

Kroppsutvecklingar: nedslag i några verk av Maria Nordin

För att kunna ge en någorlunda god presentation av årets Beckersstipendiat Maria Nordins arbete måste vi lyfta fram vad som händer i bildernas ytor, helt enkelt eftersom det är där som det mesta sker, men vi kan samtidigt inte uppehålla oss i beskrivningar av färgskiftningar eller kontraster mellan ljus och skugga utan att samtidigt uppmärksamma det vi ser som uttrycket för ett arbete med idéer, ett arbete som dessutom sträcker sig längre än till målerihistoriska kommentarer eller till det slags reflektioner över bilden i sig som undviker varje annan form av berättande. Vi måste således tillåta oss tanken att det är fråga om en målare som har idéer och som i sitt bildarbete låter narrationer korsa ingående undersökningar av vad det innebär att se och skapa bilder.

I Nordins arbete gäller den fundamentala idén att uttrycka förhållanden i och mellan kroppsligheter, att undersöka deras samvaro, överlappningar och spridningar, men också att söka och uttrycka hur dessa processer sker *inom* en yta. Och här börjar alla svårigheter med att beskriva det. Denna yta visar sig som *den enda ytan* i betydelsen att den är både bildens och kroppens yta, men utan att skillnaden mellan bild och materia kollapsar i kaos eller negation. Istället är det helt och hållet tvärtom: ingenting kollapsar – i alla fall inte fullt ut –, allting spelas upp i olika spänningsförhållanden, oavsett om det gäller bildens förhållande till sin materiella yta eller om det gäller en sårnad, reva eller formen för ett slags tung, centrifugal oro som tecknar sig i bilden. Och ofta tar denna bild formen av människohud, en hud som dock snabbt kan förlora sin mänsklighet genom att med färgernas och linjernas medel elastiskt töja sig och täcka in andra ting, exempelvis kläder. Eller så avtecknar sig huden som en topologisk karta över en terräng full av branter och skrevor, snarare än som det porträtt vi i förstone kanske ville läsa bilden som.

Samtidigt är Nordins bilder oftast figurativt tydliga och övertygar oss kanske till en början att vi ser vad vi ser. Till exempel i akvarellmålningen *Memories IV* (84x65 cm). Vi läser in en ryggtavla som kläs av en sportbehå; linningen på ett par underbyxor eller i vilket fall ett benplagg; ett beskuret ansikte i sned profil som kapats strax under ögonen; den vänstra armen som faller in över magen och den högra som strax intill sticker fram med handen vinklad nedåt. Tydligt håller gestalten armarna i korsläge som del av en pose, och det ser lite ansträngt ut, som om kroppen drog ihop sig en aning och ville dölja sig i sig själv, utsatt för en blick eller en kamera. Målningens förlaga tycks också vara det slags konventionella modefotografi för vilket det elementära momentet är döljandet eller rättare sagt spelet kring döljandet – när det är på väg att brista, när hon vänder sig om eller ännu inte vänt sig om.

Memories IV lånar denna form och avklarar den på dess ljus – det ljus som bestämmer skillnaden mellan nakenhet och påkläddhet inte i termer av kläder först och främst, utan via ett arrangemang av förhållanden till hudyta, kroppsställning och gestik – genom att få kläderna upphöra att dölja. Framför allt sker det med hjälp av en för förförelsen misshaglig t-shirtsolbränna som breder ut sig över brösttryggen och överarmen, en frånvaro av plagg som sprider sig till sport-bh:n genom att delta i de nyansskiftningar mellan vitt och rött som bestämmer hudtonen. Antingen är allt plagg eller så är allt hud.

Den pose som fångas i *Memories IV* återkommer i *The Gathering* (2011), en större akvarell (120x180 cm) som visar en konstellation av fyra kvinnokroppar i olika poser, återigen markant åtskilda från bakgrunden och huvudsakligen målade i pigmentfärger. I vissa partier täcker den ena kroppen den andra; i andra partier veckas de fast i varandra och bildar en

gemensam kropp. Det är denna skillnad mellan veck och gränslinje som gör bilden: i ett avseende förblir kropparna utskurna ur sitt sammanhang, ensamma med endast sin kroppsytta att stödja sig mot; i ett annat är de inbundna i varandra och delar en gemensam hud, vilket alltså inte betyder att de saknar kläder. Alla kvinnorna som samlats i *The Gathering* är i fallande skala påklädda, och den som är så att säga naknast är hon som upprepar posen från *Memories IV*. Här har kroppen emellertid förlorat ytterligare ett plagg och som en variation på t-shirtbrännan finns inte längre någon behå, bara märkena efter en, och i stället för det abstrakta röda parti som i *Memories IV* betecknar det beskurna hals- och hakpartiet ser vi ett ansikte som blickar både avmätt och utmanande. Det är en av den gemensamma kroppens tre blickar. Den fjärde är liksom i *Memories IV* förlorad i bildens överkant.

Det är frestande att läsa den förlorade blicken som målarens blick, hon som ser sin kropp framträda men utesluter sina ögon för att inte helt dras in i bilden och den värld där skillnaden mellan bildens yta och kroppens hud riskerar att bli samma. Den kritiska impulsen i *Memories IV* och *The Gathering* är också stark och vi skulle kunna säga att de visar den tomhet och ensamhet som häftar vid stereotypa kvinnobilder, att målningarna reducerar bort de specifika berättelser som bär upp dessa bilder och istället tvingar fram en gestik som i avsaknad av bakgrund är frusna tecken utan agens. Vi skulle alltså kunna läsa målningarna som en samtidskommentar över faran det innebär om stereotypa bilder av kroppar blir det en kropp är: den paradoxala kollektiva ensamhet för vilken samhörigheten består i att vi glömmer att vi är kroppar samtidigt som vi teatraliserar kroppen till den grad att vi bara känner igen varandra i släktskapet mellan våra poser och gester. Men trots att en sådan kommentar är utläsbar i Nordins arbete projicerar hon inte ett *utanför*, en autonom position varifrån hon skulle måla. Målarens kropp finns kvar i målningen, och en kritisk distans till identitetskollapsen är bara möjlig som en aktivitet inom bildens yta med hjälp av färgens, linjernas och hudens töjbarhet, det vill säga med den elasticitet som låter fyra gestalter samlas till den enda kroppen i. Därmed blir det också svårt att tala om ett självporträtt.

Att som bildkonstnär arbeta inom den enda kroppen där bild och hud tangerar varandra och behålla en kritisk inställning innebär i hög grad att försöka upprätthålla spänningen mellan bild och materia i de förnimmelser som man arbetar med och sätter samman. I akvarellmåleriet är då ett sätt att arbeta med utsparningar, men det finns en hel mängd andra möjligheter, till exempel att låta vattenfläckar och rinningar framträda som abstrakta fält i kontrast till bildens figuration eller låta målandet skapa spår och slitage. I det nya verket *Pink Noise Series*, en öppen serie om sju målningar (150x69 cm), får vi se många prov på det senare. Om de markanta utsparningarna tidigare varit ett dominerande inslag i Nordins måleri arbetar hon här med utfallande bilder som söker koncentrera betraktarens intresse till det som sker *inuti* bildytan. Den motiviska utgångspunkten är bilder på ansikten, men de vill bli sedda som något annat än porträtt och det stora formatets uppförstoring i kombination med en sparsam förekomst av markanta linjer och det faktum att bilderna är kraftigt beskurna samt att ansiktena faller ut över hela pappret, tvingar oss att på nära håll granska huden bortom ansiktet och upptäcka den som en läsbar yta full av historier berättad av fläckar, slitage och skavanker.

Likväl är det svårt att distansera sig från genren och på avstånd läser vi genast in ett komplett ansikte, inte minst för att alla målningarna utom en är försedda med ögonpar. Dessa ögon och blickar intar dock en ambivalent position i kompositionen: å ena sidan är de intensiva och tilldelas en bärande och stabiliserande roll i det annars vågiga och svällande hudlandskapet, å andra sidan pendlar de mellan riktningsslöshet och svärfångad riktning och påminner om den blick en filmkamera kan fånga i ett ansikte i rörelse (det är lätt att tänka sig att förlagorna är *film stills*). Vi möter inte heller dessa blickar riktigt, och går vi nära ser vi hur

ögonen är uppbyggda av färgfläckar som i några fall flyter ut över ögonformens linjer, i andra bildar en ögonvita med tillräckligt mycket rosa i sig för att para sig med hudtonen och lämna pupillen och iris som ett stirrande hålrum eller en anomali i bilden.

Nära inpå övergår huden till topologisk beskrivning av en terräng, något som föga förvånande blir tydligast i den målning som saknar ögon och som föreställer en halssida och ett öra. Redan på avstånd blir det klart att huden är ansatt av någon form av deformation eller mönster, kanske en brännskada, och kryper vi ännu närmare ser vi en vågig terräng i rosa som här och där innesluter partier där pappret är skadat och en gulaktig ton bryter fram. Förfluten tid värker fram som svårsedda fält, och det är fläckar som återkommer i flera av målningarna och som tillsammans med andra defekter förstärker bildernas tvetydighet. För även om Nordin visar hudens slitage är de ansikten som avtecknar sig samtidigt unga och liksom lugna, närmast tyngda av sin köttighet, något som bildernas utfallande och de svårfångade blickarna förstärker.

Dessutom är känslan att dessa målningar växer fram ur ytan, som om färgen slog ut inifrån och fläckar och deformationer var tecken på sjukdom, ett slags vibrationer som bryter fram och visualiserar sig. Är det något sådant som avses *pink noise*? Rosa brus är dock en akustisk term som beskriver ett brus med jämn fördelning av energi i alla oktaver, som låter mycket likt ett regnfall och som i sitt jämna flöde har en både rogivande och utestängande, inneslutande effekt. Analogin blir tydlig: målningarnas ytor vilar i sig själva samtidigt som de är uppbyggda av dessa veckningar, flöden och fläckar som är akvarellmåleriets eget brus. Men till skillnad från det akustiska rosa bruset saknar målningarna en jämn fördelning av energi och deras vibrationer är mera oroande än rogivande. Oroligast blir det när vi betraktar de två svartvita målningar som ingår i serien. I dem intensifierar gråskalan osäkerheten ytterligare. Pendlingen mellan ansiktets slutenhet och de svårtydbara fläckarna blir akut och vi undrar vad det är som vibrerar genom huden, pappret, färgen.

Maria Nordins arbete omfattar även en tredje form av bilder, hennes animerade akvarellmålningar. I mötet med animationens apparatur händer mycket, bland annat förändras bildens materialitet vilket ställer många frågor om hur måleriets översättning av hud och kropp interagerar med teknologin och den digitala bilden. Här ska vi dock koncentrera oss på det kraftspel som försiggår i *In Your Hands*, en fyra sekunder lång animation i loop.

I *In Your Hands* syns två händer som samarbetar för att öppna en ung kvinnas vänstra ögonlock och blotta ögat alltmedan hennes ansiktsmuskulatur spänns i motvärn. Den ena handen vilar mot pannan och försöker lyfta det övre ögonlocket genom att greppa strax under ögonbrynet. Den andra stabiliserar huvudet med ett grepp över halssidan medan tummen försöker dra ned nedre ögonlocket. För en tiondels sekund tycks det lyckas. Ögonspringan vidgas i den rörliga bildens modulationer, i ansiktets kaskad av motsträviga och överlappande rörelser innan springan hastigt drar sig samman.

Denna beskrivning skulle nu också kunna gälla för vissa sekvenser i Vito Acconcis *Pryings*, en videoupptagning av ett performance vid New York University från 1971 där Acconci furiöst närmar sig sin motpart Kathy Dillon genom att försöka hålla fast henne och bända upp hennes ögonlock. Vi skulle alltså kunna betrakta *In Your Hands* som en återiscensättning av en sekvens ur *Pryings* och för en stund låna *Pryings* för att närma oss Nordins film.

Som titeln signalerar balanserar *Pryings* på den tunna gränsen mellan nyfikenhet och sadism, mellan att kika in och bända upp. Hur man än ser på det liknar dock performencet en repetitiv illustration av en skillnad mellan det manliga och det kvinnliga som går tillbaka på en annan tillskriven skillnad, den mellan aktivitet och passivitet. Hennes motstånd stannar vid en avvärjande gest av självbevarelse, en gest som emellanåt ger vika för våldet och som kanske inte bekräftar men som omsluts av det. Men det finns något annat också, en didaktisk

dimension där Acconci vill få henne att kika ut, komma loss från sig själv och då också från honom och gränslandet där undersökning och övergrepp övergår i varandra. Det som Acconci vill öppna hennes ögon för skulle i så fall vara kameran som närgånget deltar i performencet. I mötet med den skulle ett hopp om emancipation finnas.

I *In Your Hands* finns naturligtvis ingen regisserande kamera närvarande, vi tittar inte in i bilden av ett tredimensionellt rum och i jämförelse med ekvivalenta sekvenser ur *Pryings* rör det sig om en beskuren bild som utesluter många detaljer (till exempel Acconcis nästan ständigt närvarande halvprofil). Istället ser vi en serie förskjutningar mellan färg och linjer som tecknar flickans huvud, de omslutande händerna och delar av överarmen som leder till den hand som griper över hennes ögonbryn. Det är allt, det är den kropp, den enda kroppen, som animationen framkastar, den enda kroppen som precis som i *Memories IV* och *The Gathering* är markant åtskild från den utsparade bakgrunden. Precis som där urskiljer vi kroppens olika avsnitt och kan följa de flesta linjer som relativt konstanta, men när de här kompletteras av klippen mellan akvarellerna sjunker linjerna som bygger upp kroppens inre undan i vågrörelser mellan vitt och rött, i färgöverlappningar i hudtoners skiftningar, och kanske mer effektivt än i målningarna visar sig den enda kroppen som både ett slags hölje av hudfärger och en tydligt avläsbar figuration.

Vi kan här tala om en genomgripande reduktion och fragmentisering av *Pryings* narrativ och rum. Fortfarande uttrycker det bearbetade ansiktet en ansträngning och med beröringen öppnar sig läpparna något, som ville de ge ifrån sig ett ljud. Hur det låter vet vi dock inte och inte bara för att ingenting hörs. I kraft av att händerna och huvudet vuxit in i varandra och det som sker sker som en gemensam, abstraherad rörelse hos en och samma kropp, etableras en fundamental tvetydighet i bilden enligt vilken våldet lika gärna kan vara en smekning och ljudet ett ljud av vällust lika väl som ett ljud av smärta.

Vad betyder detta i jämförelse med den oförsonliga konflikt som spelas upp i *Pryings*? Kvar finns fortfarande ett spel mellan krafter, men där *Pryings* visualiserar detta spel som en våldets och könsskillnadens dialektik som hämtar kraft i differensen mellan passivitet och aktivitet framträder krafterna i *In Your Hands* som flöden inom och mellan den gemensamma kroppens element. Det blir ett kraftspel där fördelningen av passivitet och aktivitet är högst osäker, och där beröringen – våldsamt eller fridsamt – är en kropp som viker sig över sig själv. Den emancipation som är i arbete pekar således inte heller mot en kamera för att i den se sig själv eller se att världen regeras av kameror. Emancipationen gäller en aktivitet genom vilket seendet och talet (även om nu målningen tiger) *blir* – ögats och munnens vidgningar, två pigmentfärgade fläckars vidgningar, vibrationer som oscillerar mellan bild och kropp i beröring, som föder en bild och låter den skifta.

Fredrik Ehlin

november 2011