

Ovum vitae

Återvända. Spåra upp. Gå tillbaka. Gå vidare. Varje konstnärlig handling rymmer både ett bakåtblickande och ett försök att låta synfältet vidgas mot framtiden. Även de mest dramatiska paradigmskiften hämtar sin drivkraft ur det dialektiska förhållandet mellan dessa antiteser. Detta är kontinuitetens väsen. Långt från att vara ett tryggt paddlande medströms är kontinuiteten en aldrig bilagd kamp, en cirkelrörelse där seger och nederlag, liv och död, är varandras förutsättningar.

I Håkan Welins konstnärskap finns denna tolkning av begreppet kontinuitet närvarande som fibrer i de yttersta rottrådarna. I sin verksamhet som målare tvingas han i praktiskt taget varje penseldrag ta ställning till en väl insutten tradition, men också hitta ett fruktbart samtalsläge med de anti-traditionalistiska krafterna i samtidskonsten. Uppgiften är inte omöjlig, men kräver att de konstteoretiska problemen hanteras på ett annorlunda sätt. De klassiska stridsfrågorna om den konstnärliga representationen, relationen mellan figur och grund och det unika verkets ställning i mediasamhället har inte lämnat Welin oberörd, men han avstår konsekvent från att skicka ut estetiska spaningspatruller i omgivningen, för att om möjligt utröna ifall den egna produktionen ”överensstämmer” med rådande konstteoretisk kartografi. I stället tillämpar han en ganska framgångsrik gerillataklik. Han varken parafraserar, kommenterar eller apostroferar den teoretiska debatten, utan låter de olika ståndpunkterna silas genom den konkreta, skapande situationen. Dess fysiska förutsättningar och resultat sätter gränserna för samtalet. Sätillvida är Welin en (i ordets goda bemärkelse) enkelspårig konstnär. Han drar ifrån och adderar på en och samma gång, hela tiden trogen en personligt tillägnad estetik, så okonstlad att det är befogat att tala om en filosofisk ryggmärksreflex.

Det resgods som Welin samlat på sig under sina exkursioner i konsthistorien är brokigt sammansatt. Som en permanent grundtonart finns det flamländska måleriets triumvirat Rembrandt, van Dyck och Vermeer, med en tillsats av Caspar David Friedrich och Düsseldorf-skolan. Men när Welin i 80-talets mitt debuterade var det andra husgudar som dyrkades i de europeiska gallerierna och konsttidskrifterna: Kiefer, Baselitz, Immendorf, Penck, Lüpertz, Kirkeby och Fetting. I Welins första utställningar exponerades också mycket riktigt diverse influenser från ”det häftiga måleriet” med dess expressivitet och koloristiska akrobatik. Där fanns emellertid också något annat, skärvorna av en söndersprängd helhet, en medkänsla med historiens offer, vilket i realiteten devalverade expressiviteten och gav de enskilda verken ett snarast otidsenligt djup. Snart blev målningarnas materiella komponenter - färgen, pannån eller duken - deras betydelsebärande sfär. Genom att återanvända gamla verk, bygga på dukarna med träplankor, asfalt och gips, sträckte sig målningarna från väggen ut i rummet, annekterade i den uttraderade historiens namn ett stycke territorium i vårt omedelbara närområde. Tiden antog, med konstnärens goda minne, skepnaden av objekt med anspråk på integritet och utrymme. Denna process nådde 1993 sin kulmen med den stora installationen *Marginal*, där autentiska föremål från en lika autentisk långvårdsavdelning (Sabbatsbergs sjukhem i Stockholm) sammanställdes och presenterades i ett estetiskt kontinuum som ekade av de bortglömda rösterna och beröringarna från människor i livets utkant.

Med *Ovum vitae* fullbordar Welin det första varvet i konstnärskapets maratonlopp. Bildernas förvånansvärt lättillgängliga karaktär skulle kunna tolkas som uttryck för ett konstnärligt viloläge, ett försök att lokalisera det stilla vattnet vid sidan av historiens strida strömfåra. Målningarnas förr så gripande objektkaraktär har tonats ned, och färgen strukits ut jämnt på en pannå som visserligen fortfarande är en ”återvinningsprodukt” (golvvirke), men som i

övrigt är helt plan och utan skavanker. Ytan har lackats i flera omgångar, något som kommit att förse verken med vad man kan beskriva som en genomskinlig sköld. Den konsekventa färgskalan - med grundtonerna vitt, svart och brunt - vittnar om att det återigen är i det flamländska och tyska måleriet som Welin söker en replipunkt. Som en följd av detta är det illusoriska momentet i bilderna starkare än på mycket länge. De formelement som Welin möblerat sitt bildrum med är få, och återkommer med en kalkylerad monotoni. Ägget och piedstalen bidrar - precis som de grova träplankorna i 80-talsverken - till att materialisera gravitationen, men denna gång är det inte tidens och naturkrafternas inverkan på människornas ting och gärningar som står i brännpunkten. En sådan läsning vore dock att kapitulera inför längtan efter klassicismens pacificerande balans.

För en konstnär som alltid praktiserat en estetisk återanvändningsfilosofi kan man knappast hitta ett bättre motiv att återanvända än just *ägget*. Allmänt sett förekommer ägget mer sporadiskt i måleriet än i skulpturen (framför allt den modernistiska) med Brancusis verk som oöverträffad höjdpunkt och norm för den moderna skulpturens formspråk (möjligtvis i konkurrens med Henry Moore). I jämförelse med detta kan Welins *recycling* av ägget synas harmlös, men den besitter ändå den återhållsamma provokationens natur. Skulpterandet sker i detta fall inte med mejsel, spackel eller palettkniv, utan med pensel och trasa, tätt intill motivets hud. Inte utan risk balanserar Welin på randen till den avgrund, där det måleriska uttrycket mister sin inre substans och förvandlas till funktionell yta. Sådant hade han kanske för ett ögonblick funnit nåd inför Clement Greenbergs kritiska ögon (även om det är högst tveksamt). Welins drastiska reduktion av antalet komponenter i bildplanet, kombinerat med den koloristiska koncentrationen passerar tämligen nära Greenbergs teser om det rena måleriet, men han är ingen purist i Barnett Newmans eller Kenneth Noland's anda. Welins ägg är varken geometriska idealfigurer eller måleriska laboratorieutensilier, arrangerade för att stegra intensiteten i en klärobskyr à la Caravaggio eller Rembrandt. När han "skulpterar" genom symbiosen mellan ljus och form lämnar han, paradoxalt nog, måleriets probleminventering och ger sig iväg på en inre resa, där reduktionen ger upphov till en magisk förtätning, vars utbredning leder in i och bortom verket.

Det är vanskligt att hitta en mer universell symbol än ägget. Dess dominans är suverän i alla kulturer. Ägget är den formella konklusionen av livets och världsalltets gåta, av tillblivelsen och växandet, av skörheten och hårdheten. Förintande och tillblivelse är ett motsatspar som följt Håkan Welin genom hela hans konstnärskap, från de första gräs- och sandmålningarna till arbetet med *Marginal*. I *Ovum vitae* skärps spänningen mellan antiteserna ännu ett antal grader, utan att fördenskull utmytna i en syntes eller försoning. Verkens täthet har tvärtom ökat, intill den gräns där det är relevant att tala om ett existentiellt mysterium, materialiserat i pigment och bindmedel. Ägget som objekt är nämligen - till skillnad från andra geometriska figurer - inte statiskt, utan ett av en lång rad stadier på vägen från konceptionen till en fulländad livsform, men samtidigt ett av de mest kritiska, där livsviljan måste leda till en fysisk genombrytning för att skeendet inte skall avstanna och leda till döden. Kampen för livet pågår utom synhåll, innanför skalet, en envig förlagd till den organiska och existentiella underjorden. I detta inkapslade drama är utgången oviss, och inte ens särdeles betydelsefull för tolkningen av verken. Rörelsen, själva processen, väger tyngre än resultatet som den producerar.

Det är emellertid inte rättvist att göra Welins verk till visuella moraliteter, ett slags moderna altarmålningar som - utan att vi förmodas märka det - kalibrerar våra sinnen till att bli mottagliga för hinsidesverkligheten. Den motiviska upprepningen och äggskalens realistiska återgivning formerar tillsammans en konstellation som bär spår av konfrontationen med en

postmodern praktik. På samma sätt som plus och minus genererar ett nollresultat utmynnar sammanflätningen av postmodern repetitivitet och figurativ realism i ett tillstånd där spelplanen lämnats öppen för det mirakulösa. Ur de äldre målningarnas jordbundenhet med en stark vertikal, riktad mot markytan, inverteras kraftlinjerna och "befriar" objekten i bildrummet från tyngdkraftens boja. I ett ögonblick står det klart, att dessa målningar inte fungerar som bilder i gängse bemärkelse utan som membran, filter placerade på tröskeln mellan två världar. Trots sina representerande element (eller tack vare dem) kanaliserar verken strömmen av halvt igenkännbara signaler mellan den objektiva verkligheten och den domän som är realitet och omöjlighet på en och samma gång. Som betraktare tillåts vi att känna både samhörighet och främlingskap, förflytta oss fritt mellan den trygga symbolsfären och ett medium med avsevärt mer mångtydig karaktär. I den mån Welins målningar talar om växande och en blind livskraft berättar de lika mycket om det utforskade, bottenlösa mörkret i tingens kärna och inom oss själva, om tänkandets och känslans omtumlande parallellitet. Längre bort än så kan man inte komma från en didaktiskt konst. Förmedlas ändå några lärdomar är de allesammans orubricerade, och saknar given destination. De är, kort och gott, bräckliga strofer i det stora poemet om livet.

Anders Olofsson 1996