra, men alla hade ändå intressanta aspekter vid sig och hade varit viktiga under projektets gång. I efterhand var jag osäker på om det fungerade. Det upplevdes lite som om jag försökte att återskapa något som redan var borta, tiden före jag upptäckte något. Det var lite som om jag gjorde en presentation med mina nya insikter, *Looking for Painting* i ROM8, och en presentation där jag låtsades som om jag inte hade insett något, i projekthallen.

## Utställningen på ROM8

Utställningen i ROM8 bestod av sju målningar. Sex av dem utfördes i augusti 2011, medan den sjunde utfördes 2009. Mitt mål med utställningen var att målningarna som enskilda verk och som sekvenser skulle närma sig ett resultat av flera års observerande av ett enda motiv och visa fram processen av arbetet efter detta motiv i måleriet.

Efter att det blev klart att utställningen skulle vara på ROM8 ville jag nu fördjupa mig i de motiven som jag genom stipendiatprojektet allt mer blivit upptagen och intresserad av; nämligen de störningar och otydliga bilder som produceras av web-kameran på Atka Bay och vidareutveckla dessa genom kontrasterande material, från det helt matta till det helt blanka. Genom att ta fasta på observationen och avbildningen av flödet med bilder önskade jag nu att koncentrera mig på att utarbeta målningar som var för sig, varken har en början eller ett slut, och med hjälp av dessa utforma en installation som agerar som ett självständigt påstående som tydligt visar fram en process av rörelse genom rummet.

Genom att göra nya målningar ville jag försöka få utställningen att fungera som en mer genomarbetad sekvens som vidareförde projektets process, och som dessutom kunde operera som ett enhetligt verk, tillpassade lokalen på ROM8.

Mitt behov av att göra nya målningar hängde också samman med att jag inte målat efter web-kameran på en ganska lång stund, då hela våren 2011 ägnats åt att arrangera seminarium, planering av utställning, andra utställningar samt arbete med katalogen. Skrivarbetet och processen med katalog framkallade också flera idéer till nya målningar.

## Beskrivning av rummet

Även om ROM8 vid första anblick upplevs öppen med en nära nog kubisk form, så finns det många störningsmoment i lokalen. Två pelare delar av rummet i ett yttre större och ett inre något mindre rum. Sett från fönsterväggen, är den högra pelaren smal och rund medan den vänstra har en bred rektangulär form. Den smala pelaren befinner sig nära mitten av lokalen medan den breda befinner sig i närheten av den vänstra väggen i rummet och skymmer därför en stor del av den och den innersta väggen, beroende på var man står placerad i rummet. Pelarnas indelning av rummen i ett yttre och inre rum, förstärks ytterligare av en kraftig ventilationstrumma som löper längs taket från höger vägg över till vänster vägg, strax innanför pelarna. Rummet är helt vitmålat, medan golvet består av en grå linoleummatta. Takhöjden är ca 3,5 meter men upplevs lägre innanför pelarna, i den inre delen av lokalen, där ventilationstrumman och lysrörsarmaturer avger skuggor från fönsterljuset, ca en meter ned från taket på den innersta väggen. Allt detta ger helheten i rummet en ganska orolig karaktär.

Rummet är heller inte kubiskt som det kan verka vid första anblick. Den högra långväggen som går från gatan löper något vinklad in i rummet och gör därför den innersta väggen litet kortare. Den motsvarande vänstra väggen, går däremot endast drygt två meter in i rummet, där den gör en 90 graders höger sväng ca två meter ut i rummet, för att därefter göra en 90 grader vänster sväng vidare in i rummet ned till den innersta väggen. På det viset uppstår det ett litet öppet rum ut mot gatan i den vänstra yttre delen av lokalen och gör följaktligen den innersta väggen ännu kortare. Dessutom hamnar väggen som löper vidare ner och in i rummet mycket nära den breda pelaren till vänster i lokalen.

Den här indelningen i flera rum orsakar att dagsljuset blir ojämnt fördelat i lokalen. Rummet mellan pelarna och fönsterväggen är naturligt nog mycket ljusare än det inre rummet som befinner sig längre från fönstren och skuggas av de två pelarna. Kontrasten mellan ljuset i det inre och yttre rummet förstärks också av att den korta väggen som går ut från vänster sida i rummet därmed befinner sig nära dagsljuset och på så vis framträder som den ljusaste väggen i lokalen. Denna kortvägg förstärker en vertikal rörelse i rummet som också upplevs på grund av framförallt de båda pelarna och delvis takhöjden. Fönstren mot gatan är vända mot syd-sydväst vilket gör att ljuset orsakar ännu större kontraster i rummet och förstärker än mer upplevelsen av en rumsindelning i lokalen. Det är främst i den mörkare delen av lokalen, innanför pelarna, som den största delen av väggyta finns för hängning av målningar.

## Intention

När jag under sommaren 2011 arbetade med katalogtexten, formulerades en allt tydligare bild av hur installationen av målningarna skulle antyda något som passerar genom lokalen på ROM8. Genom att ta fasta på rummets vita färg, det vertikala och rytmiska avbrott såg jag för mig att utställningen skulle bestå av sex målningar där fyra föreställer natt och två föreställer dag. Den horisontala rörelsen såg jag för mig förstärkas genom svarta motiv mot rummets påtagliga vithet i kombination med de avbrott pelarna utgör. Detta ville jag ytterligare förtydliga genom två vita målningar som skiftningar i hastighet mot den vita väggfärgen. Helhetsintrycket av måleri-installationen i rummet skulle framhäva en process, olika hastigheter och flöde. I denna förflyttning i rummet önskade jag samtidigt att varje enskild målning skulle ha en verkan av stillhet eller ro.

Den erfarenheten jag fått av att följa web-kameran under projektets gång har medfört att jag allt mindre har gjort direkta avbildningar från skärmbilderna. Istället har jag, i synnerhet i de sista målningarna på Rom 8, i allt större grad förlitat mig på erfarenheten av observationen genom lång tid och små glimtar av observation hur bilderna från Antarktis ser ut vid tiden runt utförandet av de här sista målningarna. Jag

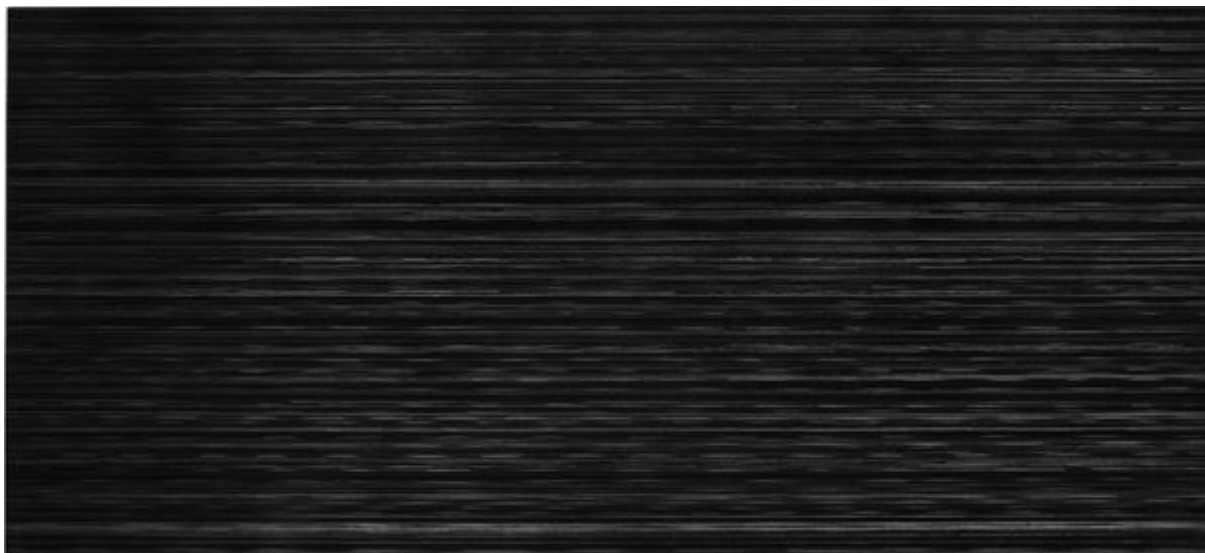
bestämde mig för att göra helt nya målningar till utställningen, trots att jag hade rikligt med material i min ateljé.

## 6 nya målningar

Jag gick igång med målningarna endast fyra veckor före utställningsöppningen. Tiden var knapp men jag var fast bestämd på att målningarna måste utföras för att uppnå ett optimalt avslutande resultat som bar i sig insikterna jag hade uppnått i mitt stipendiatprojekt.

Under våren och sommaren 2011 observerade jag att ränderna som uppstår på web-kamerans nattbilder ändrades från att tidigare legat något skråställt över skärmen, nu låg horisontala längs bilden. Bildkvaliteten på web-kameran blev samtidigt med detta tydligt förbättrad vilket medförde att ränderna blev otydligare och närmast försvann in i den svarta bilden. Detta inspirerade mig att arbeta med det mer otydliga linjespelet i bilderna, genom att teckna mörka linjer på mörk botten.

Tidigare i projektet har jag gjort några experiment med att teckna ränder med grafitpennor på svart grund som dessutom har grafitpulver i blandningen. Detta var intressant på så vis att grafitstrecken ligger både på och i grunden, de både blänker och är matta. Detta gör att de är mer synliga från en vinkel gentemot en annan och upplevs rörliga. Jag har länge velat göra målningar i den här tekniken i större format, och utförde därför nu tre nya. Jag blandade en större mängd grafitpulver samman med svart pigment i en halvfet grund med krita och la på den i fyra tunna skikt. Grafitstrecken är därefter tecknade i flera omgångar med lång linjal, där jag varvat med att nedtona delar av grafitlinjerna med kolstift och några drag med svart oljepastellkrita på grafiten. Därpå har jag återigen gått över hela bilden med nya grafitstreck och upprepat nedtoningen många omgångar tills jag tyckt bilden skapar ett växelspel, där ränderna börjar röra på sig mot den matta bakgrunden. Den mörka grunden är torr och porös men trots detta inte spröd, tack vare att blandningen av krita, hudlim, vatten, olja grafit och svart pigment binds samman.<sup>28</sup> Grafitpulvret i grunden framställer bilden matt, gråaktig, och ger nästan en dimmig verkan i det som ligger bakom ränderna.



Figur 36. 20.55 03.04 2011, 112 x 244 cm, krita, pigment, och grafit på mdf.

Som kontrast mot de här matta målningarna ville jag göra två målningar med helt blanka ytor genom att måla på baksidan av akrylglas och lämna framsidan obehandlad, som ett blankt skikt mellan betraktaren och färgen. Här var tanken att följa de horisontala ränderna, så som i de ovan nämnda målningarna, genom att dra breda penseldrag med oljefärg längs glasets baksida. Jag utförde en svart och en vit

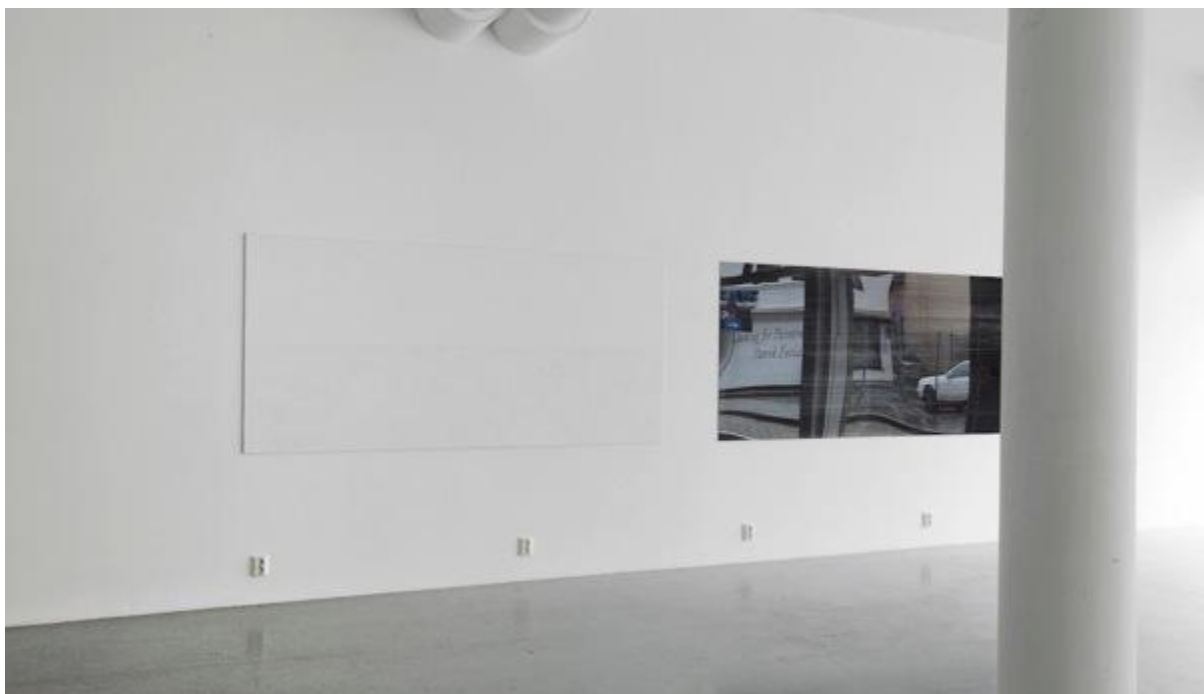
<sup>28</sup> Viktigt att utföra blandningen i riktig ordningsföljd när olja och vatten skall blandas, så att blandningen inte skär sig.

målning, med en bakgrundsfärg som lagts på efter att penseldragen närmast glaset torkat. Den vita målningen har vit bakgrundsfärg och den svarta har en grå bakgrundsfärg, vilket gör den vita målningen något mindre tydlig i penselstrecken än den svarta. Penseldragen får ett mer organiskt uttryck i och med att ränderna är ojämna, jämfört med de andra som är utförda med linjal. Detta är kontraster jag experimenterat med genom projektet och sett fungera intressant i samspel, där både den matta och den blanka tekniken har sin utgångspunkt i datorskärmens yta och tilldragande ljus.

Till sist ville jag göra en målning som hänvisar till landskapet på Antarktis med sin horisont, is och himmel, en mer explicit landskapsbild. Jag ville vara så minimal som möjligt, i den här referensen, och samtidigt ville jag rikta betraktarens uppmärksamhet mot själva horisontlinjen. Kanske är den det enda som behövs för att skapa ett landskap, iallafall i den här kontexten, för att ge betraktaren en förståelse av vilken plats, vilket landskap som avbildas i målningen. Horisonten som för mig är just den punkt som skapar en förnimmelse av var man är, är också det enda stabila elementet i landskapsbilderna jag observerat från Atka Bay, eftersom iskanten hela tiden ändrar sig med årstiderna.

Målningen behövde därför inte nödvändigtvis avbilda en konkret bild jag sett från webkameran. Istället ville jag att målningen skulle förmedla ett slags grund-landskap som endast består av en mittlinje som delar av bilden i ett vitt undre parti och ett vitt övre parti; is, horisont, himmel. Den fungerar mer som en avbildning av erfarenheten av landskapet över tid. Den är utförd med titanvit oljefärg blandat med terpentin- och bivax, med en pensel i svinborst som avger tydliga spår. Spåren skapar olika skiftningar i ljuset som ögat kan uppmärksamma om man betraktar den från olika håll, men de är inte omedelbart uppenbara.

Medan de andra målningarna skulle framstå som passager där ränderna löper genom dem, ville jag med den här sista målningen, skapa ett fruset och samtidigt evigt ögonblick. Jag var osäker på hur målningen skulle fungera tillsammans med de andra i rummet, samtidigt som jag var säker på att den var helt nödvändig för att utställningen skulle närma sig utgångspunkten och kärnan i projektet, samt en fortsättning efter detta



Figur 37. Utställningsvy ROM8, *Horisont* och *23.05 03.08 2011*.

## Skala, format och titlar

Storleken på målningarna är vald utifrån web-kamerans format och anpassade till väggarna på ROM8. Vid

mätningar av väggarna såg jag att längden möjliggjorde plats till tre målningar monterade med ca 40 cm avstånd mellan varje bild, längs de två längre väggarna i rummet. Formatet har förhållandet 2.11:1 vilket innebär något mer än dubbla längden gentemot höjden på bilden. Detta avlånga horisontella format har varit genomgående för de flesta av mina arbeten. Det har varit viktigt att följa formatet till webkameran. Det avlånga horisontala formatet ger plats till att sträcka ut det minimala motivet jag målar efter störningarna. På det viset kan man säga att tiden sträcks ut i målningen, samtidigt som formatet dessutom återspeglar och hänvisar till det öde is-landskapet.

Titlarna hänvisar till bilder jag observerat sedan ränderna blev horisontalt ställda (från mitten av april 2011), och som korresponderar i uttryck. Genom att låta titlarna referera till tidpunkter då webkamerabilderna togs, placeras målningarna i web-kamerans flöde. Det är också en tydlig men enkel referens till web-kameran som motiv för målningarna.

Undantaget är den vita målningen *Horisont* vars titel anspelar på min intention av att skilja den från de andra både vad gäller motiv, och att den är tidlös och därför inte kan fastställas på samma sätt som de andra görs med tidstitlar.

## Hängningen

Två veckor senare var målningarna klara och torra och jag tyckte att jag fick tillräckligt med tid till själva hängningen. Med utgångspunkt i hur lokalen ser ut upplevde jag det som viktigt att installationen av målningarna borde arbeta *mot* rummets vertikala riktning för att på så vis belysa verken i rummet och den horisontala blicken som har varit genomgående för projektet. Pelarna skymmer stora delar av väggarna när man rör sig runt i lokalen, som gör att man måste vara aktiv som betraktare för att kunna se alla verken i sin helhet.

Samlat i lokalen tyckte jag de nya målningarna upplevdes för minimala i uttrycket. Detta gjorde mig tvungen att testa hur en del av målningarna istället följer rummets lodräta riktning. Därför monterade jag en del mindre horisontella arbeten jag målat under projektet, ovan och under varandra så att de samlat formades till pelare.

Detta underströk dock den vertikala arkitekturen och de oroliga momenten i rummet vilket gjorde att målningarna upplevdes kuvade av arkitekturen. Det var svårt att läsa målningarna utan att också läsa in rummets arkitektur som en betydande del av verket. Jag prövade dem också i horisontella hängningar både på en rad och i flera rader på längden i rummet. Detta fungerade bättre i rummet men skapade samtidigt en oro med en alltför omfattande repetition av bilder med många olika uttryck.

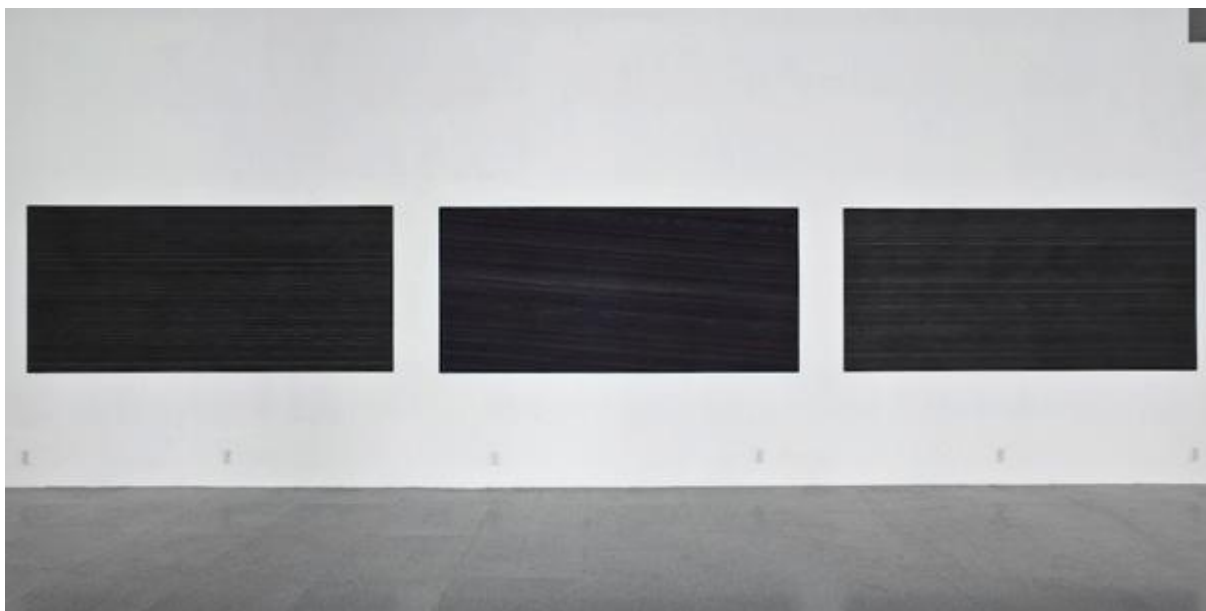
Jag testade även att enbart hänga de nya målningarna två och två, i höjd över och under varandra, vilket gav målningarna ett massivt intryck i rummet, som om de närmast skulle falla över betraktaren. Själva flödet, det horisontella och helheten i rummet uppstod inte genom en sådan hängning. Däremot blev jag nu, med enbart de nya målningarna i rummet, övertygad om att de ville fungera med sina minimala uttryck och det svarta och vita mot det helt vita rummet. Jag organiserade dem nu horisontalt efter varandra stående längs golvet för att pröva olika möjliga hängningar, efter ursprungstanken med installationen.

Resultatet av hängningen föregicks av ett antal ändringar i ordningsföljden mellan de sex nya målningarna. Jag koncentrerade mig om att få installationen av målningar att verka som det flöde i den horisontella rörelsen med rytmiska avbrott jag sett för mig. Rytmen utgjordes av arkitekturen där pelarna bryter av sikten, det materiella i målningarna i form av matta eller blanka ytor, samt att två vita målningar bryter med de svarta målningarna. Jag önskade också att förmedla en ro i rummet med utgångspunkt i de minimala målningarna.

Det blev nu tydligt för mig att sex målningar var för få, de skapade antingen en alltför jämn rytm i rummet med två målningar på varje vägg av de tre längre väggarna i lokalen eller ojämnhet med andra sätt att fördela dem i rummet. Målningen *00.55 31.03.2009* fungerade tillsammans med de nya målningarna. Den

är gjord 2009 och är en av de tidigaste målningarna jag gjort av störningarna. Grunden innehåller svart och ultramarinblå pigment vilket ger den svarta bakgrunden en svag röd eller lila nyans. Ränder löper skråställt över bilden och de är utförda med många olika färger med hjälp av torrpastell-pennor.

På den innersta väggen, parallell med fönsterväggen mot gatan, hängde jag tre svarta målningar med ränder. Detta blev nu den fixerade utgångspunkten för den vidare hängningen. Målningen med ränder på skrå placerades i mitten av dem vilket gav ett litet brott i de annars helt horisontella linjespelen. Väggens längd skapade tillsammans med de tre målningarnas breddlängder en jämn rytm mellan de två hörnen av rummet och målningarna.



Figur 38. Utställningsvy. Bakre väggen i ROM8.

Pelaren nära den vänstra väggen i lokalen skapade problem, så till vida att målningarna delvis skymms av den. Jag testade att placera endast en målning på väggen men det var svårt att både förhålla sig till väggens längd och samtidigt tänka på hur målningen blev mest synlig i lokalen. Antingen hängdes den mitt på väggen vilket därmed gjorde den till stor del skymd av pelaren, eller så hängdes den närmare den yttre delen av lokalen och därmed ganska nära hörnet, för att på så vis i stort sett göras synlig i förhållandet till pelaren. Båda de här hängningarna förhöll sig till pelaren på ett alltför uttänkt sätt. Jag kom fram till att två målningar monterade helt tätt intill varandra förhöll sig tydligast till pelaren och väggen. Detta skulle också visa sig fungera bäst i förhållande till rummet och installationen som helhet. Här testades flera kombinationer men det som var mest intressant var den vita akrylglasmålningen monterad till vänster och en svart matt målning med horisontala grafittecknade ränder monterad kloss intill. Detta upptog näst intill hela väggen bakom pelaren och utgjorde två verk som samtidigt kunde läsas som ett långt verk (väggen är avbruten av en dörr nederst intill den innersta väggen).

Den motsatta väggen till höger i lokalen var därmed avsedd för den svarta målningen på akrylglas och den vita målningen av olja och vax på mdf kallad *Horisont* (se den vänstra målningen i Figur 37.). Den vita målningen visade sig vara närmast försvinnande mot den vita väggen och framstod därför inte som en avslutning i installationen närmast fönsterväggen. När den istället placerades till vänster om den svarta målningen på akrylglas fungerade den som ett avbrott eller paus i flödet av målningar genom lokalen. Jag var länge osäker på om jag ville hänga de här fyra sist nämnda målningarna på motsatta väggar då den vita akrylglasmålningen även fungerade mycket fint tillsammans med den svarta matta på den högra väggen, där de blev mer synliga utan pelaren som störningsmoment. Däremot lyckades inte de två andra målningarna på samma sätt förhålla sig naturligt till pelaren. Den vita *Horisont* var dessutom beroende av mer luft mellan sig och målningen vid sidan för att verka som om den upplöstes av den vita väggen.





Figur 39. 23.05 03.08 2011, olja på akrylglas, 112 x 244 cm

## Bokhyllan för kataloger

Det lilla utrymmet närmast gatan i vänster hörn av lokalen var för litet för någon av de nya målningarna. Här var jag länge osäker på om jag skulle montera en mindre horisontell målning eller hålla utrymmet helt tomt. Under monteringen funderade jag samtidigt på hur utställningskatalogen skulle vara tillgänglig och presenteras för besökarna på ett sätt som gjorde den synlig men inte störande för måleri-installationen, samtidigt som den heller inte skulle verka som en kontrast till den. Bokhyllan tänkte jag mig därför som en punkt i periferin av händelsernas centrum där den skulle ha funktionen att förmedla katalogen utan att bryta för mycket med installationen. Genom att placera den i ett liknande höjdförhållande som målningarna ville jag att hyllan snarare skulle kunna etablera en möjlig länk till dem i sin horisontala form och svarta färg (fylld av böcker). Jag tänkte mig den alltså inte som en del av konstverket men den kunde ändå samtidigt läsas som en del av installationen.

I den strama och rena utställningen med målningarna som en tydlig rad, var det lätt att fångas upp av bokhyllan som ett objekt (eller kanske som en målning vid första blick) som föll in som en solo-pendang till de stora målningarna. Denna tvetydighet tycker jag är intressant, där betraktaren själv får fylla i huruvida man läser den som en del av konstverket, som en bokhylla som förmedlar utställningskatalogen i ögonhöjd eller som båda delarna. För mig handlade det om att antingen gömma bort katalogen eller att framhäva den. Genom att designa en enkel hylla ville jag bjuda på och visa fram den svarta färgen i katalogen med grafitlinjer som en tydlig länk till målningarna både visuellt och det förmedlande innehåll om arbetena i utställningen

Jag gjorde två hyllor tillpassade katalogerna och placerade den andra i Projekthallen.

## Ljussättningen

Ljuset i rummet som beskrivits ovanför gjorde att det var viktigt att ta ställning till om jag skulle förlita mig till dagsljuset eller till de alternativa elektriska ljusen i lokalen som spotlights eller ljusrör.

Klimatet och närheten till havet gör att ljuset skiftar mycket i Bergen, från starkt solljus som lyser rakt in i lokalen på ROM8 till tunga mörka regnmoln som närmast skapar kvällsljus. Detta gjorde utställningen beroende av elektrisk ljus. Lysrörsarmaturerna är jämnt fördelade i lokalen samtidigt som det dessutom löper skenor för spotlights ca 1,5 meter ut från väggarna. Båda de här armaturerna hänger ned cirka 30-40 cm från taket vilket genom dagsljuset ger en skugga högt upp på framförallt den inre väggen i lokalen.



Figur 40. Utställningsvy i ROM8. Bokhyllan i bakgrunden till vänster.

Att använda spotlights som ljuskälla på målningarna visade sig ge alltför ojämnt ljus. Själva dagsljuset gav dessutom väggarna skuggor av själva armaturen med spotlights. Bästa resultat var att montera ned alla spotlights och istället använda mig av lysrören som konstljus i kombination med det naturliga varierande dagsljuset. Lysrörsbelysningen är dessutom dagsljusstempererade i motsättning till den gulfärgade belysningen från spotlights. Det här tog bort mycket av orosmomenten i rummet. I tillägg tog jag bort allt av tejprester, kablar i taket och andra spår av tidigare utställningar genom att måla allt vitt, för att ytterligare skapa fokus runt målningarna i förhållande till arkitekturen.

Jag testade olika grad av ljusstyrka på belysningen i rummet och kom till sist fram till en mycket svag belysning. Detta gjorde rummet ganska dunkelt, speciellt i den inre delen innanför pelarna. Takbelysningen blev nu knappt förnimbart men ändå nog för att hålla ljuset någorlunda jämnt genom de många ljusskiftena under loppet av dagarna. Det gavs på så vis en plats för det naturliga ljuset från fönstren. Det blev tydligt för mig att målningarna tålde det svaga ljuset, även om man då som betraktare inte uppfattar målningarna i detalj förrän man vant sig vid det något dunkla ljuset. Istället måste man bruka mer tid och koncentration på att se, vilket i sin tur gör att när ögat vant sig med mindre ljus så ser man fler detaljer. Pupillen blir större och ögat ser mer.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Min handledare, Gerd Tinglum, som var aktivt deltagande i processen med ljussättningen, berättade om ett samtal, som hon en gång haft med konstnären James Turell, om just det intressanta med svaga ljusstyrkor som kan intensifiera koncentrationen för att se och uppfatta konst.

## 6. UPPSUMMERING AV PROJEKTET OCH DEN AVSLUTANDE UTSTÄLLNINGEN

---

I den här texten har jag reflekterat över processer i arbetet och de olika vägar som projektet har tagit. Det har handlat om blicken på landskapet, avståndet och tiden genom web-kamerabilderna och främst genom måleriet, om de olika arbetsprocesserna i ateljén, samt fördjupningen i måleriets materialitet. Genom utforskningarna av materialitet har jag närmat mig centrala frågor i min undersökande process, om närhet och frånvaro. Detta i förhållande till observerandet av web-kamerabilderna och hur avbildningen av dessa fungerar som ett intressant sätt att visa fram och uppvisa de digitala bilderna, genom att exponera dem i ett traditionellt medium som måleri.

Genom reflektioner runt olika konstnärer, som jag speciellt har upptagits av under projektets gång, och några konst- och mediateorier, placerar jag mitt konstnärskap bland konstnärer som upptas av måleriteknik, landskap, observation och blicken på världen och måleriet. Teori om främst seende, blick och bilden har stöttat hur mitt konstnärskap placerar sig i en samtid där det är mer bilder i omlopp till beskådande än någonsin tidigare, och där måleriet kan fungera både som en paus i flödet och som en viktig kritisk blick på bilder vi tar för givet.

Under projektets gång har det upplevts ganska svårt att under arbetet med att måla, samtidigt ställa sig i relation till konsthistorien och andra konstnärer. Det är som om engagemanget i det egna arbetet delvis hindrar en lyhördhet inför annat som inte direkt berör mitt eget arbete. Jag har istället fokuserat på att arbeta genom att måla och förlita mig på denna process som en utgångspunkt att reflektera runt i slutet av projektet. Det är först under arbetet med reflektionstexten som läsning av främst andra konstnärer, konsthistoriska- och konstteoretiska skeenden fungerat fruktbart. Skrivprocessen har öppnat för en större lyhördhet till detta i förhållande till mitt eget arbete och till projektet, med upptäckter av många fler kontaktpunkter bland andra konstnärer och teorier.

*Looking for Painting* startade med syftet att genom måleri undersöka den visuella världen så som den framstår på datorskärmen då den visar upp ett utsnitt av ett landskap från Antarktis. Detta har också varit det genomgående temat för undersökningen. Mina utforskningar har gått ut på att, som en friluftsmålare, observera och måla inomhus från min ateljé. Syftet med projektet har varit att undersöka hur måleriet fungerar som ett sätt att dokumentera och visa fram det digitala landskapet, så som det till stor del framträder för oss idag. Målet med undersökningen är att försöka förstå hur måleri fungerar som ett sätt att se, registrera och erfara ett landskap man endast ser som ett utsnitt på en datorskärm.

I den så kallade "Oppmeldingen til sluttvurdering" skrev jag: *Projektet har som utgångspunkt att jag samlar in, bearbetar och prövar ut bilder från dataskärmen i måleri. Det har gradvis utvecklats från diskussionen om hur måleri kan fungera som en metod för att undersöka den visuella världen så som den framträder för oss idag. Målet är att bygga upp en förståelse för hur måleri fungerar och hur eller om måleri kan fungera som ett konstnärligt forskningsprojekt som producerar ny kunskap. Utforskningen är baserad på måleriet som praxis och det dagliga arbetet i ateljén.* Detta har jag gjort genom presentationen av det konstnärliga resultatet i september 2011 och genom redogörelsen för processen i projektet i denna text.

Det uppstod en vändpunkt i projektet då jag bestämde mig för att endast måla efter ett motiv som uppkommer och byter skepnad på datorskärmen. Detta var viktigt då projektet förenklades och samtidigt fördjupades inom de områden jag främst är intresserad av, nämligen måleriet, måleritekniken, materialiteten och blicken på landskap och landskapsmåleriet i olika former. Under projektets gång har mitt fokus ändrats allt mer från att handla om landskapsbilden som visar upp landskapet i Atka Bay på datorskärmen, till *landskapsbilden* på datorskärmen som visar upp sina svagheter och fel. Fokuset har på så vis flyttats från det rent visuella till hur det visuella fungerar genom upplevelsen av det materiella i

måleriet.

Projektet har fört mig till två viktiga insikter som samtidigt hänger samman och kan förstås genom varandra. Det ena går ut på hur blicken och materialiteten hänger mycket mer samman än jag tidigare förstått. Det andra går ut på att jag genom att avbilda bilder av tekniska störningar, kommit fram till att måleriet kan fungera som en intressant metod att avbilda och visa oss världen som den presenteras oss, då måleriet synliggör teknikens teknik, genom måleriets teknik och tradition.

I detta stipendiatprojekt har jag målat de motiv som vi *inte* ser på för att de är bilder som vi inte betraktar som viktiga. I de abstrakta målningarna som har uppstått utifrån avbildningarna av dessa bilder av tekniska fel, har det materiella blivit ännu viktigare för mig i måleriet.

Framförallt har jag genom att läsa om och se på Robert Rymans arbeten, och kopplat hans bokstavliga verklighetskildringar i själva materialet i målningen till impressionismens sätt att närma sig naturen genom måleriets fysiska väsen och dess förmåga att på samma tid vara illusion, fått en förståelse för hur mitt eget måleri fungerar. Genom att måla störningarna har jag velat närma mig naturen som den existerar på datorskärmen, inte genom en fotografisk avbildning, men först och främst genom att ta i bruk och på så vis utforska måleriets materialitet. För mig har denna neddykning i olika materialundersökningar berikat också det visuella intresset jag har i mitt måleri. Det har blivit tydligare för mig hur det visuella fungerar lika mycket som en fysisk upplevelse som ett ögats upplevelse när man betraktar måleri. Detta har också varit med på att synliggöra den natur jag undersöker, nämligen de bilder från Atka Bay som kommer upp i olika skepnader på datorskärmen.

Arbetet med det här projektet har därför fört mig till insikten om hur blicken och materialiteten hänger mycket mer samman än jag tidigare förstått. Motivet är inneboende i materialiteten i lika stor grad som själva det visuella motivet i målningen. Det materiella är tätt knutet till motivet, liksom motivet är lika tätt knutet till det materiella. Detta är måleriets essens och själva grunden till varför jag alltid varit, och fortsätter att vara, så fascinerad av måleri.

Den andra insikten jag fått av att måla efter webbkamerabilderna, är hur måleriet återigen kan fungera som ett intressant och relevant medium att avbilda världen på. Inte som med den förståelsen av hur fotografiet är ett dokumenterande medium, men som ett sätt att registrera och hålla fast på strömmen av bilder som dagligen passerar vår blick genom digitala medier. Genom avbildningen av de tekniska störningarna och andra abstrakta bilder som uppkommit på web-kameran har jag upptäckt hur måleriet också uppmärksammar att bilder av dessa störningar är en viktig del av våra liv och hur vi uppfattar världen. Genom att diskutera mina tankar om måleriet mot Vilem Flussers filosoferande om fotografiet, har jag kommit fram till att måleriets materialitet synliggör de bilder vi inte uppfattar som viktiga. När jag målar de tekniska störningarna uppmärksammar jag hur de bilderna är en del av våra omgivningar och som sådana ett landskap som existerar i vår direkta verklighet. Måhända är de betydelselösa i vårt praktiska liv men de är med på att forma oss och hur vi upplever världen genom tid och avstånd, i ett evigt flöde av föreställande och icke-föreställande intervaller på en datorskärm. Även om vi är omedvetna om dessa störningar i web-kameraflödet, så känner vi igen dem så fort vi ser dem. Måleriet är därför ett intressant verktyg att "avslöja" dessa störningar på, för att på så vis visa vad det är vi egentligen ser på.

.....

Den avslutande utställningen på ROM8 fungerade mycket bra. För mig var det en utställning som klargjorde, sammanfattade och konkluderade arbetet som pågått i projektet. Målningarna och helheten visade tydligt på den process som projektet har kommit att handla om. Här framgick tydligt strömmen av bilder i en horisontal rörelse förstärkt av hur rummets vertikala arkitektur var med på att motarbeta detta. Den osymmetriska kuben, pelarna i lokalen och serien av svarta målningar som avbryts av två vita, gav samtidigt ett intryck av en hackig rytmisk ström. Detta gav för mig intressanta associationer till min erfarenhet av att följa, observera och måla efter web-kamerabilderna. De enskilda verken lyckades dessutom visa på hur materialitet och motiv står i tät relation med varandra, vilket i sin tur framkallade en känsla av intensitet och närvaro i varje målning.

Serien framstod tydligt som en hastighet i gallerirummet medan det tog längre tid att uppleva varje enskild målning. Det uppstod därför en tidsdifferens mellan det första intrycket av hastighet i lokalen och den tid det tog att betrakta varje målning. Detta påminde återigen om den upplevelsen av avstånd i form av fysisk distans och tid det innebär att se på bilderna från web-kameran på datorskärmen och den närhet det innebär att måla efter dem där närvaron, liksom i målningarna i galleriet, också upplevs som ett här och nu. Jag tror att man kunde ana eller få en liknande upplevelse i utställningen, även om man stod där utan den erfarenheten som jag har av att följa web-kamerabilderna.

Jag har inte på samma sätt lyckats uppnå ett så sammansatt intryck som målningarna fick på ROM8 med de samma arbetena i andra rum jag senare har ställt ut dem på, exempelvis på Galleri s.e. i Bergen 2011 och på Trondheim Kunstmuseum 2013. Detta tror jag beror både på att arkitekturen på ROM8, tvärt emot mitt första intryck av lokalerna, visade sig vara mycket välägnade för att visa just de här målningarna, och på att jag kunde använda ovanligt lång tid på montering och ljussättning.

Oljemålningarna på akrylglas återspeglar i glaset rummet, de andra målningarna och betraktaren. Det intressanta med detta är att man som betraktare blir en del av bilden, där man stöts bort samtidigt som man dras med. Målningarna framstår som skärmar där man både är deltagare och betraktare. Det är därför en ambivalent upplevelse av både närvaro och utanförskap som ger associationer till att betrakta landskap utifrån web-kamerabilder som uppdateras på datorskärmen. Det är svårt att få öga på själva motivet bakom glaset som är målat med svagt synliga penseldrag, men när man ser det så fungerar målningen som en rörelse utan början eller slut.

Grafitmålningarna har en mycket mer "sugande" effekt på mig som betraktare, där man genom den påtagliga mattheten i målningens materialitet dras in i bilden. Samtidigt uppstår även här en ambivalens i grafitstrecken som hela tiden rör på sig då man som betraktare flyttar fokus i bilden eller går omkring i lokalen. De upplevs på så vis som en del av strömmen som de ju också avbildar. Här fungerar rörelsen och hastigheten innanför målningens yta, som även här upplevs som att målningarna varken har en början eller ett slut. Den här "gränslösheten" innanför målningens begränsning strömmar också vidare ut i rummet till nästa målning vid sidan av och så vidare i rummet.

Den sista målningen, *Horisont*, upplever jag pekar i flera riktningar samtidigt. Den hänvisar till en utgångspunkt för projektet, det utsträckta is-landskapet. Den ger på så vis betraktaren en möjlig läsning varifrån de övriga målningarna springer ut från. *Horisont* är mer stillastående, vilket bryter med rytmen av hastighet som de övriga målningarna bidrar med. Sett på avstånd, försvinner nästan målningens vithet in i väggens vithet, vilket gör att den samtidigt blir en del av rörelsen i rummet och den skaper ett större "hack" i rytmen mellan de andra mörka målningarna. När man betraktar den som enskilt verk, skiljer den sig ut genom att vara tydligt "måleri", jämfört med de andra blanka eller pennstrecksmålade målningarna i lokalen. Målningen *Horisont* blir på så vis viktig. Den återknyter till hur jag i den här texten på olika sätt har diskuterat hur vi läser måleri utifrån måleriets koder som består av traditioner och historiskt framkallade ideal att se på, och visar samtidigt fram materialiteten i måleriet på ett minimalt men därför desto tydligare sätt när man ser det. Motivets enkelhet gör att den också pendlar mellan att vara föreställande och abstrakt, vilket förankrar den i hur projektet har handlat om att avbilda de bilder som kommer upp på datorskärmen, föreställande och framförallt abstrakta, vilket på så vis också uppmärksammar att skärmbilden och flödet av bilder är det landskap som till stor del är våra omgivningar idag.

## 7. REFERENSER

---

- Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Massachusetts Institute of Technology, 1990.
- Bolter, Jay David and Grusin, Richard. "I Theory", *Remediation*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.
- Flusser, Vilém. *En filosofi för fotografien*. Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1988. Orginalets titel: *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography, 1983.
- Gingeras, M. Alison. "Kippenbergiana", *The Triumph of Painting*. London: Random House, 2005.
- Hockney, David. *That's the way I see it*. Först publicerad, London: Thames & Hudson Ltd., 1993. New York: Thames & Hudson, 2005.
- Hudson P., Suzanne. *Robert Ryman - Used Paint*. Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- Karlholm, Dan. "Abstraktion och materialitet hos Gerhard Richter". *Paletten #289*. Nr 3: 2012.
- Leiderstam, Matts. *See and Seen*. Malmö Academies of Performing Arts, Lunds University. 2006.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Först publicerad, New York: McGraw-Hill Book Company, 1964. New York, Signet Books, 1966.
- Newman, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- Paoletti, John T. *From Minimal to Conceptual Art - Works from The Dorothy and Herbert Vogel Collection*. National Gallery of Art, Washington, 1994.
- Pissarro, Joachim. *Cézanne & Pissarro 1865-1885. Pioneering Modern painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2005.
- Potts, Vanessa. *Essential Monet*. London: Parragon, 1999.
- Richter, Gerhard. *The Daily Practice of Painting*. Edited by Hans-Ulrich Obrist. London: Thames & Hudson Ltd., 1995.
- Rilke, Rainer Maria. *Auguste Rodin; Brev om Cézanne*. Oslo: Aschehoug, 2004.
- Robert Ryman. Variations + Improvisations*. Washington DC: The Phillips Collection, 2010.
- Schwabsky, Barry. "An Art That Eats Its Own Head - Painting in the Age of the Image". *The Triumph of Painting*. London: Random House, 2005.
- Steyerl, Hito, *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective* (e-flux journal #24-april 2011)
- Thornes, John E. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999.
- Tucker, Paul Hayes with Shackelford, George T.M. and Stevens, MaryAnne. *Monet in the 20th Century*. Museum of Fine Arts, Boston and Royal Academy of Arts, 1998.
- Tufte, Edward R. *Envisioning Information*. Först publicerad 1990. Cheshire: Graphics Press LLC, 2006.
- Wallenstein, Sven-Olov. *Den sista bilden*. Stockholm: Eriksson och Ronnefalk AB, 2002.
- Wolf, Norbert. *Romanticism*. Köln: Taschen GmbH, 2007.
- Wolf, Norbert. *Caspar David Friedrich*. Köln: Taschen GmbH, 2007

## 8. AKTIVITETER INNANFÖR STIPENDIATPROJEKTET 2007-11

---

### Utställningar

2011	<i>Looking for Painting</i> , Rom8, Bergen
2011	<i>Norge er et land i verden</i> , Gallery Zink, Lillehammer, 7 - 29 maj
2011	<i>Practise for a Sunset</i> , Tidens Krav, Oslo, 21 - 29 maj
2010-2011	<i>BG01</i> , Bergen Kunstmuseum, Stenersensamlingene 29 oktober, 2010 - 30 januari 2011
2010	<i>Fermente</i> , maerzgalerie, Leipzig 31 juli - 4 september
2010	<i>Real Deal</i> , Christianssands Kunstforening 16 april - 16 maj
2009	<i>På en helt annen plass omtrent samtidig</i> , Galleri Langegården, Bergen 22 aug - 11 sept
2008	<i>Alaska on a Clear Day</i> , Sound of Mu, Oslo 17 oktober - 2 november
2008	<i>Ad hoc</i> , Visningsrommet USF, Bergen 11 - 20 april
2007	<i>Prison Painting. Site Specific Art Revisited</i> , Bjørgvin Fengsel, Bergen 30 nov - 16 dec

### Obligatoriske kurser

5-6 oktober, 2007

Obligatorisk kurs "Presentasjon", Kunst- og designhøgskolen i Bergen

15 oktober, 2007

Obligatorisk kurs "Introduksjon", Voksenåsen, Oslo

17-19 december, 2007

Obligatorisk kurs "Tekst- og genreforståelse", Kunst- og designhøgskolen i Bergen

7 februari, 2008

Obligatorisk kurs "Etikk og opphavsrett", Norges Musikkhøgskole, Oslo

2-4 september, 2008

Obligatorisk kurs "Video documentation", Kunst- og designhøgskolen i Bergen



## Stipendiatsamlinger

16-17 oktober, 2007 (Presentation)

Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

10-11 mars, 2008 (Presentation)

Stipendiatsamling, Holmen Fjordhotell, Oslo

14-15 oktober, 2008

Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

20-21 oktober, 2009

Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

19-20 oktober, 2010 (Presentation)

Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

14 - 15 mars, 2011 (Presentation) (kommer)

Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

## Undervisning

19-30 november, 2007

"Site Specific Art revisited"

Workshop och utställning Ett Kunoprojekt arrangerat av Kunst- og designhøgskolen i Bergen, i samarbete med Kunstakademiet i Köpenhamn och Kunstakademiet i Reykjavik.

Ingår också som en del av det ämnesspecifika programmet.

20-31 oktober, 2008

"Visualiseringer"

Workshop Arrangör: Patrik Entian

Gästkonstnärer: Marius Martinussen och Andreas Glad Kunst- og designhøgskolen i Bergen.

Ingår också som en del av det ämnesspecifika programmet

31 augusti-4 september, 2009

"Airbrush, pinstriping, lettering med Tom Kelly"

Kurs Arrangör: Jon Arne Mogstad med hjälp av Patrik Entian Kunst- og designhøgskolen i Bergen

Ingår också som en del av det ämnesspecifika programmet

10 september-12september, 2009

"Riksvei 1, Sea-Land-Sky"

Workshop Arrangör: Patrik Entian, Lei Cox och Dag Thorkilsen Kunst- og designhøgskolen i Bergen

Ingår också som en del av det ämnesspecifika programmet

28-29 mars, 2011

"Looking for Painting"

Internationellt fagseminar

Föreläsare: Patrik Entian, Nina Roos, Pontus Kyander och Gerd Tinglum

Arrangör: Patrik Entian Kunst- og designhøgskolen i Bergen

Ingår också som en del av det ämnesspecifika programmet

2007 - 2011 Återkommande individuella veiledningssamtal med studenter 2-3 gånger per månad genom hela stipendiatperioden.

2007 - 2011 Speciellt tät uppföljning av en fast grupp studenter som arbetar med relaterade problemställningar.

2007 - 2011 Regelbunden deltagelse i studentgruppen för måleri som leds av Jon Arne Mogstad.

Ibland har jag också ledat gruppmötena.

## Ämnesspecifika delen (fagspesifikke delen)

En rad kurs och workshops som jag har nämnt under Undervisning har också ingått i den ämnesspecifika delen.

- Helsingfors, 30 oktober-3 november, 2007.

Såg samlingsutställningen "Landscape" på Kiasma och samtal runt den med Henry Wourola Stenberg, konstnär och professor vid Bildkonstakademien i Helsingfors.

- Bergen, 5-9 november, 2007. "Samtida frågor i måleriet". Workshop med individuella samtal med Nina Roos (konstnär, Finland) och Anne Karin Furunes (konstnär, Norge).

- Bergen, Sensuous Knowledge 4: Context, Concept, Creativity, 7-9 november, 2007. Deltagare på seminarium och diskussioner. Individuella samtal med Duncan Higgins (konstnär, UK) och Jan Svenungsson konstnär, Sverige/Tyskland).
- Göteborg, Artistic Research Seminar, 29-31 maj, 2008. Arrangemang av Göteborgs konsthögskola Valand, KUVA Helsinki och Leeds Art Academy. Deltagare på seminarium och diskussioner. Individuella samtal med Tina Carlsson, phd kandidat och Mika Hannula, phd koordinatör.
- Bergen, Sensuous Knowledge 5: Questioning Qualities, 24-26 september, 2008. Deltagare på seminarium och diskussioner. Individuella samtal med Duncan Higgins (konstnär, UK).
- Venedig, 1-9 oktober, 2009. Besök av Venedigbiennalen, Accademia, museer, kyrkokonst m.m. Samtal med Ragnar Kjartansson (konstnär, Island) och Jonas Dahlberg (konstnär, Sverige).
- Göteborg, 14-18 oktober, 2009, "The Saloon". Samtal- och diskussionsseminarium samt besök av Göteborgs Internationella Konstbiennial. Ett flertal samtal med olika deltagare på seminariet bl.a. Tim Etchells (konstnär/skådespelare, UK), Fiona Tan (konstnär, Nederländerna), Cecilia Edefalk (konstnär, Sverige) och Tina Carlsson (konstnär, Sverige).
- New York, 27 april- 3 maj, 2010. Besök av museer och gallerier samt ett flertal ateljébesök för individuella samtal med konstnärer. Bl.a. Joyce Kim, Russel Maltz, Patricia Iglesias, Beth Ganz, Chuck Yatzuk.
- Leipzig/Berlin, 28 juli - 2 augusti, 2010. Egen utställning och individuella samtal med Aris Kalaizis (konstnär, Tyskland), Torsten Reiter (gallerist, Tyskland), Tina Simon (konstteoretiker, Tyskland), Joyce Kim (konstnär, USA), Alexander König (konstnär, Tyskland) och Bastian Muhr (konstnär, Tyskland).
- Individuella samtal i min ateljé (både enstaka och återkommande samtal) med bl.a. Aris Kalaizis (konstnär, Tyskland), Thomas Pihl (konstnär, USA/Norge), Jan Verwoert (konsthistoriker Tyskland/Nederländerna) Cecilie Nissen (konstnär/kurator, Norge), Duncan Higgins (konstnär, UK), Anne Karin Furunes (konstnär, Norge), Andreas Siqueland (konstnär, Norge), Nina Roos (konstnär, Finland), Anne Szefer Karlsen (konstnär/kurator, Norge), Vigdis Fjellheim (konstnär, Norge), Amanda Steggell (konstnär, Norge/UK), Marius Martinussen (konstnär, Norge), Per Platou (konstnär, Norge), Aleksi Wildhagen (konstnär, Norge), Torunn Skjelland (konstnär, Norge), Andreas Glad (konstnär, Sverige), Isabelle Jenniches (konstnär, USA/Tyskland).

## Presentationer

5 oktober, 2007.

*Halve Kongeriket* Projektpresentation Obligatorisk kurs *Presentasjon*, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

17 oktober, 2007.

*Halve Kongeriket* Projektpresentation Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

5 november, 2007.

Presentation av arbeten *Workshop Samtida frågor om måleri* av och med Nina Roos och Anne Karin Furunes. Kunst- og designhøgskolen i Bergen

29 november, 2007

*Half the Kingdom*. Projektpresentation FoU seminar, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

20 februar, 2008

*Halve Kongeriket*. Projektpresentation och genomgång på fagstabsmöte vid avd. Kunstakademiet, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

10 mars, 2008

Diskussionsforum. *Dokumentasjon* Stipendiatsamling, Holmen Fjordhotell, Oslo

5 maj, 2008

*Halve Kongeriket*. Projektpresentation på måndagsmötet vid avd. Kunstakademiet, Kunst- og designhøgskolen i Bergen.

28 maj, 2008

Presentation *Halve Kongeriket* och av ett tidigare utfört utsmykningsarbeite på C.G. Rieber i Bergen.

15 oktober, 2008

Presentation/diskussion *Challenges*. Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

20 oktober, 2008

Projektpresentation på den egna arrangerade workshopen *Visualiseringer*, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

11 februar, 2009 Ateljépresentation av projektet under seminariet *MA-kunst* vid avd. Kunst- og designhøgskolen, Kunst- og designhøgskolen i Bergen.

10 september, 2009

Presentation av utställningen *På en helt annen plass omtrent samtidig*, Galleri Langegården för Jon Arne Mogstads måleri studenter.

11 januari, 2010 Presentation av kurs som jag och min huvudhandledare Jon Arne Mogstad arrangerade *Airbrush, pinstripping, lettering med Tom Kelly* på fellesfaglig dag, Teminus Hall.

17 april, 2010 Presentation av arbeten i förbindelse med grupputställningen *Real Deal*, Christianssands Kunstforening.

31 juli, 2010

Projektpresentation och presentation/ konstnärsamtal av arbeten i förbindelse med utställningen *Fermente*, maerzgalerie, Leipzig.

20 oktober, 2010

Inlägg och diskussion *Who cares? - Art projects' relevance for the artistic field and society*  
Stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

26 november, 2010

*Looking for Painting*. Projektpresentation på MA-seminar vid avd. Konstakademiet, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

26 januari, 2011

*Looking for Painting*. Projektpresentation på Kunsts skolen i Bergen (KIB)

15 mars, 2011

*Looking for Painting. Collecting Evidence - Verifying the Imag*. Uppsummerande prosjektpresentation och diskussion på stipendiatsamling, Voksenåsen, Oslo

17 mars, 2011 Presentation av mina olika utsmyckningar samt stipendiatprojektet. Seminarium för studenter om utsmykningsuppdrag. Avd. Konstakademiet, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

## Konferenser och seminarer

7-9 november, 2007

*Sensuous Knowledge 4: Context, Concept, Creativity* Solstrand, Bergen

Arrangör: Kunst- og designhøgskolen i Bergen

29-31 maj, 2008

*Artistic Research*

Seminar med Göteborgs konsthögskola Valand, KUVA Helsinki och Leeds Art Academy

Arrangör: Göteborgs konsthögskola Valand

24-26 september, 2008

*Sensuous Knowledge 5: Questioning Qualities*

Solstrand, Bergen

Arrangör: Kunst- og designhøgskolen i Bergen

14-18 oktober, 2009

*The Saloon*

Samtal- och diskussionsseminarium i förbindelse under Göteborgs Internationella Konstbiennial2009,  
Valand, Göteborg

Arrangör: Cecilia Gelin/ Göteborgs Universitet, Akademien Valand

Laksevåg 10/6 2013

Patrik Entian (sign)