

Hertha Hanson. Poetisk pragmatik – pragmatisk poetik.

Ingen konstform har blivit så förknippad med modernismens strävan efter förnyelse som det abstrakta måleriet. Ibland är det rent av synonym med det nya: det är genom abstraktionen som måleriet kan befria sig från sina hävdvunna förpliktelser att avbilda för att istället i rationalismens anda ägna sig åt att undersöka de egna egenskaperna. En ny era hade inletts och – som Piet Mondrian uttrycket det 1920 – den nya konsten har fötts!

Samtidigt finns det ingen konstform som så ofta har fått markera slutet: på en epok, på möjligheten till ständig förnyelse, liksom på måleriet som sådant. Måleriet är uttömt skrev konsthistorikern Rosalind Krauss signifikativt i början av åttiotalet. Och för henne och många andra teoretiker innebar denna uttömning att andra konstformer kunde florerar under postmodernismen.

Ställd inför Hertha Hansons måleri slår det mig hur lite denna syn på måleriet, som antingen inbegripen i ett postmodernt slutspel eller som bärare av modernismens krav på förnyelse, spelar roll idag.

Som påpekats av flera teoretiker kan man fråga sig om den rigorösa rationaliteten ens någonsin varit så dominerande för det moderna måleriet: Tänk bara på vilken viktig roll andligheten har spelat för abstrakt konst. Men det är inte andlighet som gör att Hertha Hansons måleri undgår modernismens rationalism eller postmodernismens dödsförklaring. Det finns tvärtom både pragmatiska och rationella beslut i hur hon undersöker ett fåtal färgers materilla egenskaper; hur de förhåller sig till varandra, hur de reagerar när de dras ut över ytan med en sådan kraft att de blir som till breda spackelstreck på duken. Nej det som gör att Hanson tar sig förbi måleriets cul-de-sac är att hon förhåller sig så totalt obekymrad över kravet på ständig förnyelse. Konstnären är fullt medveten om att abstrakt måleri inte (längre) kan göra anspråk på att vara det nya och dittills osedda. Istället har den abstrakta konsten utvecklats till en vokabulär. Och precis som fallet är med språk är det inte mängden nya ord som skapar nya meningar, utan hur man kombinerar de redan existerande och töjer på dess innebörd.

Språk måste dock förstås metaforiskt: Hertha Hansons måleri riktar sig inte i första hand till intellektet och de vill inte bli "lästa" som om de bar på en pregnant mening. Jag skulle snarast säga att de förhåller sig till det abstrakta på flera olika, parallella nivåer. En nivå berör den pragmatism jag nämnde tidigare. Här förhåller Hanson sig undersökande till det egna skapandet – ibland kan vi nästan följa hur hon arbetat fram ytorna vilket gör att man som betraktare kommer själva tillblivelseprocessen nära. På denna pragmatiska nivå finner vi också Hansons formalism. Verken är välkomponerade och skapar en dynamisk helhet genom att spela på likheter och olikheter såväl inom som mellan de enskilda verken. Ibland uppstår likheter i sekvens, ett par, tre målningar kan ha sådana kompositionella likheter att de gärna kan ses som dip- och triptyker (tex #5 och #6 eller #7, #8, #9). I andra fall går likheten via färgval eller enskilda former. Ibland kan ett visst element vara en lika viktig länk som en hel komposition, vilket gör att man skall vara försiktig med att peka ut släktskap. Sådana samband kan vara klagörande, men de kan också hindra betraktaren från att se relationer utanför den närmaste slakten.

Till Hansons "formalism" hör också ett spel mellan kontroll och slump. En viss form som kanske uppkommit av en slump repeteras på flera dukar, tex den rundning som finns i det blå fältets övre hörn i #6 med samma konfiguration i rött i #12. Det är som om konstnären försöker öva in ett spontant tillkommet danssteg.

Det spontana pekar på en annan av Hansons parallella nivåer, den som hör samman med tid. De olika färgbanden pekar som nämnts ibland mot konstverkets tillblivelseprocess. Här står vi inför en relativt strikt tidsordning, men i målningarnas lager på lager och genomsläpplighet finns också mindre konkreta föreställningar om tid. Snarare än en kronologisk ordning möter vi här ett tillstånd där flera tidskikt ligger på varandra, där nuet alltid är färgat av det förgångna och vice versa. Denna tid är minnets, drömmens, psykoanalysens; och precis som i drömtydning måste vi se förbi det uppenbara för komma Hansons målningar nära. De tydliga konstruktionerna av breda färgband bildar ibland som en arkitektur. Det är inte minst tydligt i verken #11 och #12 där delningen mellan de två målningarna lika mycket binder samman de bägge motiven till ett och då tillåter en mycket symmetrisk konstruktion avteckna sig mot en röd bakgrund. Samtidigt skapar just denna bakgrund, genom att inte följa förgrundens symmetriska logik, en förskjutning där plötsligen den vita grundens spel mot det röda destabiliserar bildrummet. Notera även hur arkitekturen i #12 strävar förbi det röda fältet och in i den vita bakgrunden.

En i förstone enkel och stabil komposition visar sig alltså rymma flera olika rörelser. Det understryker att det inte alltid är den tolkning som verkar vara den mest uppenbara som också är den mest relevanta. Dessutom står vi här inför verk som gör det svårt att sortera mellan de olika nivåerna av tid. Kanske förstås det vit-rosa i förgrunden i #11 bäst som på väg åt motsatt håll i relation till den bortersta vita ytan? Men en närmre granskning gör även en sådan läsning osäker, inte minst som det rosa närmast verkar erodera in i det röda vilket för oss in i målningen via en annan rörelse, den som går från yta och in mot bakgrund och där det hela tiden är osäkert fall det som ligger bakom är på väg fram eller fall det som ligger i förgrund faller in i bakgrunden för att på sikt helt försvinna.

Hertha Hansons arbete med tid har ett mycket poetiskt, ibland nästan nostalgiskt anslag. Här ges bilder av det förträngda, av det eroderade och bortglömda och om hur nuet alltid är influerat av det förflutna. Genom ytan ser vi det underliggande, men det gör också att vi inte (längre) kan se hur det faktiskt förhåller sig i ytplanet. Här finns en likhet med ruinen: på samma gång som den ger en fingervisning om en förgången stortid, berättar den också om det som då hölls tillbaka och som nu kan komma fram genom ytan.

Detta poetiska anslag står i bjärt kontrast till konstverkens mer pragmatiska sidor. Här finns en helt annan stränghet; färgen framträder som materia, former genererar varandra och titlarnas enkla numreringar inte ger någon annan information än i vilken ordning konstverken har tillkommit.

Ändå ger inte denna spännvidd inte hela bilden av vad som pågår. Ytterligare en nivå finns i målningarnas relation till skala. Ingen av de aktuella målningarna är så pass liten att den blir

greppbar, men ingen är heller så stor att den blir överblickbar; de är proportioner som talar till den mänskliga kroppen.

Som skulptören Robert Morris resonerade i sina "anteckningar om skulpturen", publicerade i omgångar i Artforum på sextiotalet är det stor skillnad på att erfara konst med ögonen och med kroppen. Den visuella perceptionen tenderar att rikta sig till intellektet, och därigenom nästan utesluta en kroppslig erfarenhet. Morris var därför emot detaljrikedom, det leder till en "intimitet" som lockar kroppen nära verket och omöjliggör den distans som uppstår mellan kroppar. Hanson undviker inte detaljer, istället pendlar hennes målningar mellan en sorts närhet (då vi också kontemplerar saker som tid och minne) och en distans där kroppen stöts ut i rummet och förstår de olika konstverken som andra kroppar.

Dukarnas omväxlande attraktion och bortstötning ger målningens ytor en annan mening. Istället för att bli antingen tvådimensionella strukturer eller membran för oscillerande tidsuppfattningar blir de till hud, till något (för) intimt.

Fenomenet förtankarna några aspekter till vad Julia Kristeva kallat abjektet. Att vara nära en annans främmande hud är att ha upphävt den distans som upprättas kroppar emellan. Ändå dras vi konstant närmre just den sortens erfarenhet. Som hud blottlägger Hansons ytor något förbjudet som på samma gång lockar oss att vilja se mer – just därför att det verkar omöjligt och tabubelagt. Men när vi efter att ha skärskådat ytorna kommer på att vi har kommit för nära, backar vi raskt bort igen. Vi påminns om en situation som är alltför privat. Hertha Hanson visar med små medel och en återhållen palett att den sorts språkighet som måleriet inträtt i är långt från begränsad till någon intellektuell kannibalism av tidigare stilar och –ismer. Istället för att stipulera en väg för måleriet bibehåller hon flera möjliga samtidiga läsningar där ingen är den mer privilegierade. Det gör måleriet både rikare och mer generöst.

Håkan Nilsson

,