

Konstnärlig integritet  
Konstnärskap av Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall  
från början av 1990-talet i Helsingfors

Leena Kuumola

30959

Avhandling pro gradu i konstvetenskap

Huvudhandledare: Fred Andersson

Bihandledare: Marie-Sofie Lundström

Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi

Åbo Akademi 2022

ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH  
TEOLOGI

Abstrakt avhandling pro gradu

Ämne: Konstvetenskap	
Författare: Leena Kuumola	
Arbetets titel: <i>Konstnärlig integritet – konstnärskap av Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall från början av 1990-talet i Helsingfors</i>	
Handledare: Fred Andersson	Bihandledare: Marie-Sofie Lundström
<p>Konsten i Finland präglades ännu på 1990-talet av traditioner och strängt indelade genrer. Efter 1970-talets politiskt färgade kulturklimat blev 1980-talet ett materiellt märkt konstdecennium med måleri och konstmarknad i fokus. Stråk av avantgardistisk strävan uppstod sporadiskt men förblev i skymundan förutom performansens korta glansperiod. Det fanns inte mycket rum för experiment och annorlunda uttryck. Som ett exempel på konstnärlig integritet fokuserar avhandlingen på tre konstnärer, Denise Ziegler (f.1965), Marja Kanervo (f.1958) och Seppo Renvall (f. 1963) som gått sin egen väg. På var sitt område har de obönhörligt följt sin konstnärliga övertygelse bortom rådande tendenser i konstvärlden. De tre befann sig på 1990-talet i sina formativa år men har sedermera befast sin betydelse på den finländska konstscenen. Trots det har de behållit var sitt karakteristiska förhållningssätt.</p> <p>Syftet med avhandlingen är att undersöka konstnärlig integritet genom beskrivning och fenomenologiskt märkt analys av de tre konstnärernas uttryck. Processen och helheten har i deras konst ersatt betydelsen av det fysiska konstobjektet, och gränsöverskridningar mellan olika medier och konstgenrer är vanliga. Vad innebär detta och konstverkens fenomenologiska premisser för konstnärernas förhållningssätt? Vad är den konstnärliga marginalen och avantgardet och vari ligger deras betydelse för konstnärlig integritet? Det rumsliga, konceptuella och experimentella har en central roll i de tre konstnärernas uttryck. Är det anledningen till att de kunnat skapa sig och behålla konstnärlig integritet? Wassily Kandinskys skrift <i>Om det andliga i konsten</i> utgör den teoretiska referensramen för avhandlingen. Kontexten är den finländska konstscenen från början av 1990-talet.</p> <p>Det finns inte mycket forskning kring experimentell och konceptuell konst under den aktuella perioden i Finland. Denise Zieglers doktorsavhandling <i>Poeettisen piirteistä</i> är till stor nytta i behandlingen av hennes konstnärliga förhållningssätt. Utställningskataloger och annan dokumentation av de tre konstnärernas uttryck används vid beskrivningen och analysen av deras konst. Hanna Johanssons doktorsavhandling <i>Maataidetta jäljittämässä: luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykyaiteessa 1970-1995</i> erbjuder en bakgrund för det mera konceptuella och immateriella uttrycket. Det fenomenologiska perspektivet vidrörs genom Gaston Bachelards <i>Rummets poetik</i> samt Maurice Merleau-Pontys <i>Lovtal till filosofin</i> och <i>Kroppens fenomenologi</i>. I verket <i>Sähkömetsä – videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933-1998</i> berörs det alternativa uttrycket kring film. Junichiro Tanizakis <i>Till skuggornas lov</i> fungerar som en inspirationskälla.</p> <p>Resultatet är att dessa tre konstnärer med sitt experimenterande och idébaserade uttryck har uppnått och bevarat sin konstnärliga integritet. De har inte gjort några eftergifter för en konstvärld som domineras av akademisering och institutionalisering tillsammans med finansiärers och förvaltares allt större inflytande. Grunden för de tre konstnärernas uttryck utgörs av iakttagelse, observationer av upplevd vardag och människans relation till sin historia och verklighet. Dessa blir till en konst där föreställande realistisk skildring förbytts mot begreppsligt tänkande och abstraktion.</p>	
alternativ konstscen, konceptuell konst, fenomenologi, gränsöverskridning, installation	
Datum: 08.06.2022	Sidoantal: 72

## Innehåll

1 INLEDNING.....	4
1.1. Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning.....	6
1.2. Material, metod och teori .....	7
1.3. Begreppsdefinitioner .....	8
1.3.1 Konstnärlig integritet.....	8
1.3.2 Avantgarde.....	9
1.3.3 Marginalen och underground.....	9
1.3.4 Konceptuell och begreppslig konst.....	10
1.3.5 Installation.....	11
1.4. Tidigare forskning och litteraturoversikt.....	11
1.5. Disposition .....	12
2 OM DEN EXPERIMENTERANDE KONSTEN I 1990-TALETS FINLAND.....	13
3 OM KONST SOM IDÉ OCH FÖRHÅLLNINGSSÄTT.....	17
3.1 Wassily Kandinsky.....	17
3.2 Om fenomenologi, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty och Gaston Bachelard .....	20
4 KONSTNÄRLIG INTEGRITET GENOM TRE EXEMPEL .....	24
4.1. Denise Ziegler .....	24
4.1.1 Bakgrund .....	24
4.1.2 Doktorsavhandlingen Poettisen piirteistä .....	25
4.1.3 Huvuddragen i Denise Zieglers konst .....	28
4.1.4 Några exempel på Denise Zieglers konstverk.....	33
4.2. Marja Kanervo .....	35
4.2.1 Bakgrund .....	35
4.2.2 Huvuddragen i Marja Kanervos konst .....	36
4.2.2.1 Under åren 1981-1991.....	36
4.2.2.2 Verk sedan år 1992.....	40
4.3. Seppo Renvall.....	41
4.3.1 Bakgrund .....	41
4.3.2 Huvuddragen i Seppo Renvalls konst.....	42
4.3.3 Några exempel på konstverk av Seppo Renvall .....	46
5 FRÅGAN OM KONSTNÄRLIG INTEGRITET .....	49
5.1 En äkta mångtydighet.....	51
5.2 Motstridigheter och paradoxer.....	56
5.3 Slumpen och tillfälligheter.....	59
5.4 Marginalen och avantgarde .....	61

5.5 Slutdiskussion.....	62
6 SAMMANFATTNING .....	63
KÄLLFÖRTECKNING.....	67
Källor .....	67
Otryckta källor: .....	67
Tryckta källor: .....	68
Bibliografi .....	68
Otryckt material.....	68
Tryckt material .....	68
BILDFÖRTECKNING.....	70
BILDER.....	71

## 1 INLEDNING

Konstnärlig integritet är inte lätt att definiera men handlar om en inre övertygelse bortom kompromisser i en konstnärs uttryck. Detta slags hängivenhet var tydligare i en tid då få hade möjlighet att ägna sig åt konst, och samtalet om konst handlade om konstnärligt innehåll. Det har i nutida konstvärld fått allt mindre betydelse. Efter att konsten bereddes rum även bortom sakrala sammanhang och de aristokratiska salongerna, utvecklades så småningom den nuvarande konstscenen som utgörs av utställningar på museer och gallerier. Samtidigt har antalet konstutbildningar och konstnärer vuxit explosionsartat.

Detta har lett till en allt mer kommersialiserad konstvärld där konstverk blivit till en handelsvara och konstnärliga ambitioner blandats med strävan efter karriärer, status och materiella framgångar på konstmarknaden. Det innebär att konstdiskussionen i stället för konstens innehåll allt mer handlar om konstnärer som personer, karriärer i den globaliserade världen och om konstverkens materiella värde. De ständigt växande skikten av auktoriteter på konstscenen har å ena sidan lett till en akademisering och institutionalisering och å andra sidan till en överväldigande makt hos finansiärer och förvaltare. Akademisering och institutionalisering innebär att teorier och därmed generaliseringar fått en dominerande roll under utbildningen medan finansiärernas och förvaltarnas växande inflytande lett till att utomkonstnärliga frågor lätt hamnar i fokus. Detta sker i den etablerade konstvärlden och konstmarknaden där konsten ses som objekt. Utställningsformatet som ett uttryck för modernitet och som en del av det moderna konstbegreppet beskrivs i Maria Hirvi-Ijäs doktorsavhandling:

Den spelar således en stor roll i de konventioner och institutioner som vi har skapat kring det moderna konstobjektet. Konstutställningen har också setts som den ultimata borgerliga formen för konstupplevelsen. Den är en estetisk framställning som ger möjlighet att kontempera konstverket i stillhet men samtidigt är den platsen som gör det möjligt att införskaffa verket som egendom.<sup>1</sup>

Detta slags förväntningar på det behagliga, harmlösa och införskaffningsbara utmärker konstetablissemang och konstmarknaden samtidigt som de väcker ett behov för någonting annat med enbart konstnärliga mål.

Därför existerar det vid sidan om den etablerade konstvärlden ett slags alternativ konstscen i form av avantgardet och marginalen. Den erbjuder en frizon för de

---

<sup>1</sup> Hirvi-Ijäs, Maria, *Den framställande gestalten, Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*, diss. Helsingfors universitet 2007, 23.

konstnärer som i stället för den etablerade konstvärldens formella överenskommelser och fokusering på konst som objekt föredrar konst i form av experiment, idéer och processer. Dessa konstnärer med konstnärlig integritet dras till den parallella konstscenen av en inre nödvändighet. Den inre nödvändighetens princip härstammar från den rysk-franska avantgardekonstnären och teoretikern Wassily Kandinsky vars tänkande kommer att utgöra den teoretiska basen för avhandlingen.

Tre konstnärer vars konstnärliga uttryck och tänkande kan ses som exempel på konstnärlig integritet utgör ämnet för avhandlingen. Dessa är Denise Ziegler (f. 1965), Marja Kanervo (f. 1958) och Seppo Renvall (f.1963). De har alla i sin konst sökt egna vägar bortom det traditionella och föredragit det osäkra och svårdefinierbara framför det redan beprövade och uppenbara. Gemensamt för deras respektive konstnärliga uttryck är framför allt förhållningssättet, där idéerna och processen i stället för konstobjektet som ett slutgiltigt konstverk har en central roll. Är detta anledningen till att de kunnat skapa sig och behålla en konstnärlig integritet? Den amerikanska konstnären Sol LeWitt (1928-2007), med ett minimalistiskt och konceptuellt uttryckssätt, kristalliserar väl vikten av processen:

Om konstnären genomför sin idé och gör den till visuell form är alla stegen i processen viktiga. Även om idén själv inte görs visuell är den lika mycket ett konstverk som någon färdig produkt. Alla de mellanliggande stegen – kرافs, skisser, teckningar, misslyckade verk, modeller, studier, tankar, konversationer – är intressanta. De steg som visar konstnärens tankeprocess är ibland mer intressanta än den färdiga produkten.<sup>2</sup>

LeWitts beskrivning av den konstnärliga processen och betydelsen av dess varje del stämmer väl överens med de tre konstnärernas sätt att förhålla sig till konst. Såväl Denise Zieglers och Seppo Renvalls som Marja Kanervos konstnärliga arbeten kan till stor del tolkas som situationer, vilket för tanken till den avantgardistiska konstnärgruppen situationisterna och deras förgrundsgestalt, den franska filosofen Guy Debord på 1950-talet. Han var en övertygad motståndare till de ihåliga ”skådespel” eller ”spektakel” som han ansåg dominera samhället efter att ha ersatt allt det som tidigare upplevdes omedelbart – händelser och personliga relationer. Detta har enligt Debord

---

<sup>2</sup> LeWitt, Sol, ”Paragrafer om konceptuell konst”, övers. Sven-Olov Wallenstein. *Kairos 11: Konceptkonst*, red. Sven-Olof Wallenstein, Stockholm: Raster förlag 2006, 46. (Texten publicerades ursprungligen i *Artforum*, vol 5, nr 10 (sommaren 1967).

fatala konsekvenser för politiken och vår möjlighet att förstå och förändra samhället.<sup>3</sup> I de tre konstnärernas förhållningssätt förekommer få uttalade politiska ställningstaganden men mellan raderna finns en tydlig motvilja mot spektakel, konsumtionssamhälle och förtingligande av människorelationer. Situationer och idéer som huvudinnehåll i konst innebär en såväl mental som mera konkret distans till det traditionella konstetablissemang och konstmarknaden.

I övrigt bär de tre konstnärernas förhållningssätt spår från fenomenologin vilket innebär att de lägger märke till den verklighet som finns, så som den finns, och har den som utgångspunkt för sin konst. Fragment av denna upplevda verklighet ordnas enligt deras egen logik och ger upphov till bilder, installationer eller rörlig bild med betydelseskikt ur vilka det uppstår en ny verklighet med poetiska undertoner.

### **1.1. Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning**

Syftet med avhandlingen är att undersöka konstnärlig integritet genom beskrivning och fenomenologiskt märkt analys av tre konstnärers uttryck. Avhandlingens tes utgörs av tanken att konstnärlig integritet lättare uppstår hos konstnärer vars uttryck baserar sig på idé, process och helhet. Deras konst kan inte bedömas ur ett traditionellt perspektiv och är till stor del icke-kommersiell. Kontexten är den finländska konstscenen från början av 1990-talet till idag. Grunden för de tre konstnärernas uttryck utgörs av iakttagelse, observationer av vardagen och människans relation till sin historia och verklighet. Dessa blir till konst där föreställande realistisk skildring förbytts mot begreppsligt tänkande och konstnärliga gränsöverskridningar. Det handlar ofta om ett annorlunda perspektiv på det som redan existerar och finns nära. Vardagliga fragment ställs samman och ordnas på nytt till ett slags rumsliga sammanställningar av idéer i form av installationer eller rörlig bild.

Det materiella varierar alltefter omständigheter och verkets innehåll men har inte karaktären av traditionella konkreta objekt som är möjliga att bedöma i termer av hantverksmässigt kunnande eller det unikt estetiska. Processen och helheten har ersatt betydelsen av det fysiska konstobjektet, och gränsöverskridningar mellan olika medier och konstgenrer är naturliga. Därför kan deras konst inte heller betraktas ur ett

---

<sup>3</sup> Wallenstein, Sven-Olov, "Guy Debord och samhället som skådespel", Moderna Museet, <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/utställningar/samlingen/sven-olov-wallenstein-guy-debord-och-samhallet-som-skadespel/> (senast läst 10.01.2022).

kommersiellt eller rent estetiskt perspektiv. Av den anledningen har de alla utvecklat en stark konstnärlig integritet som gör att de fokuserar på sitt förhållningssätt oberoende av rådande trender, konstvärldens strukturer eller tankar på materiell framgång. Detta sker genom ständiga experiment med varierande material i samverkan med tid och rum.

Ämnet för den här avhandlingen avgränsas till de tre konstnärernas experimenterande konst efter 1990-talet i Finland och den konstnärliga integritet som kan utläsas av deras konstverk och förhållningssätt. Kandinskys tankar om det självständiga och oberoende konstskapandet och den inre nödvändighetens princip används som stöd vid försöket att identifiera det abstrakta begreppet konstnärlig integritet. Fenomenologin finns med som ett centralt drag i de tre konstnärernas konst, inte som ett fristående föremål för undersökningen i denna avhandling.

## **1.2. Material, metod och teori**

Primärmaterialet består av de tre konstnärernas verk och dokumentationen av dem sedan början på 1990-talet. I det ingår även en doktorsavhandling av Denise Ziegler, *Poettisen piirteistä*, vid Bildkonstakademien i Helsingfors. Genom att beskriva och analysera konstnärernas respektive uttryck och förhållningssätt samt deras självvalda position vid sidan om den etablerade konstscenen utforskas begreppet konstnärlig integritet samt dess relation till det experimenterande förhållningssättet.

Den teoretiska referensramen för avhandlingen utgörs av den rysk-franska avantgardekonstnären och teoretikern Wassily Kandinskys (1866-1944) tänkande. Avhandlingens huvudfråga, konstnärlig integritet och dess samband med ett självständigt och öppet konstnärligt tänkande, diskuteras i relation till hans tankar. Kandinsky skapar i sin bok *Om det andliga i konsten* idén om den inre nödvändighetens princip och presenterar den som en essentiell förutsättning för skapandet av konst. Kandinsky betonar vikten av konstnärens eget inre liv och uppmuntrar konstnären att rikta sin blick inåt i stället för tvärtom. Detta stämmer överens med tanken om konstnärlig integritet som en inre övertygelse och en nödvändig förutsättning för skapandet av meningsfull konst.

I avhandlingen kommer det fenomenologiska perspektivets betydelse för konstnärlig integritet att diskuteras med hjälp av den tyska filosofen Edmund Husserls (1859-1938)



och den franska filosofen Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) tankar. Även den franska författaren och filosofen Gaston Bachelards (1884-1962) tankar kring rum och verklighet ur ett fenomenologiskt perspektiv beaktas i analysen av de tre konstnärernas förhållningssätt.

### 1.3. Begreppsdefinitioner

#### 1.3.1 Konstnärlig integritet

Personlig integritet innebär en obestridlig rätt till privatliv och personligt självbestämmande oberoende av yttre omständigheter. Konstnärlig integritet betyder en stark konstnärlig övertygelse och ett eget konstnärligt förhållningssätt bortom trender, teorier och rådande uppfattningar. Ett eget konstnärligt förhållningssätt bildas genom att samla intryck, att se, läsa, tänka och uppleva för att sedan genom konstnärlig praktik och reflektion förvandla allt detta till en genomtänkt egen uppfattning. Den förutsätter självständigt tänkande, passion, oberoende, medvetenhet och mod att konfronteras med konstens auktoriteter och rådande allmänna uppfattningar.

Konstnärlig integritet är inte beroende av konstgenre utan gäller konstnärer med skiftande uttryck där konstnärlig begrundan finns i fokus. Då gäller det ofta uttryck som inrymmer paradoxer, uttryck med motstridigheter som inte lätt kan definieras eller beskrivas med ord. Konstnärlig integritet inbegriper även medvetenhet om och ifrågasättande av samhällliga normer och konventioner och är således relaterad till etisk och moralisk reflektion.

Som exempel på konstnärlig integritet kan nämnas till exempel den lettisk-amerikanska målaren Mark Rothko (1903-1970). I hans abstrakt expressionistiska måleri ”vilar tyngdpunkten vid andlighet, en värld bortom tid och rum, fjärran från realism och imitation”<sup>4</sup> enligt den svenska författaren Lotta Lotass. Detta jämförs av henne med själsfränden Samuel Becketts litterära motsvarighet:

[...] tycks sträva mot att uppgå i det Absoluta, i det slutliga, att existera i en icke-existens. Styrlinjerna heter utplåning, upplösning; förfaringssättet är att måla det kännpaka sönder och samman för att nå

---

<sup>4</sup> Lotass, Lotta, ”Rothkos måleri söker efter en dold sanning”, Under strecket, *Svenska Dagbladet*, 21.2.2020.

fram till den intighet som rymmer allt, den tystnad som säger allt. Rothko: ”Tystnad är så exakt.”  
Beckett: ”Varje ord är som en onödig fläck på tystnad och intighet.”<sup>5</sup>

Inom den finländska konsten har till exempel den finlandssvenska målaren Tor Arne (f. 1934) en stark konstnärlig integritet. Han har medvetet undandragit sig konstetablissemangets ytliga sammanhang för att koncentrera sig på sitt abstrakta måleri med strävan efter ljusets och färgens poetiska samspel. Inom den finländska filmkonsten har Aki Kaurismäki (f. 1957) stark konstnärlig integritet. I hans filmer skildras vardagen och relationer människor emellan på ett igenkännbart och originellt sätt där det fåordiga och estetiskt karga finns i fokus. Etiska, samhällliga och existentiella frågor har en central roll såväl i hans filmer som i hans kritiska samhällskommentarer.

### *1.3.2 Avantgarde*

Avantgarde är ursprungligen ett militärt begrepp (från franskans ”förtrupp”). Inom konsten används termen för att beteckna pionjärer som på sitt område ifrågasätter existerande idéer, former och konventioner och ersätter dem med ett nytt slags tänkande och experiment. Därför upplevs avantgarde ofta vara kontroversiellt. Historiskt avantgarde är ett begrepp som påminner om romantikens övergång till modernismen, ett slags heroiserande geniförklaring av de mera radikala tidiga modernisterna som snabbt integrerades i konstens kanon.

### *1.3.3 Marginalen och underground*

Marginalen i konstsammanhang betyder gränsområden utanför den etablerade konstvärlden och kan uppfattas på två motsatta sätt. Ur det ena perspektivet utmärks den av konstnärer som trots försök inte blivit etablerade utan mot sin vilja förblivit i marginalen. Det andra perspektivet innebär konst och konstnärer som medvetet valt marginalen som en frizon där uttryck och tankar finns i fokus och uppstår fritt bortom de mer eller mindre outtalade regler och hierarkier som råder inom den etablerade konstvärlden. Marginalen i den senare betydelsen blir i dagens kommersialiserade och hårt styrda konstvärld allt mera sällsynt och metaforisk. Metaforisk på så sätt att den inte längre framstår som en konkret position utan snarare en form av ett förhållningssätt.

---

<sup>5</sup> Ibid.

Marginalen skiljer sig från den etablerade konstscenen framför allt genom förhållningssättet, att i stället för yttre former och materiell framgång låta förundran, glädje och nyfikenhet leda det konstnärliga uttrycket. Detta innebär gränsöverskridanden, experimenterande och strävan efter autenticitet samtidigt som tanken på konstverket som ett fullbordat konstobjekt har förbytts mot process och experimenterande.

Underground har paralleller med marginalen i sin strävan efter förändring och tankens frihet. Begreppet har ursprungligen uppstått som beteckning för underjordiskt politiskt motstånd gentemot autoritära regimer. I moderna industrisamhällen används begreppet underground i betydelsen kulturellt motstånd och protest mot det etablerade.

Underground utmärks av strävan efter frihet, förändring och autenticitet i en protest mot stela samhällsstrukturer och konventioner. Underground i dessa termer omfattar den alternativa scenen för olika kulturgrenar där i synnerhet experimentella variationer av musik, scenkonst och bild har en central roll. Enligt den svenska författaren, kritikern och musikern Leif Nylén erbjöd undergroundkulturen på 1960-talet "[...] ett slags frihetsväg, bort från borgerlig konventionalism, akademisk korrekthet, exploaterande kommersialism."<sup>6</sup> Betydelsen av underground har förblivit sig lik och gäller även marginalen. Såväl marginalen som underground utmärks även av en ständig förändring, lekfullhet och en öppen gemenskap med likasinnade. Även det lilla formatet fjärran från storvulna spektakel är karakteristiskt för marginalen och underground.

#### *1.3.4 Konceptuell och begreppslig konst*

I konceptuell och begreppslig konst har idé och koncept ersatt det fysiska objektets självklara roll som kärnan för det konstnärliga innehållet. Konceptet utgör stommen som detaljeras genom idéerna. "På flera plan kan den konceptuella konsten ses som en vidareutveckling av minimalismen [...], en radikaliserings av dess idéer om objektets beroende av sin kontext, och därmed som ytterligare ett steg i nedbrytningen av idén om det "estetiska"<sup>7</sup>. Sol LeWitt beskriver konceptuell konst: "Denna typ av konst är inte teoretisk eller en illustration till teorier; den är intuitiv, den sysslar med alla typer av

---

<sup>6</sup> Nylén, Leif, *Den öppna konsten, Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 1960-talet*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening 1998, 151.

<sup>7</sup> Wallenstein, Sven-Olov, "Introduktion", *Kairos 11: Konceptkonst*, red. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm: Raster förlag 2006, 11.

mentala processer och den saknar syfte.”<sup>8</sup> Han säger även att ”konceptuell konst görs för att stimulera betraktarens tänkande snarare än hans öga eller känslor”<sup>9</sup>.

### 1.3.5 Installation

Installation betyder ett rumsligt verk vars betydelse uppstår ur samverkan mellan idéer, föremål och rum. Installationer är ofta av mer eller mindre begreppslig karaktär. Varje liten detalj i en installation ska vara genomtänkt och meningsbärande för helheten. Det konstnärliga materialet har inga gränser, det kan till exempel bestå av text, rörlig bild, föremål, bilder eller organiskt stoff. En installation kan även helt sakna fysiskt material och utgöras av till exempel ljus eller ljud. Installationer kan även vara platsspecifika vilket betyder att verket inte kan identiskt reproduceras i andra sammanhang.

## 1.4. Tidigare forskning och litteraturöversikt

Det finns inte mycket tidigare forskning om experimentell och konceptuell konst i Finland från början av 1990-talet, inte heller forskning kring begreppet konstnärlig integritet. Denise Zieglers doktorsavhandling *Poettisen piirteistä* handlar om hennes konstnärliga uttryck och dess utgångspunkter, relaterade till Aristoteles *Poetik*. Marja Sakari tangerar i sin doktorsavhandling *Käsitetaiteen etiikkaa, Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa* den tidiga konceptkonsten och i verket *Sähkömetsä – videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933-1998* behandlas den tidiga experimentella rörliga bilden i Finland. Verket *Koko hajanainen kuva – suomalaisen taiteen 80-luku* är en sammanställning av finländsk konst på 1980-talet och ger ett slags bakgrund för avhandlingen. I verket *Konsten i Finland* (1998) ges en kort sammanfattning av 1990-talets konstnärer och deras sätt att uttrycka sig. Wassily Kandinsky reflekterar i sin bok *Om det andliga i konsten* (1994) över konstens inre väsen och är sålunda essentiell för avhandlingens ämne, konstnärlig integritet. Gaston Bachelards verk *Rummets poetik* (2000) berör upplevelsen och väsendet av rum ur ett fenomenologiskt perspektiv och kan således vidröras vid reflektionen över de tre konstnärernas respektive uttryck och förhållningssätt. Det fenomenologiska perspektivet behandlas även i två verk av Maurice Merleau-Ponty, *Lovtal till filosofin* samt *Kroppens fenomenologi*. Leif Nyléns bok *Den öppna konsten Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det*

---

<sup>8</sup> LeWitt 2006, 43.

<sup>9</sup> LeWitt 2006, 48.

*svenska 60-talet* (1998) gestaltar konstnärliga gränsöverskridningar i 1960-talets Sverige och fungerar sålunda som bakgrund för den alternativa konstscenen även i Finland. Kairos är en skriftserie med klassiska konstteoretiska texter skrivna av såväl konstvetare, filosofer, kritiker, forskare som konstnärer översatta till svenska, utgiven i samarbete mellan Konstfack, Konsthögskolorna i Malmö och Umeå, Kungl. Konsthögskolan samt Södertörns högskola. Det här aktuella numret har titeln *Konceptkonst* och används som stöd i analysen av de tre konstnärernas konceptuella uttryck. Guy Debords verk *Skådespelssamhället* (2002) kan genom sin kritik över förtingligandet i samhället fungera som inspiration för att reflektera över den alternativa konstscenen. Hanna Johanssons doktorsavhandling *Maataidetta jäljittämässä: luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970-1995* kan erbjuda skilda synvinklar som bakgrund till det mera immateriella och konceptuella uttrycket.

### **1.5. Disposition**

Efter inledningen beskrivs i kapitel 2 situationen för den mera alternativa konsten i Finland fram till 1990-talet. Kapitlet fungerar som bakgrund till och beskrivning av den verklighet de tre konstnärerna mötte i början av 1990-talet. I kapitel 3 belyses Wassily Kandinskys tankar om konst och hans princip om den inre nödvändigheten som ligger till grund för avhandlingens ämne, konstnärlig integritet. Även det fenomenologiska perspektivet berörs med hjälp av Edmund Husserls, Maurice-Merleau-Pontys och Gaston Bachelards tankar. I kapitel 4 beskrivs de tre konstnärernas, Denise Zieglers, Marja Kanervos och Seppo Renvalls konst och förhållningssätt. I kapitel 5 diskuteras begreppet konstnärlig integritet i relation till de tre konstnärernas konstnärliga uttryck med stöd från fenomenologin och Kandinskys tankar om vikten av den inre nödvändigheten. Kapitel 6 utgör sammanfattningen av avhandlingen.

## 2 OM DEN EXPERIMENTERANDE KONSTEN I 1990-TALETS FINLAND

De tre konstnärerna Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall befann sig i början av sitt konstnärskap då 1990-talet inleddes. Finland var på den tiden ännu ett relativt konservativt samhälle där den ekonomiska krisen rådde och aktiva internationella kontakter befann sig på begynnelsestadium. Konstscenen var konventionell, den styrdes av konstnärsförbund och de ledande museerna och gallerierna. Museet för nutidskonst, Kiasma, öppnades efter en lång tids planering år 1998. Konsten delades ännu i de traditionella genrerna måleri, skulptur och grafik, även om försiktiga utvidgningar började äga rum. Samtidigt började det uppstå en konstscen för den mera experimenterande konsten utanför salongerna.

Det politiskt färgade kulturklimatet på 1970-talet hade även haft rum för alternativa, mera avantgardistiskt riktade konstnärliga uttryck och förhållningssätt. Amos Andersons konstmuseum fungerade då som scen för sporadiska mera radikalt inriktade utställningar. Den löst sammansatta och heterogena konstnärgruppen Skördemännen med sitt experimentella och levnadsglada galleri Cheap Thrills ingav hopp om konstens nya frihet och utvidgade perspektiv. I stället förblev det mera alternativa uttrycket sporadiskt och förekom nästan uteslutande i marginalen. Detta gällde inte performans som på 80-talet för en kort tid uppmärksammades stort.

Enligt Bengt von Bonsdorff var en av performansens pionjärer grafikern Outi Heiskanen som samlade omkring sig andra konstnärer, bland andra Pekka Nevalainen och Hannu Väisänen i gruppen Record Singers eller Belliniakademin för glada upptåg och installationer. Performanskonsten där publiken inte direkt deltog i handlingen hade i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet sin egen grupp, den så kallade ö-gruppen med konstnärerna Harri Larjosto och Erkki Pirtola som centrala gestalter. Den tredje medlemmen i gruppen var body-art konstnären Roi Vaara som 1983 blev känd för att vandra omkring som en vitmålad skulptur med en attachéväska i handen. År 1985 hölls en stor performans-festival i Helsingfors konsthall med framträdanden av bland andra Harri Larjosto, Maaria Wirkkala, Marja Kanervo och Jan-Erik Andersson.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Bonsdorff, Bengt et al., *Konsten i Finland*, Helsingfors: Schildts förlag 1998, 340.

De viktigaste och mest seglivade performansgrupperna på 80-talet var Jack Helen Brut och Homo \$. Medlemmarna representerade olika visuella konstarter, t.ex. bildkonstnärerna Cris af Enehielm, Satu Kiljunen och Risto Heikinheimo. Performansgruppen Jack Helen Brut var med om att förnya och utvidga det bildkonstnärliga uttrycket, göra det mera experimentellt och omdefiniera det begreppsligt.<sup>11</sup> Performansen förekom i konstlivet i Helsingfors ännu under Helsingfors festspel 1989 men avmattades sedan märkbart.<sup>12</sup> Fotografien började sakteligen uppfattas som en självständig genre och anta andra uttryck utöver det dokumentära. Måleriet, i synnerhet av kvinnliga konstnärer, hade börjat bryta sig ur det modernistiska idealet och fått mycket synlighet i 1980-talets materiellt märkta konstvärld och konstmarknad.

Det allra första finländska videoverket visades vid Intermedia, en happening arrangerad av Skördemännen i Vanhan galleria i Helsingfors 1971. Verket var *Dimi-O* gjort av Erkki Kurenniemi och följde tidens avantgardistiska anda.<sup>13</sup> Enligt Bengt von Bonsdorff blev videokonsten på 1980-talet en fristående konstart och den första grundkursen i videokonst hölls i Bildkonstakademin (då Konstakademins skola) år 1985.<sup>14</sup> Det skulle dock dröja länge innan videokonst och installationer skulle bli ett mera utbrett medel för konstnärer och kunna visas utanför vissa museer och de få alternativa gallerierna. Föreningen MUU ry. grundades år 1987 för att befrämja det mera radikala och svårdefinierbara konstnärliga uttrycket. Deras galleri utgjorde en frizon för konstnärer som ville experimentera och hålla avstånd till den stela etablerade konstscenen och dess formmässiga konventioner.

Förutom 70-talets Cheap Thrills hade föregångaren till MUU ry.:s galleri i Helsingfors på 1980-talet varit Vanhan galleria i Gamla studenthuset där videokonst och installationer kunde förekomma vid sidan om performans och andra fria konstarter. En viktig scen för experimenterande konst i Helsingfors var Kluuvin galleria som under åren 1968-2015 utgjorde en självständig del av Stadens konstmuseum. I Åbo grundades år 1988 det konstnärssammanslutningen Arte med syftet att visa experimentell konst. I kretsen kring galleriet fungerade en experimentell

---

<sup>11</sup> Kivirinta Marja-Terttu, *Jack Helen Brut ja avantgarde*, Helsingfors: Suomen avantgarden ja modernismin seura 2021, <https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2021/06/jack-helen-brut-ja-avantgarde-25.5.2021.pdf> (senast läst 03.06.2022)

<sup>12</sup> Bonsdorff et al., 340.

<sup>13</sup> *Sähkömetsä – videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933-1998*, Helsinki: Valtion Taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto 2007, 86.

<sup>14</sup> Bonsdorff et al., 314.

och tvärkonstnärlig konstnärsgrupp med Ann Sundholm, Sussi Henriksson och Anna-Maija Aarras med performanser och utställningar av parodisk, humoristisk och vardaglig karaktär.<sup>15</sup>

Installationer och konceptkonst som även kunde innehålla rörlig bild hade vid enstaka tillfällen förekommit i finsk konst sedan slutet av 1960-talet. Det var inte fråga om en självständig gren inom bildkonst utan snarare ett försiktigt trevande hos yngre konstnärer med strävan efter att experimentera och integrera konst med livet i protest mot den konsumeristiska kulturen kring bildkonst och konst som konventionella objekt. Detta slags konst med gränsöverskridanden är besläktad med underground och avantgarde som har sin grund i iakttagelse och användandet av vardagen som material och kontext för konst. Den konceptuella konstens pionjärer sedan 1960-talet i Finland har varit Lauri Anttila och Ismo Kajander. Anttila observerar relationen mellan naturen och människan i analytiska och vetenskapligt influerade seriella installationer med poetiska undertoner. Han samlar på fragment som blir till en bild av verkligheten:

Samlaren av skisser, ljud, bilder och föremål konstruerar bit för bit ett verk som är större än summan av sina delar. Tanken finns mellan bokstäverna, inte i bokstäverna. Verkligheten kan endast uppnås genom en aning.<sup>16</sup>

Anttila talar här om det konceptuella uttrycket med tonvikt på idéer men poängterar även det som gör konsten unik, nämligen det gåtfulla i form av olika betydelseskikt. Senare har till exempel Jyrki Siukonen under några år från 1985 lett det s.k. Rodtsenko-sällskapet i Tammerfors. Han har i sina arbeten lånat intryck av den ryska avantgardekonsten och bland annat prövat modernismens förhållande till filosofin.<sup>17</sup>

Installationskonsten som fenomen började förekomma i mitten av 1980-talet men var ännu långt in på 1990-talet hänvisad till museer och de fåtaliga alternativa gallerierna. Bengt von Bonsdorff konstaterar: ”Marja Kanervo var den första av Årets konstnärer (1992) som varken kunde anses vara en utpräglad bildhuggare, målare, grafiker eller fotokonstnär. Hennes installationer bl.a. vid festspelen 1992 befann sig på golvnivå, utbredda över alla Konsthallens lediga ytor. I slutet av 1990-talet är Kanervo fortfarande

---

<sup>15</sup> Bonsdorff et al., 343.

<sup>16</sup> Kivirinta, Marja-Terttu och Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva, suomalaisen taiteen 80-luku*, Borgå: WSOY 1991, 89 (förf. övers.)

<sup>17</sup> Bonsdorff et al., 341.



en av de främsta installationskonstnärerna i Finland.”<sup>18</sup> Övriga konstnärer som på 1990-talet började göra installationer var bland andra Lauri Astala, Kari Cavén och Maaria Wirkkala.

---

<sup>18</sup> Bonsdorff et al., 342.

### 3 OM KONST SOM IDÉ OCH FÖRHÅLLNINGSSÄTT

Konst skapas ur olika betingelser som varierar ända från scener ur fantasin till iakttagelser av den verklighet som finns. I denna avhandling berörs uttryck som baserar sig på verklighet, experiment och rumslighet och som bär spår av ett fenomenologiskt perspektiv. Tanken är att de tre konstnärerna, Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall har kunnat skapa sig och behålla en konstnärlig integritet genom att fokusera på process och konceptuell helhet i stället för traditionella konstobjekt i sin konst. Med sitt förhållningssätt har de valt det osäkra till skillnad från det beprövade och säkra. Detta har de gjort av en inre nödvändighet som resulterat i ett icke-kommersiellt uttryck med fenomenologiska drag. Fenomenologin har, enligt den franska filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961),

[...] ambitionen av en filosofi som vill vara en "exakt vetenskap", men den är också en redogörelse för rummet, tiden, världen som det "levda". Den är ett försök att ge en oförmedlad beskrivning av vår erfarenhet sådan som den är utan att alls beakta dess psykologiska tillblivelse eller de orsaksförklaringar som vetenskapsmannen, historikern eller sociologen skulle kunna ge av den [...].<sup>19</sup>

Denna oförmedlade beskrivning bildar utgångspunkten för konstnärerna som sedan på var sitt eget sätt genom varierande medel förädlar det till sitt konstnärliga uttryck. Det essentiella är mångfalden av perspektiv.

#### 3.1 Wassily Kandinsky

En av den tidiga avantgardekonstens förgrundsgestalter i början av 1900-talet, Wassily Kandinsky (1866-1944) beskriver i sitt verk *Om det andliga i konsten* (1994) den föränderlighet som karakteriserar ett konstnärligt uttryck. Det gör han genom att tala om den ideala klangen som förändras genom närvaron av andra former, även i en identisk omgivning om formens riktning ändras. Av detta drar han slutsatsen att ingenting är absolut, en komposition av former skall alltid utgå från en relativitet. Den är beroende av föränderligheten i formernas inbördes förhållanden samt föränderligheten hos varje enskild form, hur obetydlig avvikelsen än må vara.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Lovtal till filosofin: essäer i urval*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2004, 41.

<sup>20</sup> Kandinsky, Wassily: *Om det andliga i konsten*, Stockholm: Konstakademien 1970/1984, 70.

Kandinsky talar om former i måleri men betydelsen i hans tanke omfattar idén om konst i sig, alltifrån de traditionella konstgrenarna till rumslig och konceptuell konst. I vilket som helst konstnärligt uttryck är vikten av nyanser och detaljer och deras föränderlighet oersättlig, beträffande både idéer och materia. Konstnären konfronteras med otaliga alternativ i sin strävan efter konstnärlig inre balans mellan de olika betydelseerna. Detta kristalliseras av Kandinsky när han säger om form: ”En form är lika känslig som en rök: den minsta lilla förskjutning av någon enda detalj förändrar *dess väsen*.”<sup>21</sup> En form säger Kandinsky i snäv mening vara endast en ytas avgränsning genom en annan. Den definitionen tar fasta på det yttre men eftersom allt yttre med nödvändighet också inrymmer ett inre (lättare eller svårare att uppdaga) har också varje form ett inre innehåll. Formen är enligt Kandinsky alltså en ”yttring” av det inre innehållet.<sup>22</sup>

Att tala om formens känslighet i jämförelse med rök kan tänkas även omfatta tanke och idé, till exempel i fråga om konceptkonst. Flyende abstrakta idéer förlänas fysiska former och blir ett slags sammansättning med syfte att ge uttryck åt idéernas väsen. Detta bekräftas av Kandinskys vidare reflektion över en avgörande frågeställning om i vilken utsträckning den givna formens inre klang är fördold eller avtäckt. Han svarar själv och anser att ett annorlunda synsätt kan bli mycket fruktbart och berika uttrycksmedlen ytterligare – eftersom det fördolda spelar en oerhört viktig roll i all konst.<sup>23</sup> Här närmar sig Kandinsky kärnan av det konstnärliga uttrycket, vikten av det svårgripbara som det unika hos konsten till övervägande del består av. Oberoende av tid eller konstgren är det närvaron av det oförklarliga och svårdefinierade som förlänar konsten dess unika karaktär och skiljer den från allt annat, till exempel från reklam eller underhållning. Det grundläggande för konstens frihet är konstens autonomi, frånvaron av yttre uppgifter eller förväntningar i fokuseringen på frågor som berör konstens innehåll.

Kandinsky är övertygad om det fruktbara i till synes planlösa omgrupperingar av former som i många fall kan tyckas vara totalt godtyckliga. Detta får honom att betona en princip, den enda rent konstnärliga, fri från alla biavsikter: *den inre nödvändighetens princip*.<sup>24</sup> Kandinskys tanke om det fruktbara i slump och tillfällighet poängterar konstens inre kraft bortom det strukturerade och förutbestämda. Den har även paralleller

---

<sup>21</sup> Kandinsky 1970, 70.

<sup>22</sup> Ibid, 62.

<sup>23</sup> Ibid, 71.

<sup>24</sup> Ibid, 71.

med det till synes oorganiserade kaoset i naturen där varje litet skeende sist och slutligen har sin mening. Kandinskys tankar om det föränderliga och icke-föreställande gör honom radikal i en kulturell omgivning där modernismen befann sig i begynnelsestadiet.

Den inre nödvändigheten delas av Kandinsky in i tre olika slags uttryck, det som är för konstnären det egna (personlighetens element), det som är för tiden egna (tidsenliga element) samt som det allra viktigaste det som är för all konst egna (det rent och evigt konstnärligas element som under alla tider förnummits bland människor och kan spåras i alla sanna konstverk var och när de än skapats).<sup>25</sup>

Den första av Kandinskys inre nödvändigheter, den för konstnären egna, är essentiell i skapandet av konst. Den hjälper konstnären att förena all sin reflektion och alla sina upptäckter till ett eget konstnärligt språk där nyanser, fragment och tankar på ett unikt sätt blir till ett personligt konstnärligt förhållningssätt. Kandinskys andra inre nödvändighet, den för tiden egna, är någonting som konstnären i ljuset av den samtida konstscenen inte medvetet behöver sträva efter utan borde snarare försöka blunda för. Tiden och dess karakteristiska särdrag har sin ofrånkomliga närvaro i allt, även om konstnären inte uttryckligen behandlar dem kommer de att lämna spår efter sig i uttrycket.

Som kontrast till den inre nödvändigheten kan nämnas de tendenser i samtidskonsten som gör att det blivit allt vanligare att aktuella samtalsämnen och frågor inom samhället införlivas direkt i konstnärernas verk, som stoff oberört av en konstnärlig process. Ett exempel är användningen av konkreta fenomen direkt från nyhetsbilder. Den inre nödvändigheten lyser då helt med sin frånvaro, den har förvandlats till en yttre direkt uppgift för konsten vilket befinner sig fjärran från hängivenhet och konstnärligt innehåll. Den konstnärliga processen är långsam och vertikal till sin karaktär, övergången från en fråga till ett konstnärligt uttryck kräver tid, experiment och djup begrundan.

Den tredje av Kandinskys inre nödvändigheter, den för all konst egna, är den mest abstrakt formulerade nödvändigheten och likväl essentiell. Samtidigt närmar den sig det

---

<sup>25</sup> Ibid, 73.

absoluta vilket för Kandinsky betyder konstens eget mystiska innehåll. Att låta det styras av olika ”skolor”, ”riktningar” eller för tillfället giltiga ”principer” leder enligt Kandinsky vilse, till missförstånd, dunkelhet och tystnad.<sup>26</sup> Kandinskys tankar om konst är förenliga med det som framför allt inom avantgarde eller marginalen ses som eftersträvansvärt. Där råder en naturlig ovilja och avsky mot tomma föreställningar och formella konventioner och eftersträvas i stället ett öppet och nyfiket förhållningssätt vars enda mål är konstnärligt, frågor som gäller konstens innehåll. Kandinskys försvarstal för bevarandet av konstens inre väsen är ständigt lika relevant och behövt:

Konstnären skall stå blind inför former som kallats vedertagna eller icke vedertagna. Han skall göra sig döv för tidens läror och begär. Hans öppna blick skall vändas inåt, mot hans eget inre liv, och hans hörsel endast urskilja den inre nödvändighetens röst. Då skall han också komma att använda alla medel – tillåtna såväl som otillåtna. Ty endast så kan det mystiskt nödvändiga ges ett uttryck. Alla medel är heliga när de tillgrips av inre nödvändighet.<sup>27</sup>

Kandinsky talar här om det essentiella för allt skapande, konstnärens eget inre liv. Han använder inte termen konstnärlig integritet men samtidigt är det uttryckligen den han här reflekterar över: vikten av att i skapandet av konst uteslutande koncentrera sig på en egen konstnärlig begreppsbild bortom yttre aspekter. Han betonar det egna konstnärliga tänkandets betydelse, en konstnärlig övertygelse som endast uppstår genom att alla influenser och intryck utvecklas till ett personligt förhållningssätt. För att finna vägen dit behövs experiment och en orädd, nyfiken och självständig inställning mot allt det man omges av. Den konstnärliga intuitionen leder en i mötet med överraskande upptäckter eller tillfälligheter för att inse det väsentliga och det för ens egna konstnärliga tänkande oumbärliga.

### **3.2 Om fenomenologi, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty och Gaston Bachelard**

Fenomenologins fader, den tyska filosofen Edmund Husserl (1859-1938) hade i Descartes fotspår sökt en lösning på metodiska tvivel. Husserl betvivlar inte våra vedertagna uppfattningar om verkligheten, utan placerar dem ”inom parentes”. Med andra ord blir de satta tills vidare ur spel, vilket är hans omdiskuterade *epoché* eller den fenomenologiska reduktionen. Tvivlet är alltså inte nog för att fullständigt sätta vår övertygelse om verklighetens existens, i Husserls termer ”den naturliga inställningen”,

---

<sup>26</sup> Ibid, 76.

<sup>27</sup> Ibid.

ur spel. I stället bör vi enligt Husserl radikalt ändra vår inställning genom att utföra epochén (den fenomenologiska reduktionen) och liksom ”koppla ur” den naturliga inställningen. I den fenomenologiska reduktionen reduceras alltså själva vårt mänskliga och psykiska jag till ett transcendentalt ego, ett subjekt som inte hör till världen.<sup>28</sup>

Fenomenologin är således studiet av de medvetandeakter som uppenbarats genom epochén, eller snarare av de väsensstrukturer som de presenterar. Medvetandeakterna, *cogitationes*, som man fått tillgång till genom den transcendentala reduktionen bör inte uppfattas som privata upplevelser i en subjektiv värld. Epochén avslöjar hos akterna deras *intentionalitet*, de är alltid inriktade mot någonting. I stället för den naturliga världen som vi förutsätter vara självfallen i vårt dagliga liv har vi nu samma värld men *så som* den visar sig. Våra medvetandeakter, *cogitationes*, balanserar alltså mellan två poler, å ena sidan föremålet *så som* den visar sig, enligt Husserls termer ”noema” och å andra sidan den subjektiva form, ”noesis”, som gör det möjligt för noemat att visa sig för oss. Husserl betonar således tillblivelsen. Maurice Merleau-Pontys version av epochén är *förundran*, någonting som redan Platon ansåg vara filosofins förutsättning. Filosofin skall hjälpa oss att förstå världens främlingskap, först när vi upphör med att ta verklighetens karaktär för given har vi möjlighet att skapa oss en sannare bild av den. Det är först då vi kan närma oss en god tvetydighet, med andra ord en äkta mångtydighet.<sup>29</sup> För Merleau-Ponty är den upplevda kroppen en förutsättning för att kunna ta till sig den upplevda verkligheten så som den visar sig. Människans kropp är inte längre endast ett objekt för människans medvetande: ”[...] jag är inte i rummet och i tiden, jag tänker inte rummet och tiden; jag är till (*suis à*) rummet och till tiden, min kropp tar dem åt sig och omfattar dem”.<sup>30</sup> Kroppen ”upphöjs till det redskap med vilken människan direkt upplever och erfar sin värld”.<sup>31</sup> Människan har inte en kropp utan är sin kropp.

Merleau-Ponty talar om förundran som förutsättning för filosofin, men detsamma gäller för skapandet av konst. Förundran är ett tillstånd som förutsätter känslighet, nyfikenhet och mod att vara mottaglig för det som finns. Tillsammans bildar dessa egenskaper premisser för konstnärlig integritet vars främsta grund består av uppmärksamhet inför

---

<sup>28</sup> Merleau-Ponty 2004, 15-16.

<sup>29</sup> Ibid, 15-24.

<sup>30</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos 1999, 103.

<sup>31</sup> Leijonhufvud, Susanna, *Fenomenologi: Avtryck i tre musikpedagogiska avhandlingar*. Stockholm: Kungl. Musikhögskolan 2008, 18. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:450145/FULLTEXT01.pdf> (senast läst 03.06.2022).

verkligheten och en förmåga att urskilja väsendet av de speciella fenomen och betydelser som tillsammans bildar essensen för ens egna konstnärliga uttryck.

Den franska filosofen Gaston Bachelard (1884-1962) talar i sin bok *Rummets poetik* om den fenomenologiska undersökningen av poesin som för att gå längre och djupare, förpliktad av sina metoder, måste förbigå de känslomässiga resonanser med vilka vi, i större eller mindre överflöd – vare sig överflödet finns i oss eller dikten – mottar konstverket. Enligt honom är det i ett sådant tillstånd som begreppsparet resonans och genklang måste förfinas.<sup>32</sup> Bachelard talar om dikten men detsamma gäller även bilden och installationen som en metaforisk form av dikt, såsom alla konstnärliga uttryck. Han fortsätter sin tanke:

Resonanserna sprider sig över skilda plan i vårt liv i världen, genklangen manar oss till en fördjupning av vår egen existens. I resonansen hör vi dikten, i genklangen talar vi till den, är den vår. Genklangen verkställer en väsenöverföring. Det är som om diktarens väsen vore vårt väsen. Mångfalden i resonanserna kommer sig då av väsensenheten i genklangen. [...] Detta erövrande av vårt väsen genom poesin har en fenomenologisk prägel som man inte kan missta sig på. Rikedomen och djupet i en dikt är alltid fenomen som betingas av begreppsparet resonansgenklang. Det verkar som om dikten genom sin rikedom på nytt aktiverar de djupa skikten inom oss.<sup>33</sup>

Bachelards tanke om receptionen av den poetiska bilden berör bakgrunden till det djupa intryck ett konstverk kan ge upphov till hos betraktaren. Utan att kunna precisera varför upplever denna inför verket en intensiv vädjan som genom det undermedvetna berör dolda skikt av människans sinne. Med andra ord ordnas vikten av de slumrande förmimmelserna och tankarna som redan existerar på nytt och får ett helt nytt liv. Detta överensstämmer även med skapandet av konst. De resonanser Bachelard talar om äger rum när konstnären upptäcker någonting för sig betydelsefullt. Detta kan ofta inte förklaras med ord men väcker hos konstnären en intuitiv genklang som leder till en oemotståndlig strävan att fördjupa sig i fenomenet. Detta slags överraskande och från början oförklarliga upptäckter utgör grunden till allt skapande, även det vetenskapliga. Förutom en förmåga att se bortom det invanda och igenkännbara förutsätter de öppenhet och oräddhet inför det osäkra och det man ännu inte vet någonting om.

---

<sup>32</sup> Bachelard, Gaston, *Rummets poetik*, Lund: skarabé förlag 2000, 23.

<sup>33</sup> Bachelard 2000, 23.

Väsensöverföringen Bachelard talar om beträffande mottagandet av konst kan tillämpas även på skapandet. På liknande sätt som betraktaren identifierar sig med diktarens väsen införlivas idéerna i verkets väsen. Fragment från den omgivande verkligheten ställs samman med varandra i en ny ordning och ger upphov till en ny verklighet med en egen inre logik. Verklighetens väsen i verket får sålunda genom väsensöverföringen nya drag och kan upplevas ur andra perspektiv.



## 4 KONSTNÄRLIG INTEGRITET GENOM TRE EXEMPEL

Konstnärlig integritet är lika svår att definiera som konstens väsen. Den är dock nära förknippad med autenticitet och originalitet, att utan kompromisser vara trogen konsten och sitt eget förhållningssätt. I den moderna konstvärlden har konstnärlig integritet blivit allt svårare att uppnå till följd av de otaliga förväntningar och mer eller mindre outtalade normer som konstnärer konfronteras med. De tre konstnärerna, Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall har var sitt konstnärliga uttryck men förenas av stark konstnärlig integritet som gjort dem alla trogna sitt eget uttryck bortom konstvärdens och samhällets allmänt rådande uppfattningar och konventioner.

I det följande kommer deras respektive konstnärliga uttryck att beskrivas.

Beskrivningen av de tre konstnärernas uttryck är essentiell för avhandlingens huvudfråga, konstnärlig integritet, eftersom integriteten yttrar sig tydligt i det medvetet kompromisslösa vid deras val, uttryckssätt och behandling av ämnen och material samt vid sammanhang där de visat sina konstverk. De tre konstnärernas uttryckliga relation till tid, plats och verklighet har en fenomenologisk prägel och kommer att förevisa deras fokusering på uteslutande konstnärliga frågor bortom konstmarknadens objektifiering. Inneboende hos väsendet av deras konstverk kan även skönjas tecken på Kandinskys princip om den inre nödvändigheten som drivkraft och inspirationskälla.

### 4.1. Denise Ziegler

#### 4.1.1 Bakgrund

Denise Ziegler föddes 1965 i Schweiz men har bott i Finland sedan 1990. Efter konststudier i Schweiz studerade hon vid Bildkonstakademin i Helsingfors 1990-1991 och inhemsk litteratur vid Helsingfors universitet 1991-1995. Åren 1996-97 fortsatte hon studierna vid Bildkonstakademin i Helsingfors och tog magisterexamen i bildkonst 1997. År 2010 avlade hon doktorexamen i bildkonst vid Bildkonstakademin i Helsingfors med avhandlingen *Poettisen piirteistä*. I den är utgångspunkten hennes egen konstnärliga verksamhet vilket innebär att en vardaglig, obemärkt eller oavsiktlig situation blir till ett konstnärligt verk.<sup>34</sup> Denise Ziegler är bildkonstnär men har även ägnat sig åt experimentell kortfilm. Hennes säregna konst är konceptuell till sin karaktär

---

<sup>34</sup> Ziegler, Denise. *Poettisen piirteistä*, Helsinki: Kuvataideakatemia 2021.

och baserar sig på små upptäckter och vardagliga situationer som lätt förbises som betydelselösa.

#### *4.1.2 Doktorsavhandlingen Poettisen piirteistä*

Denise Ziegler hör till den minoritet av bildkonstnärer vars konstnärliga uttryck styrs av begreppslig reflektion. Hennes konst utmärks av det konceptuella, tonvikten ligger på idéer i stället för objekt. Paradoxalt nog är karaktären av hennes konst samtidigt väldigt verklighetsbunden och praktisk, den baserar sig på vardagen och små upptäckter i omgivningen. På så sätt har hennes konst en stark fenomenologisk prägel, genom att bemöta verkligheten sådan den är före reflektion, tolkning eller analys. Slumpen, tillfälligheter och det oväntade har sålunda en avgörande roll i hennes konstnärliga tänkande. Slumpen som medel i konsten innebär mod att inte fastna i det invanda och att inse möjligheterna i det utforskade. Även inom naturvetenskaperna har slumpen många gånger haft en avgörande roll som källa för oväntade upptäckter, som man sedan med vetenskaplig noggrannhet har börjat analysera och utforska.

Under sina studier vid Bildkonstakademin har Denise Ziegler haft ett återkommande tema, nämligen poesin och dess roll i bildkonsten. Hon har skrivit om den forngrekiska diktformen bildepigram som användes i gravstenar och monument samt reflekterat över beröringspunkter mellan begrepp och bilder. Hennes tanke om poesin i bildkonst går bortom den direkta tolkningen av poesi som verser och litterärt uttryck och har sålunda paralleller med Kandinskys reflektioner över det andliga i konsten. Begreppet andlighet upplevs i vår sekulariserade samtid som ålderdomligt, religiöst färgat och alltför romantiskt samtidigt som dess syfte ursprungligen är att ge uttryck för den känsla av oförklarlig närvaro bortom materia som konsten i bästa fall kan förmedla. Ziegler beskriver den känslan som poesi vilket är hennes tolkning av någonting liknande det som Kandinsky talar om som andlighet. Hennes tolkning närmar sig även den inre nödvändighetens princip à la Kandinsky, då hon riktat blicken inåt för att av sin egen upplevelse komma fram till egna konstnärliga slutsatser. Båda begreppen, andlighet och det poetiska, är svårdefinierade och omöjliga att förklara med hjälp av ord. Det binder dem samman med idén om konst som baserar sig på det unika och ogripbara.

I sin doktorsavhandling rör sig Ziegler vid skärningspunkten mellan litteratur och konst och fokuserar på de poetiska dragen i sitt eget konstnärliga uttryck. I förordet till avhandlingen frågar hon:

Vad är det som gör mitt konstnärliga uttryck poetiskt, var emanerar det poetiska uttrycket ifrån och hur gestaltas det i den visuella och i synnerhet i den konceptuella konsten?<sup>35</sup>

Frågan är väl motiverad och syftar på ett försök att förklara det som inte kan definieras, nämligen det som bortom det fysiskt handgripliga skapar meningen av ett konstverk. I sin avhandling utgår Ziegler från Aristoteles (384-322 f Kr.) *Poetik* vars tänkande hon tillämpar på sin konst. Under antiken var poesi en av de viktigaste genrerna i mimetisk konst och Aristoteles *Poetik* utgjorde en konstteori som hela den västerländska litteraturteorin grundar sig på.<sup>36</sup> Ziegler behandlar Aristoteles *Poetik* ur konstnärens synvinkel eftersom Aristoteles riktade sin poetik till de som gör konst, till poeter. Hon vill i dialog med Aristoteles tänkande få konkret kunskap för att göra sin egen konst. Aristoteles *Poetik* gäller framför allt den tragiska poesins skriftliga form där tragedins kärna enligt honom är att gestalta mänskliga handlingar, med andra ord mimesis.<sup>37</sup> Enligt Ziegler går detta till genom ett narrativ, genom beskrivningen av intrig och karaktärerna. Ziegler fortsätter med att enligt en allmänt rådande uppfattning är tolkningarna ur *Poetiken* även i dag relevanta beträffande rörlig bild och i synnerhet tv-serier och narrativa filmer. Ziegler vill i sin avhandling göra gällande att det mimetiska framförandet dessutom kan tillämpas på icke-narrativ samtidskonst. Med det icke-narrativa syftar hon på samtidskonst där intrigen inte är dominerande.<sup>38</sup>

Utgångspunkten för Denise Zieglers avhandling är hennes egen konstnärliga verksamhet i vilken hon rekonstruerar en vardaglig, obemärkt eller oavsiktlig situation till ett konstverk. Detta kallar hon för ”tarkemmin määrittelemätön ele” (en vag gest utan närmare definition). Med detta avser hon en handling som är diffus, oavsiktlig, svävande och vagt mångtydig.<sup>39</sup> Dessa vaga gester finner hon ofta av en tillfällighet, deras natur varierar stort men förenas av en vardaglig kontext.

---

<sup>35</sup> Ziegler 2021, 8.

<sup>36</sup> Ibid, 9.

<sup>37</sup> Ibid, 9.

<sup>38</sup> Ibid, 9.

<sup>39</sup> Ibid, 10.

Ziegler belyser den vaga gesten genom 19 stycken varierande exempel vilka tillsammans utgör en föreläsning som hon höll på seminariet *Artistic Research* i Istanbul 17.9.2005 och därför kallas Istanbul-föreläsning. En av de vaga gesterna utgörs till exempel av öppnandet av ett kuvert. Spår som blir kvar i kuvertet efter öppnandet bär på drag som är oavsiktliga och saknar ändamål. Trots att den vaga gesten och det vaga skeendet är situationspecifika, med andra ord sker i en bestämd situation, lägger man inte märke till dem eftersom de är en del av vardagliga rutiner vars huvudsakliga mål utgörs av någonting annat.

Termen *mimesis* är central i Zieglers avhandling vars utgångspunkt är Aristoteles *Poetik*. Ziegler intresserar sig för *mimesis* eftersom hennes egen konstnärliga verksamhet har mimetiska drag. Hon skriver att termen *mimesis* i samtidskonsten representerar någonting oönskat, icke-kreativt då *mimesis* allmänt förstås som enbart imitation eller kopiering. *Mimesis* är ursprungligen grekiska och har oftast översatts som imitation, även inbegripande imitation av naturen. Ziegler skriver att antikens filosofer och författare använde termen *mimesis* för att tala om verksamhet inom konsten men fokuserade inte speciellt på imitation. Hon citerar Oiva Kuisma som säger att *mimesis* är en relationsterm som säger någonting om relationen mellan konstobjekt och deras mallar.<sup>40</sup> För Ziegler själv betyder termen förutom övergåendet från ett språk till ett annat även övergåendet från ett material till ett annat, från ett medium till ett annat, från en plan till en annan eller från originalet till kopian. Med andra ord gestaltar *mimesis* det som händer i översättningen. Hon behandlar *mimesis* i sin avhandling ur olika perspektiv med avsikt att återställa betydelsen av *mimesis* i dess ursprungliga tvetydighet.

Ziegler skriver i avhandlingen att enligt Aristoteles hör poesin (*poiésis*) med underarterna tragedi, komedi och epik till de mimetiska konsterna. I Aristoteles bevarade del av *Poetik* behandlas framför allt tragedi. I tragedin berörs enligt Ziegler allmänna sanningar och därför är protagonisterna snarare universella gestalter än specifika människor.<sup>41</sup> Människor som förekommer i poetiska texter är inte bestämda nu levande människor eller människor som någon gång levt utan arketyper. Sådana existerar inte fysiskt varför det inte är möjligt att imitera dem. Ziegler talar om den tyska antikforskaren Jürgen H. Petersen som i sin bok *Mimesis – Imitatio* –

---

<sup>40</sup> Ibid, 18.

<sup>41</sup> Ibid, 62.

*Nachahmung* ingående påpekar skälet till att mimesis- begreppet från antikens tid inte handlar om imitation. Enligt Petersen är ”nu levande människor” en abstraktion som i sig inte existerar och som sålunda inte kan imiteras. Poeten kan dock skapa sig en föreställning om hur dessa ”nu levande människor” ser ut och hur de kanske agerar.<sup>42</sup> Gestalterna i tragedi och komedi är fiktiva. Man kan endast föreställa sig dem och sedan visa den föreställningen. Den grundläggande insikten enligt Ziegler är att den mimetiska poesin inte handlar om fakta. Aristoteles anser enligt Ziegler tvärt emot Platon att konst inte är imitation utan nyskapande och därmed kreativt arbete.<sup>43</sup>

Kärnan i Aristoteles tanke om mimetiskt framförande är att det överskrider den existerande världen, poeten skall inte beskriva det som har hänt utan tala om det som skulle kunna hända och det som kan vara möjligt. Målet med föreställningen är enligt Aristoteles att hos betraktaren väcka estetisk njutning. Den uppnås genom det mimetiska förfarandet, genom att väcka rädsla och medlidande, och därefter frigörelse från dessa känslor (katarsis). Det viktigaste i Aristoteles teorier om den mimetiska föreställningen är den agerandes relation till den verklighet som skildras. En mimetisk föreställning förutsätter enligt Ziegler en tänkande, självmedveten upphovsperson och en likadan betraktare. Den mimetiska föreställningen är, oberoende av ämnet, tillfredsställande då betraktaren är medveten om det fiktiva i den. Ziegler jämför den mimetiska föreställningen och dess relation till betraktaren med den tyske dramatikern Bertolt Brechts begrepp *Verfremdungseffekt* (förfrämligande) vilket innebär att betraktaren är väl medveten om att teaterföreställningens innehåll sker i en annan verklighet än betraktarens. Njutningen uppstår uttryckligen i vetskapen om detta, i stället för att betraktaren skulle glömma bort sin egen verklighet för att (för en kort stund) sjunka in i den föreställda världen.<sup>44</sup>

#### 4.1.3 Huvuddragen i Denise Zieglers konst

Betingelsen för Denise Zieglers konstnärliga tänkande är uppvaknande. Det som får henne att vakna upp är känslan av förundran, i vilka situationer uppstår den och varför? Hon ger i avhandlingen exempel på situationer som fått henne att vakna upp och fortsätter med att reflektera över anledningen till detta. Hon kommer fram till att det framför allt är fråga om situationer som saknar avsikt och är vardagliga. Ofta innehåller

---

<sup>42</sup> Ibid, 63.

<sup>43</sup> Ibid, 63.

<sup>44</sup> Ibid, 65.

situationerna även drag från ett poetiskt uttryck, som till exempel upprepning eller kristallisering. Ibland kan situationerna även ha anknytning till hennes egna minnen. Här är det fråga om de resonanser Bachelard talar om och vars genklang enligt honom manar oss till en fördjupning av vår egen existens.<sup>45</sup> Upplevelsen av det poetiska vi berörs av aktiverar de djupa skikten inom oss. Inför de vardagliga situationerna grips Ziegler av en oförklarlig känsla av igenkännande och tillfredsställelse som har sitt ursprung i ett gensvar på minnen och starka intryck i det förflutna. Av skisser och anteckningar över situationerna väljer Ziegler dem som hon vill förverkliga som konstverk. I den processen använder hon en metod med mimetiska drag. Hon översätter bilder och dokumentationen av situationerna till text. Efter att ha läst dem bestämmer hon vilka som kan bli till tredimensionella konstnärliga verk. Metoden kallar hon för *mimesiskvarn*, vilket innebär ämnets upprepade mimetiska behandling. Avsikten med detta är att fjärma situationerna från den personliga upplevelsen och på så sätt underlätta valet av de situationer som utvecklas till konstverk.

Ziegler är intresserad av relationen mellan platsen och det som sker där. Även atmosfären som råder på platsen är av intresse. Hon frågar sig hurudan den mänskliga verksamheten är som pågår på platsen och hur skeendet förbinds till platsen. I detta sammanhang har hon skapat ett begrepp, *action specific site*, med utgångspunkt i samtidskonstens begrepp *site specific*. Den senare termen används i sammanhang där platsen har sin roll för konstverkets innehåll, då det gäller rumslig konst och installationer. Ziegler behandlar i sina verk bland annat det platsspecifika i relation till den mänskliga handlingen.<sup>46</sup> Hon redogör för de viktigaste skälen till den känsla av uppvaknande som motiverar hennes val av platser och situationer som utgångspunkter för konstverk.

Oavsiktlighet och vardaglighet är de viktigaste kriterierna för de situationer Ziegler inspireras av. I stället för det teatraliska, spektakulära eller dramatiska berörs hon av det vardagliga och näst intill obemärkta som upprepas och sker oavsiktligt. Då blir det fråga om ”tarkemmin määrittelemätön ele” (vag gest), spår efter oavsiktliga situationer som hon rekonstruerar och som blir till hennes konstnärliga verk. Hon exemplifierar med en händelsekedja där skosnöret öppnas när en person går på gatan. Vid återknytandet bryts snöret och stumpen lämnas på gatan. Efter Zieglers erfarenhet tycks detta ske ofta då

---

<sup>45</sup> Bachelard 2000, 23.

<sup>46</sup> Ziegler 2021, 11.

stumpar av skosnören är vanligt förekommande ute på gatorna. Deras förekomst ser Ziegler som ett spår efter en vag gest med hänvisning till hennes tidigare definition av den. På 1990-talet gjorde hon en konceptuell måleriinstallation av ett skosnöre hon hittat på gatan. Hon målade skosnöret fler än tvåhundra gånger på dukar i A4-storlek och hängde dem tätt intill varandra på galleriet som ett band i ögonhöjd (fig. 2). Galleriet hade hon valt utgående ifrån att det där gick att hänga bandet sammanhängande i flera rum så att det bildade ett evighetstecken.

Den vaga gesten och det poetiska uttryckets princip förenas enligt Ziegler av att båda dessa storheter kan innehålla mänskliga handlingar utan pragmatisk nytta beträffande förmedling av information. Dessa handlingar kan ge upphov till förvirring men även skapa klarhet. Ett poetiskt uttryck innehåller motstridiga situationer och balanserar mellan två motsatta målsättningar, att förklara och att intuitivt inse.<sup>47</sup> Även om det i Zieglers fall är fråga om bildkonst har hennes konstnärliga tänkande vissa paralleller med den irländsk-franska författaren och dramatikern Samuel Becketts (1906-1989) tankar. Becketts litterära förhållningssätt är lakoniskt och fyllt av motsägelsefulla idéer och scenbilder som gestaltas i verklighetstrogna former. De har tolkats som exempel på absurdism, men som regissören och konstnären Karl Dunér i ett litterärt samtal på Svenska Akademien konstaterar är Beckett egentligen att betrakta som realist. Hans texter håller sig till verkligheten bortom förvandlingar eller andra övernaturliga element, detta tvärtemot den rumänsk-franska dramatikern Eugène Ionesco (1909-1994), en pionjär för absurdismen.<sup>48</sup> Det som allmänt uppfattas som absurt kan snarare bero på Becketts ovilja mot förklaringar och kausaliteter, orsakssamband. Som en sann konstnär tar han delar av verkligheten som han ordnar på nytt och ändrar sålunda logikens lagar. Samtidigt låter han åskådaren rikta sin blick inåt och tolka skeendet och det sagda själv.

Detsamma gäller Denise Zieglers konstverk där realistiska situationer från verkligheten rekonstrueras till installationer av begreppslig natur utan förklaringar. Även Bachelard poängterar att samspelet mellan en ny poetisk bild och en slumrande arketyper på det undermedvetnas botten inte är kausalt.<sup>49</sup> Ziegler intresserar sig speciellt för den oavsiktliga gesten eftersom spåren den lämnat efter sig enligt henne tycks anta en

---

<sup>47</sup> Ibid, 12.

<sup>48</sup> Svenska Akademien, "Kvällar på Svenska Akademien: Samuel Beckett, 25 feb 2021", enkanals video, längd 01:57:51, fritt tillgänglig på <https://vimeo.com/516646248> (senast läst 03.06.2022).

<sup>49</sup> Bachelard 2000, 17-18.

förmedlande position mellan det visuella (eller mera allmänt en fysisk observation) och det konceptuella.<sup>50</sup>

Ziegler söker sig till motiv som påminner om tecken, och teckensystem som kan bildas av dem. Dessa upplever hon genom sin förundran, hennes sätt att bemöta dem definierar hon själv som mimetiskt i stället för semiotiskt. Hon observerar motiv och tecken som poetiska skeenden, där händelserna ofta är oförklarliga. Att upptäcka ett motiv som påminner om sådana tecken sker av en slump, och förutsätter inga förutbestämda reaktioner eller åtgärder. Motivets obestämda väsen kan bli upptäckt, eller förbli oupptäckt, det kan väcka förundran eller låta bli att väcka förundran. Dessa vaga gester har sin motsats i de tecken som kan bli ett motiv, och som utgörs av i vardagen allmänt förekommande och överenskomna tecken, som till exempel trafikmärken, bokstäver, logotyper och religiösa symboler. Karaktären av dessa tecken är inte oväntad, de är förutsebara och förståeliga. Ofta innehåller de en uppmaning, varning, bekännelse eller ett pedagogiskt element. Detta slags tecken hamnar utanför Zieglers konst och de oväntade tecken hon arbetar med.

Även minnen har en viktig del i Zieglers konst. Hon är medveten om att tankar, idéer och upplevelser som man tidigare haft kan genom associationer kopplas samman i nya situationer. Detta är någonting som i synnerhet den franska författaren Marcel Proust (1871-1922) i sin omfattande romansvit *På spaning efter den tid som flytt* har berört. Då är det fråga om ett ofrivilligt minne som genom konkreta fysiska upplevelser, smaker, dofter eller ljud gör att man förflyttas långt tillbaka i tiden och får, åter igen, på ett verklighetstroget sätt uppleva det som i det förgångna gav upphov till starka känslor. Även Ziegler talar om det icke-linjära hos tiden som ibland får henne att uppleva det som har varit, samtidigt som hon upplever stunden i nuet. Av den anledningen blir de oavsiktliga och slumpmässiga skeendena för henne starka upplevelser. Hon dokumenterar situationer som känns viktiga genom att fotografera, teckna eller göra skriftliga anteckningar om föremål och material. Anteckningar om de olika detaljerna hjälper henne att vid behov återkalla minnen ifall hon bestämmer sig för att använda situationen som stoff för ett konstverk. Återkallandet av minnet kan som skeende ge upphov till överraskande upplevelser som väcker upp och fungerar som utgångspunkt för konstverk. Relationen mellan minnet och det förverkligade verket är personlig, det

---

<sup>50</sup> Ziegler 2021, 12.



slutgiltiga verket skall dock inte likna minne eller monument i sig utan snarare väcka upp upplevelser genom att minnas.<sup>51</sup>

Upplevelsen av platsen påminner om Gaston Bachelards tanke på att minnen inte existerar i tiden utan är starkt kopplade till den fysiska upplevelsen av rum, som han beskriver på följande sätt:

Här är rummet allt, ty tiden upplivar inte längre minnet. Minnet – denna märkvärdighet! – registrerar inte den konkreta varaktigheten, varaktigheten i bergsoniansk mening. Man kan inte återuppleva de upphävda varaktigheterna. Man kan bara tänka på dem, bara tänka dem längs en abstrakt tidslinje, berövad all täthet. Det är genom rummet, det är i rummet vi finner de vackra tidsfossilerna som konkretiserats under långa vistelser. Det omedvetna gör där uppehåll. Minnena är orörliga, och allt fastare allteftersom de försumsligas.<sup>52</sup>

Bachelard betonar sålunda detsamma som Ziegler beträffande minnets roll i konstverket. Minnet skall inte framstå konkret i sig utan, trots det konceptuella förhållningssättet, snarare ge upphov till en känsla av personlig närvaro och förankring i verkligheten som verket i bästa fall är märkt av. Med andra ord spår efter såväl konstnärlig integritet som den inre nödvändighet som Kandinsky talar om. Fenomenologin har en central roll i iakttagandet av verklighet och det förflutna ur ett eget perspektiv. Bachelard reflekterar över betydelsen av det förflutna i relation till ett poetiskt uttryck som enligt honom uppstår i sig själv, och utan att vara fjättrat av något slags direkt samband till det som varit:

Den poetiska bilden är inte underkastad yttre tryck. Den är inte genklang av ett förflutet. Det förhåller sig snarare tvärtom: vid blixtskenet från en bild genljuder det fjärran förflutna av ekon, och man vet knappt på vilket djup dessa ekon skall komma att återskalla och dö bort. I sin nyhet, i sitt aktiva tillstånd, har den poetiska bilden ett eget väsen, en egen dynamik. Den stiger ur en *direkt ontologi*.<sup>53</sup>

Det är dessa ekon från det förflutna Bachelard talar om som också i Zieglers rekonstruerade situationer kan ackompanjera hennes handling och upplevelse i nuet och förläna dem en personligt levd prägel. Trots detta befriar sig hennes konstverk från det förflutna, förankrar sig i nuet och utmärks av det hon i stunden upptäcker och vill rekonstruera. På så sätt är det också fråga om den direkta ontologi som Bachelard talar om. Ontologi är läran om det som finns. Merleau-Ponty har till skillnad från positivisterna utvecklat ontologin vidare ur ett fenomenologiskt perspektiv genom att betona att vi står i direkt förbindelse med världen. Således får verktyg sin betydelse från

---

<sup>51</sup> Ibid, 13.

<sup>52</sup> Bachelard 2000, 47.

<sup>53</sup> Ibid, 18.

hur vi använder dem i världen. Även Bachelards direkta ontologi innebär ett fenomenologiskt perspektiv på den verklighet som finns i världen, på hur saker blir till.

Ziegler reflekterar över det möjliga i att rekonstruera de vaga gesterna och spåren efter dem så att de efterliknar de ursprungliga situationerna av iakttagelse. Dessa skall överföras till en ny kontext, vilket oftast sker i form av tredimensionella installationer av föremål, men även kan bestå av till exempel teckningar eller bilder och text. Alla de essentiella fysiska elementen skall inkluderas som i den ursprungliga situationen gav upphov till uppvaknande. Någonting blir alltid uteslutet, vilket erbjuder betraktaren referenser till att själv komplettera det som saknas. En oavsiktlig situation som rekonstrueras innehåller alltid en avsiktlig gest gentemot utställningsrummet, vilket blir till en paradox.

#### 4.1.4 Några exempel på Denise Zieglers konstverk

Situationen där man sätter krukväxter på fönsterbrädet är ett exempel på det Denise Ziegler beskriver som vaga gester, vardagliga situationer som kan ge upphov till ett konstnärligt verk i form av rekonstruktion. Hon frågar sig hur det obemärkta i den ursprungliga gesten eller gestens oavsiktlighet bevaras i det slutgiltiga konstverket. Eller vilken relation har gesten – som bearbetats till ett verk – till den ursprungliga situationen? Är det till exempel möjligt att presentera gesten av att sätta en krukväxt på fönsterbrädet i en *icke-narrativ form*? Hur kan man garantera att en vardaglig *vag gest* återuppstår när den överförs till en ny kontext, när den blir ett konstverk?

Denise Ziegler har gjort två konstverk med krukväxter där existerande föremål flyttas till en ny plats. I det första verket *Joulukaktusten syyskokous* (julkaktusarnas höstmöte) (2001) möttes julkaktusar som samlats från olika hem. De hade på galleriet placerats på ett podium på golvnivå. Växterna hade en illusorisk möjlighet att umgås med sina kompisar av samma art, för att efter utställningen återföras till sina respektive fönsterbräden. I det andra verket *Rönsyliljat ryntäävät* (ampelliljorna rusar) (2004) förde publiken med sig ampelliljor från hemmets och kontorets fönsterbräden för att delta i ett backlopp som arrangerades i Kuopio på en kort lutande gatstump. Båda verken baserade sig på fantasifulla frågor som ”Vilket ämne skulle krukväxterna behandla i sitt möte?” eller ”Ampelliljan anses vara en snabbväxt krukväxt, hur snabb är

den egentligen?” Ingen av frågorna har sin grund i ett matematisk-logiskt tänkande.<sup>54</sup> Ziegler sökte inget svar på frågorna utan ville snarare genom det muntra uttrycket betona den vardagliga gesten av att sätta krukväxter på fönsterbrädet, som oftast förblir obemärkt. Hon strävade efter att verken skulle lösgöras från ”den verkliga världen” – att de skulle innehålla motstridiga och paradoxala drag – samt att de skulle motsvara de mimetiska kännetecknen för att ”presentera en kreativ föreställning”.<sup>55</sup>

Ett annat verk av Denise Ziegler som uppstått efter iakttagelsen av en vardaglig situation, en vag gest, är *Kerran viikossa, vuoden verran* (en gång i veckan under ett år) (2008). Den baserar sig på en handling där ett pappershörn av en kalender rivs ut som tecken på tidens gång och för att hitta rätt dag i kalendern. Handlingen är en obemärkt vardaglig situation vars egentliga mål inte är hur hörnet rivits utan det faktum att det har avlägsnats. Hörnen kastas bort som obehövliga. Hur kan gesten av rivandet och det lilla fysiska märket efter det föreställas? Gesten av rivandet är av obemärkt karaktär, och i relation till spåren efter den oavsiktlig och odefinierbar. Hur kan det obemärkta, oavsiktliga och odefinierbara synliggöras i verket? Ziegler anser att frågan handlar om mimesis och som sådan om presentationen av en mänsklig handlingens tolkning.<sup>56</sup> Hon förklarar att materialval och egenskaper de fört med sig i ett mimetisk-konceptuellt verk kan ge upphov till förvirring. Hennes verk *Kerran viikossa, vuoden verran* kan verka underlig till följd av såväl materialvalet som verkets format. Verket består av 52 stycken rätvinkliga triangelformade fanerskivor i formatet 100x100 cm som föreställer små bortrivna hörn från kalendern. Hörnen har alltså förstörats 100 gånger. Verket gestaltar tidens gång samtidigt som det föreställer 52 olika sätt att riva bort pappershörn, och uppmärksammar knappt märkbara objekt som uppstått som resultat av en till synes obetydlig handling, *en vag gest*.

Ett av Denise Zieglers offentliga konstverk är *Epigram för fotgängarna i Helsingfors centrum* från år 1999. Installationen återfinns på åtta stycken gjutjärnslock till gatbrunnar i centrala Helsingfors, bland annat på Norra Esplanaden och Universitetsgatan. Verket består av åtta korta dikter som gjutits i gjutjärnslocken och där fotgängaren tilltalas med en beskrivning av situationen och platsen. Således står det till exempel i gjutjärnslocket på Universitetsgatan framför Porthania: ”JAG ÄR ETT

---

<sup>54</sup> Ziegler 2021, 68.

<sup>55</sup> Ibid, 68.

<sup>56</sup> Ibid, 78.

FJÄRRVÄRMELOCK, DE UNDERJORDISKA GÅNGARNAS VAKT” och vid hörnet Norra Esplanaden/Mikaelsgatan, framför skyddsvägen på parkens sida: ”PÅ DENNA PLATS VÄNTADE EN KVINNA JUST DÅ EN RÖD PAKETBIL KÖRDE FÖRBI”.<sup>57</sup>

Under åren 1996-2001 gjorde Denise Ziegler en serie teckningar med titeln *Äänikarttoja* (ljudkartor). I serien översätter hon ljudvärlden hon observerat i omgivningen till teckningar (fig. 1). I kartorna tolkas omgivningens auditiva väsen med hjälp av linjer och streck som blir till abstrakta teckningar. Ziegler ser detta som mimetisk verksamhet då omgivningen tolkas genom mänskliga handlingar: genom att lyssna och dra streck och linjer. Ljudkartorna innehåller en begreppslig förskjutning där den audiella omgivningen blir till streck av skiftande intensitet och form.<sup>58</sup> Zieglers ljudkartor är ett exempel på det fenomenologiska sättet att erfara och uppleva verkligheten.

## 4.2. Marja Kanervo

### 4.2.1 Bakgrund

Marja Kanervo föddes 1958 i S:t Michel. Hon studerade vid Finska akademins skola (nu Bildkonstakademin i Helsingfors) 1977-1981 och vid Konstfackskolan i Stockholm 1985-1986. I Bildkonstakademin studerade hon måleri men gick snabbt över till det mera rumsliga, tredimensionella uttrycket. Hon kände att måleriet inte räckte till, verket skulle utvidgas och betraktaren skulle bli en del av det. Hon ville även att verken skulle innehålla element som hon inte kunde styra, till exempel dagsljus eller någonting annat med föränderlig karaktär.<sup>59</sup> Kanervo är en av pionjärerna för installationskonsten i Finland, hon har sedan 1980-talet ägnat sig åt experiment med varierande material, ofta i rum bortom konstvärldens salonger. Hon valdes till Årets konstnär 1992 och gjorde i samband med priset en omfattande utställning till Konsthallen i Helsingfors som för första gången i Finland helt bestod av installationer. Kanervo har sedermera fortsatt med att fokusera på rumsliga verk, men genom att avlägsna rummets strukturer i stället för att lägga till någonting.

---

<sup>57</sup> Helsingfors konsthall, ”Epigram för fotgängarna i Helsingfors centrum”, publicerad 1999, <https://www.hamhelsinki.fi/sv/sculpture/epigrammeja-helsingin-kaupungin-jalankulkijoille-denise-ziegler/> (senast läst 03.06.2022).

<sup>58</sup> Ziegler 2021, 68.

<sup>59</sup> MARJA KANERVO: *ESIINKATOAVAA (DIS)APPEARING*, Helsingfors: Nykytaiteen museo Kiasma 2013, 38.

## 4.2.2 Huvuddragen i Marja Kanervos konst

### 4.2.2.1 Under åren 1981-1991

Marja Kanervos konst är rumslig, hennes verk är installationer med måleriskt och poetiskt märkta stämningar. I stället för att fylla väggarna brer verken ut sig och blir på så sätt snarare situationer där människan är närvarande endast genom de spår av konstnärens handlingar som blivit kvar. Kanervos konstnärliga uttryck domineras av öppenhet och användningen av ljus. De olika materialen styr verkens karaktär.

I katalogen för Årets konstnär 1992 beskriver den franska konsthistorikern Pierre Gervasoni Kanervos omåttliga begär att experimentera med nya material, han räknar upp variationer som hon använt under de tio första åren av sitt konstnärskap: glasfiber, tyg, akryl, papper, rep, plast, papp, glas, sten, betong, järntråd, metall, murbruk, sand, plexiglas, olja, vatten, salt, trasor, stearinljus, paraffin... Han fortsätter med att det inte bara är variationen av material utan också variationen av de olika sätten att kombinera dem som karakteriserar Kanervos konst. Redan under studierna i Konstakademins skola (nuvarande Bildkonstakademin) förde hon samman glasfiber med tyg. Efter det har hon i verket *Sätkynuket* kombinerat kläder med tidningspapper, i utställningen *Skatta* fördes färgade speglar samman med vita pappersytor på väggarna, i Konsthallen förenades silkespapper med matolja, i Kluuvin galleria (Glogalleriet) möttes en bassäng i metall av golvtrasor och i Björneborgs konstmuseum paraffin av bultar och glas.<sup>60</sup> Kanervos konstnärliga uttryck är märkt av gränsöverskridningar både gällande genre och medium och är sålunda förenligt med avantgardets och marginalens strävan efter konstens frihet och experiment. Såväl materialen som relationen till platsen förankrar Kanervos konst till verkligheten. Den baserar sig på iakttagelser av verkliga fenomen i omgivningen och har sålunda en fenomenologisk karaktär.

Gervasoni talar om Kanervos konst som gränslösa skeenden vilket enligt honom kommer fram genom objektiva aspekter, med andra ord fysiska element. Man kan inte hitta gränser för verken, varken i tid eller rum. Man kan inte veta var verket börjar eller var det slutar. Då talar han framför allt om konstverk ute i det fria, till exempel om verket *Sininen heijaste* (blå reflektion) (1983) där ett tiotal speglar som färgats blå hade placerats ute i skogen för att reflektera ljus i den omgivande naturen. Spegelarna bildade

---

<sup>60</sup> MARJA KANERVO: *Årets konstnär*, Helsingfors: Helsingfors konsthall 1992, 10.

en orörlig serie fyrkanter, deras lutning och den enhetliga blå färgen var bestämda på förhand. Däremot var variationen av reflektionerna stor, beroende på ljusets riktning och styrka, skuggornas dansande rörelser och andra skeenden i omgivningen.

Innebörden av spegeln som verklighetens trogna återspeglare blev ifrågasatt och ersatt av varierande möjligheter till skeenden, i enlighet med Aristoteles tanke om poesin som skall återge det som kan tänkas hända. Kanervos verk rör sig ofta i gränstrakten mellan det konceptuella och rumsliga. Det oregerliga och slumpmässiga är viktiga aspekter i hennes verk vilket återigen förbinder dem till avantgardets och marginalens tankevärld.

Experiment med material hade en viktig roll i Marja Kanervos tidiga konst. Material hon använde hade sitt ursprung i vardagslivet men fick en ny betydelse i hennes verk. Hon var en av de första konstnärerna i Finland som hade intresse för återanvändning. På Vanhan Galleria i Gamla studenthuset gjorde hon 1983 en installation med tre jättelika skynken gjorda av plastpåsar mitt i rummet som hängande från vägg till vägg inneslöt besökaren i en annan verklighet. Påsarna hade fogats samman med strykjärn, de var färgade av logotyper för dåtida varuhus och kunde sålunda även tolkas som en kommentar till konsumtionssamhället. Materialets funktion hade förändrats, det som tillverkats som ett hjälpmedel för att bära varor i integrerades i ett nytt slags omlopp utan en klar definition. Samtidigt blev skynkena till en värld av skuggor och ljus alltefter det fallande dagsljusets rörelser. Besökarna återspeglades som skuggbilder på de transparenta skynkenas ytor och kunde uppleva varandra som delar i en drömsk scenverklighet. Detta slags dialektik mellan två kontrasterande världar utmärker Kanervos konstnärliga tänkande. Utan stora åthävor för hon samman referenser till den materialistiskt präglade världssynen med referenser till poesins och ljusets obundna öppenhet och uppmuntrar på så sätt betraktaren till eftertanke.

Pierre Gervasoni beskriver de 15 viktigaste verken av Kanervo fram till början av 1990-talet som exempel på det han anser vara huvuddragen i hennes konst. Dessa är enligt honom det gränslösa, en dialektisk struktur, energi, överskridning av bildkonstens gränser, det performativa, duplicering samt varandets transcendens.<sup>61</sup> Kanervos debututställning 1981 på TM-galleriet i Helsingfors var en installation där ett spjälverk i metall bildade en stram och regelbunden ram för hängande eller spända pappersremsor (fig. 3). Remsorna var transparent skrovliga och hade behandlats så att de påminde om

---

<sup>61</sup> MARJA KANERVO: *Årets konstnär*, Helsingfors: Helsingfors konsthall 1992, 13-30.

plast. Verket blev sålunda ett konkret exempel på det som såväl Sol LeWitt som Lauri Anttila beskrivit, nämligen på processen som verkets viktigaste innehåll. Det motsvarar samtidigt en av konceptkonstens och avantgardets mest centrala principer, idéns centrala och svårdefinierade roll. Processen inbegriper alla de experiment med material och idéer som till sist mynnar ut i ett konstverk där verkligheten med Anttilas ord endast kan uppnås genom en aning. Papper som material i konstverk hade långa traditioner men då som medel, någonting man tecknar eller målar på. Här har det ändrat karaktär och i stället blivit konstnärligt stoff, en del av verkets fysiska och begreppsliga innehåll.

Gränsen av bildkonstens traditionsenliga referensramar hade sålunda överskridits i strävan efter nya perspektiv. Verkets fysiska väsen påminner om det minimalistiska uttrycket genom det avskalade, geometriska och seriella, men får helt nya drag genom de oregelbunda deformerade pappersremorna och deras oregelbundna placering. Även minimalismens kliniskt och industriellt märkta förhållningssätt till material hade förbytts till en organisk föränderlighet där slumpen i stället för det systematiska dominerar. Slumpen och det obestämda är centrala i avantgardets och marginalens förhållningssätt, som kontrast mot etablissemangets trygga och förutbestämda bekräftelse av traditioner och system.

Kanervos tidiga konstnärliga uttryck bär på influenser från den tyskfödda amerikanska konstnären Eva Hesses (1936-1970) konst. Hesse definierades som minimalist men förde in ett drag av det fragila och organiska i det avskalade uttrycket, till skillnad från de andra minimalisternas opersonliga och industriellt strama uttryck. Hon experimenterade med olika material som glasfiber, syntetiska hartser, gummislangar och tråd. Trots det experimentella och flyktiga förblev Hesse i sina rumsliga verk ändå trogen det sublimalt skulpturala, vilket Marja Kanervo i sitt uttryck transformerat till det immersivt rumsliga med groteska och motstridiga drag. Kanervos tidiga verk omsluter betraktaren och gör denna genom sin närvaro till en medskapare.

På Ateneum samma år gjorde Kanervo en installation, *Kurkistus* (inblick), med öppna papplådor som täckte golvet i en av salarna. De var i olika format och ställda i olika positioner, upprätt, på sidan eller upp och ned. Alla lådorna hade samma fyrkantiga form och ytan hade täckts med pappersmassa färgad av pigment. Även här är materialet någonting oväntat i sammanhanget, någonting alldagligt som tidigare använts till

förvaring eller transport. Intrycket av det slumpmässiga präglade såväl verken som deras placering. Detta slags transformation där vardagsföremål blir till konstverk innebar en begreppslig förskjutning i enlighet med avantgardets experiment.

Vid ett nordiskt miljökonstprojekt i ett nedlagt fabriksområde i Kilo, Esbo 1987 hade Kanervo funnit ett ovanligt utrymme, ett öppet garage, där hon gjorde verket *Itkevä talo* (gråtande hus). Väggarna täcktes av fyra rader blåaktiga golvtrasor ovanför golvet som användes som liten bassäng. Förstorade sidor av H.C. Andersens saga *Lilla Sjöjungfrun* hade sänkts i vatten och låg utspridda. Vattnet ur trasorna sipprade oavbrutet ner. Pierre Gervasoni betonar det motstridiga mellan den stränga konstruktionen och det öppna innehållet. Trasorna hängde i regelbundna rader medan pappersarken tycktes vara utspridda slumpmässigt. Det orörliga och den geometriska konstruktionen av den massiva helheten stred mot det intima livet som doldes av verket, mot det sakta rinnande vattnet.<sup>62</sup>

Konsthistorikern Hanna Johansson jämför två av Marja Kanervos installationer från det sena 1980-talet med den amerikanska minimalistiska konstnären Carl Andres (f. 1935) så kallade *razed sculptures* med kvadrater i aluminium, zink och koppar. Hans verk bildade stora installationer som reducerats till marknivå, och som även ansetts fungera som blindväggar, då de avlägsnat konstverket från betraktarens ögonhöjd. Johansson fortsätter med att verkets försvinnande från blickfånget på detta sätt även talar om den fenomenologiska vändningen hos bildkonsten, vilken lyfter fram även andra sinnen förutom synen.<sup>63</sup>

Kanervo gjorde i Tampereen nykytaiteen museo (Tammerfors museum för nutidskonst) 1988 och i Joensuu konstmuseum 1989 en installation på golvet med ett rutnät på tiotal kvadratmeter. Varannan ruta bestod av betong och varannan av svart eller brun spillolja (fig. 4). Förutom de kontrasterande materialen hade Kanervo gått vidare från Andres minimalistiskt strama och monotona uttryck även genom att täcka väggarna ända ner till golvet med brunt papper. Matolja rann oavbrutet ner längs väggarna, spred ut sig på golvet och blottlade tidningsurklipp under det fuktiga pappret, nyhetsbilder från olika håll i världen.

---

<sup>62</sup> MARJA KANERVO: *Årets konstnär*, Helsingfors: Helsingfors konsthall 1992, 14.

<sup>63</sup> MARJA KANERVO: *ESIINKATOAVAA...*, 16.



#### 4.2.2.2 Verk sedan år 1992

Utställningen i egenskap av Årets konstnär 1992 på Helsingfors konsthall hade Kanervo förverkligat som ett stort helhetskonstverk bestående av installationer i stort format. De mest utmärkande dragen för installationerna var materialens transparens och återspeglings samt organiska skeenden. I skulptursalen återspeglades rummets jättelika vertikala fönster, som når ända från golvet till taket, i ett fotografi av fönstret i naturlig storlek, liggande på golvet under en plexiglasskiva. En rad med fönster uppe vid taket hade fotograferats, och fotografierna hade placerats under dimmigt glas under de riktiga fönstren. Genom de återhållsamma gesterna undersökte Kanervo relationer mellan verklighet och föreställning samtidigt som hon fäste uppmärksamhet på rummet och situationen.<sup>64</sup> I en annan sal ingick spillolja i stålkonstruktioner, och även i en rya som tillverkats av fågelfjädrar och hängde på väggen. Spilloljan rann oavbrutet ur fjädrarna. I den tredje salen rann matolja ner på väggarna som täckts med silkespapper, och från två bord mitt i rummet rann svart olja på golvet. Matoljan synliggjorde ett rutnät med decimaltal under silkespapper. Talen visade sig utgöra höjdkurvan på tomten där Konsthallen ligger. Den konceptuella ritningen som till synes blottades under golvet refererade till platsens och även Helsingfors historia från tiden innan Konsthallen byggdes. På så sätt förde Kanervo samman såväl geografiska och fysiska som institutionella och kartografiska dimensioner av platsen, tillsammans med konstens konceptuella dimensioner.<sup>65</sup>

I mitten av 1990-talet började Kanervo i sina konstnärliga experiment avlägsna materia i stället för att lägga till. Det innebar interventioner i det arkitektoniska rummet, att demontera väggar, ha sönder föremål och avlägsna färglager från väggarna. På så sätt utgörs hennes konstnärliga stoff av blottlagda vägg- eller golvytor, borrade hål samt den substans som uppstått och blivit kvar vid blottläggandet. Detta är besläktat med de sätt på vilka man förändrat rum ända sedan 1960-talets minimalister.<sup>66</sup> Jämfört med minimalisterna är Kanervos sätt att närma sig det arkitektoniska rummet mera poetiskt och måleriskt, i hennes installationer finns alltid spåren efter arbetet kvar som ett ytterligare såväl fysiskt som begreppsligt element. Detta skiljer sig från minimalisternas strävan efter det industriellt kala och systematiska, utan spår efter konstnärens hand.

---

<sup>64</sup> Ibid, 22.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> *MARJA KANERVO*, Oulun taidemuseon julkaisuja 48/2004, Uleåborg: Uleåborgs konstmuseum 2004.

Således blir Kanervos konst i jämförelse med minimalisterna mer mångtydig med stråk av det fenomenologiska.

### 4.3. Seppo Renvall

#### 4.3.1 Bakgrund

Seppo Renvall föddes 1963 i Helsingfors i en konstnärsfamilj. Han studerade fotografi 1985-89 vid legendariska Lahden taideinstituutti där många konstnärer med ett originellt uttryck fått förståelse, samt vid London College of Printing 1990. Renvall är en av de mest betydelsefulla konstnärerna inom den finländska experimentella rörliga bilden. Han gör film och videoverk men även foto, installationer (fig. 5) och happenings. Hans konstnärliga verksamhet har paralleller med Fluxus-rörelsen på 1960-talets alternativa konstscen, som präglades av ständiga förändringar och betydelsen av slump, flyktighet, humor och det vardagliga. Även tankeutbyten och spontan samverkan med andra konstnärer och åskådare är karakteristiska drag i Renvalls konst.

Renvall inspirerades redan som barn av sin far skulptören Ben Renvalls otaliga småfilmer av familjemedlemmar och vardagsliv. Hans betydligt äldre bror Simo Rista var en välkänd arkitekturfotograf och lärde Renvall att fotografera och framkalla bilderna själv redan som barn. Senare arbetade Renvall en period som assistent åt sin bror. Vid Lahden taideinstituutti undervisades Renvall av den amerikanska pionjärfotografen Arno Rafael Minkkinen som ständigt poängterade det ovärderliga i ett eget förhållningssätt och en helhetsbild, i att lära sig fotografi i praktiken genom att fotografera.<sup>67</sup> Renvall har sedan början av sitt konstnärskap sökt sig till det autentiska, även gällande utrustning och medel. Han föredrar film framför videoband, och har också använt sådana äldre och enkla tekniker som egentillverkade nålhålskameror (*pinhole cameras*).

Nålhålsfotografering är en tidig form av fotografi där en låda fungerar som *camera obscura* med ljuskänslig materia. En upp och nedvänd bild uppstår när ljuset träder in i lådan genom hålet. Ett karakteristiskt drag hos nålhålsfotografering är att bildens skärpa är jämn över hela ytan – ifall inte subjektet eller filmen själv rör sig under exponeringen. I praktiken kan ett foto taget med en nålhålskamera aldrig helt

---

<sup>67</sup> SEPPÖ RENVALL, Nykytaiteen museon julkaisuja 42, Helsingfors: Nykytaiteen museo Kiasma 1997, 2-4.

kontrolleras.<sup>68</sup> Renvall gjorde tidigt en stor kamera av en låda där negativet var i format 1 x ½ m. Bilderna han tog med kameran blev alltid någonting annat än planerat men var mycket vackra. Detta ledde till en insikt om att ju mer motivet utgörs av ett icke-motiv, desto bättre blir bilden.<sup>69</sup>

#### 4.3.2 Huvuddragen i Seppo Renvalls konst

I en intervju från år 2004 beskriver den dåtida chefen för Helsingfors konsthall Maija Tanninen-Mattila hur Seppo Renvall anländer till mötesplatsen i en gammal ambulansbil han nyligen förvärvat. Bilen har gott om utrymme för transport av de mest udda saker och är utrustad med högtalare och larmljus. Ambulansen har använts i performansen *Broken Hearts Clinic* (2004) och Renvall planerar att använda den som en del i en midsommarhappening med finska discodansare på taket. Bilen drar till sig passerande människor medan skribenten sitter med Renvall på en caféterrass. Snart är Renvall involverad i ett ivrigt samtal med en kantor som sitter vid samma bord. Präster har förekommit i Renvalls familj, och han börjar tala om sitt videoverk *Hymn Videos* (2000).<sup>70</sup>

Detta är en träffande bild av Renvalls konstnärskap, ett liv i och med konsten som fylls av det oväntade och spontana samt livliga möten med alla slags människor. Han beskriver sin idé att göra musikvideor med ”fel” slags musik, gamla psalmer. Enligt honom hade musikvideor blivit till reklam och han ville i stället göra en video som skulle vara trogen musikens själ, reflektera över budskapet och känslan av sången. Zape Leppänen, rocksångaren och musikern som sjöng i det nämnda videoverket, hade erfarenhet av att sjunga i kyrkokör. Den rörliga bilden i videon härstammade från en övervakningskamera på ett varuhus. Renvall konstaterar att varuhus och försäkringsbolag är dagens kyrkor.<sup>71</sup>

Renvall vill inte använda lång tid till editering av sina filmer, det skall gå snabbt för att känslan av det slumpmässiga skall bevaras. Editeringen skall inte heller vara för smidig, utan skall påminna om livet snarare än om film. Renvalls rörliga bilder skall fokusera på känslan av det sträva och sanna som livet är märkt av. Han har gjort alla sina filmer i

---

<sup>68</sup> *Seppo Renvall*, Helsingfors konsthalls publikationer, no 4, Helsingfors 2004, 17.

<sup>69</sup> *SEPPO RENVALL...* (1997), 14.

<sup>70</sup> *Seppo Renvall...* (2004), 11.

<sup>71</sup> *Ibid*, 11.

såväl 16mm film som video, två versioner av samma material, en filmversion och en installationsversion. De består av samma material men har annorlunda ljud och logik. Det är med andra ord fråga om två helt olika slags upplevelser. Filmversionen innehåller enligt Renvall ett slags vemod och är mera lik en målning. Att se på en film är sekventiellt, det finns ett ögonblick, som följs av ett annat ögonblick. Det blir mera dynamiskt. Det uppstår ett budskap, ett annorlunda budskap. Renvalls princip är att endast arbeta med fenomen han säkert vet om att de existerar, och som han själv har upplevt. Han har inget intresse av att visa hur någonting ser ut och han ser ofta förnuftiga människor som skrämmande jämfört med de instabila.<sup>72</sup>

Renvall är väl bevandrad i fotografins historia och fotografernas arbeten men ser praktiken som viktigare än teorin. Han känner till fotografins genrer och subkulturer men ser den traditionella fotografin som en utmaning i stället för ett stabilt medium. Det är som om processen motiv-kamera-negativ-print skulle vara antingen för mycket eller för litet för honom, motiven är förpackade till oigenkännlighet eller består endast av en skugga på väggen. Den vanliga kameran har bytts ut mot en låda eller en jättelik reprojamera. I stället för att använda negativ kan han göra exponeringen direkt på papper, eller låta negativet bestå av ett urklipp. Utgångna Cibachrome-papper har använts i fotoserien *Bulevardi* (1998) vars bilder sålunda fått en blåaktig ton.<sup>73</sup> Renvall har även monterat fotografier direkt på glasskivor, en gammal monterings teknik som han lärt sig av sin bror fotografen Simo Rista. Avsikten är att utforska visuella transformationer som han fått till stånd genom att preparera skivan med att måla på den, färga in den, eller limma en annan bild bakom fotografiet. Bilderna skymtar igenom fotografierna när glasskivorna träffas av ljuset. Det dominerande för Renvalls fotografier tycks vara ett budskap om en ständig föränderlighet, en annan verklighet bortom vår vanliga visuella verklighet, att dokumentera någonting ”konstigt”.<sup>74</sup>

”Seppo Renvall is one of the very few Finnish contemporary artists who can without question be called an avantgarde filmmaker” skriver Tiina Erkontalo i sin text “COINCIDENCES: Extravagant poetics of the everyday in Seppo Renvall’s films”.<sup>75</sup> Enligt henne tog det efter Eino Ruutsalos nydanande filmexperiment på 1960-talet längre än tjugo år innan en ny generation konstnärer började utforska rörlig bild, och

---

<sup>72</sup> Ibid, 12.

<sup>73</sup> Ibid, 21.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid, 25.

speciellt film som medium för konst. Renvall hörde till den grupp entusiaster som år 1989 grundade Helsingin Elokuvapaja (Helsinki Filmmakers' Co-op) tillsammans med bland andra Sami van Ingen som hade studerat antropologi och ägnat sig åt strukturell film i London, samt Alli Savolainen. Senare medlemmar var bland andra Denise Ziegler, Heli Rekula och Oliver Whitehead. Elokuvapaja hade som bäst i sina utrymmen på Kabelfabriken i Helsingfors tillgång till en optisk printer, framkallningsapparat för svartvit film, en vanlig framkallningsapparat och mörkrum, ett rum för screening, två bord för filmklippning samt ett ljudrum med möjlighet till mixning. På 1980-talet var det möjligt att i fotobutiker och välförsedda varuhus skaffa tre minuters super8-smalfilmsrullar som lätt kunde klippas av amatörfilmare. Den något mera professionella 16mm-filmen användes huvudsakligen av professionella filmmakare och tv-folk. I Elokuvapaja sammanfördes dessa material i utrymmen där konstnärer intresserade av filmrelaterade verk kunde koncentrera sig i sina projekt. Även datorer och videokameror användes i Elokuvapaja, likaså kunde man skapa ljud. Möjligheten att själv framkalla filmer frigjorde aktörerna från konventionerna hos de industriella filmlaboratorierna. Workshops arrangerade i Elokuvapaja var av en bred skala ända från personliga filmer och landskapsfilmer (*landscape films*) till propagandafilmer.<sup>76</sup>

De tekniska faciliteterna vid Elokuvapaja var till hjälp i Seppo Renvalls fortsatta experiment, som Erkintalo beskriver på följande vis:

Renvalls filmer karakteriseras av repetition och rytm, cykliska bilder och ljud samt deras simultana, jämlika polyfoniska närvaro. Polyfonin uppstår även ur hans extravaganta kombination av varierande media, material, narrativa överenskommelser och genrer likaväl som av innehållsmässigt oförenliga element – stillbilder och rörlig bild, video av låg kvalitet och 35mm film av toppkvalitet, funnen film och film som han filmat själv, det unika och det banala.<sup>77</sup>

Detta slags ifrågasättande av den klassiska filmkonstens konventioner är karakteristiskt för avantgardets strävan efter nya perspektiv. I stället för en säker och beprövad harmoni utgörs Renvalls metod av ett slags collage av varierande grepp där spår av det traditionella existerar, men ordnade enligt en annorlunda logik. Till skillnad från den sedvanliga kontinuiteten påverkas editeringen i hans filmer av samverkan mellan bild och ljud, stämningen och filmmakarens intuition. Slumpen och tillfälligheter har ofta en

---

<sup>76</sup> *Sähkömetsä...*, 160.

<sup>77</sup> *Seppo Renvall...* (2004), 25 (övers. förf.).

central roll, oavsiktliga misstag och förskjutningar som skett under filmprocessen får vara kvar i den färdiga filmen som en påminnelse om livets ofullkomlighet.

Erkintalo beskriver Renvalls experimentella arbeten som en blandning mellan hemmagjorda smalfilmer och strukturella materialexperiment, dagboksanteckningar, reseskildringar, dokumentation av urbana livsstilar samt fynd och skatter från arkiv och det förflutna. Resultatet blir i sann avantgardistisk anda idiosynkratisk filmisk poesi, konstverk utan motstycke, underliga hybrider som utmanar betraktaren i dennas roll att finna verkets betydelser. I konkreta termer anser Erkintalo att polyfonin i Renvalls filmer ofta är resultatet av skikt där visuellt och auditivt material varierar. Hon jämför Renvalls användning av överlagrade montage och dubbla exponeringar med den amerikanska experimentella filmmakaren Bruce Baillies komplexitet av perception och upplevelse. Dessa resulterar i ett drömligt visuellt narrativ som karakteriseras av en simultan närvaro av många parallella skikt av verklighet. Ljudet i filmerna har ofta skapats på ett likadant sätt, Renvall använder en mångfald ljudskikt bestående av musik, ljudeffekter, tal, brus eller oväsen.

Till skillnad från andra finska strukturalister som använder elektroniskt ljud i sina filmer, till exempel Mikko Maasalo eller Pekka Sassi, består musiken i Renvalls filmer ofta av melodiska populära toner eller kompositioner speciellt gjorda för hans verk. Renvall har haft nära samarbete med ljuddesignern och musikern Aslak Christiansson. I deras händer ändrar originallåten ofta form efter en komplex process av editering, mixning, sampling och digital manipulering. Vid andra tillfällen sker det motsatta, musiken förenklas och skalas av till det yttersta för att återgå till sitt blotta väsen. Oberoende av material och metod karakteriseras Renvalls ljudvärld av romantiskt melankolisk musik i molltoner, på ett sätt som leder tankarna till hur den finska folksjälen ofta beskrivs.<sup>78</sup>

Motstridigheter mellan ljud och bild är karakteristiska för Renvalls filmer. Ljuden motsvarar sällan stämningen i bilderna, avsikten är snarare att skapa uppbrott och splittring för att undvika en alltför ömsesidig och harmonisk relation mellan ljud och bild.

---

<sup>78</sup> Ibid, 25-26.

Renvall gör inte anspråk på att representera verklighet i sina filmer, men detta till trots utmärks filmerna av en exceptionell känsla av levd erfarenhet och närvaro. Erkintalo finner paralleller med den litauisk-amerikanska filmmakaren och filmkritikern, samt även poeten, Jonas Mekas, i Renvalls dokumentering av närstående människor och små vardagliga detaljer. Renvall är sålunda på en och samma gång en dokumentarist och en magiker som bjuder betraktaren in i en värld av egna personliga observationer och intryck genom att transformera figurativa element till en abstrakt mosaik. Att ta del av Renvalls filmer innebär att se och höra på nya sätt, att öppna sig för multipla nya tolkningar, och framför allt att addera sina egna uppfattade betydelser till processen.<sup>79</sup>

Materialet i Renvalls filmer består ofta av funna bilder, fragment ur vackra böcker, småfilmer samt foton från övergivna familjealbum. Enligt Susanna Santala alstrar processen av återanvändning nya berättelser där den personliga upplevelsen når upp till en mera universell mänsklig nivå. Renvall låter med avsikt meningen i sina verk förbli diffus för att skapa rum åt betraktarens egna upplevelser, minnen och tankar i tolkningen. På så sätt känns filmerna mera personliga och blir lättare att identifiera sig med. Även om Renvalls filmer ofta saknar ett narrativ uppstår det en berättelse ur betraktarens minnen och associationer tillsammans med bildernas rytm, som ibland blir långsammare och ibland accelererar. Renvalls konst emanerar medvetet endast ur en verklighet han kan vara säker på, som han själv känner till, och vars närvaro således får till stånd en djupgående känsla av igenkännande. Grunden finns i Renvalls ytterst humana förhållningssätt och hans genuina intresse för andra människor.<sup>80</sup>

#### 4.3.3 Några exempel på konstverk av Seppo Renvall

Den svartvita filmen *Vapautemme hinta* (1991) baserar sig på en matrikel publicerad av *Suomen Kuvalehti* år 1941 som inrymmer ett fotografi av varenda stupad soldat i regionerna Nyland, Åbo, Björneborg och Viborg under finska vinterkriget 1939-40. Animationen som filmats ruta för ruta (*frame by frame*) blir ett porträtt av en okänd soldat. Ansiktena passerar så snabbt att bilden tycks representera ett enda ansikte där nationens stora förlust återspeglas. Bilderna frammanar en nation och dess nationella offer, med alla ansikten och namn, datum och dödsplatser som blixtrar förbi. Tystnaden ger upphov till en nästan sakral okränkbarhet.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Ibid, 27.

<sup>80</sup> Ibid, 31.

<sup>81</sup> Ibid, 34.

I happening-installationsprojektet *The Ball Show* (1998-2001) kulminerade Renvalls konstnärliga mångsidighet och känsla för det improviserade och tillfälliga. Det var fråga om återkommande happenings som han förverkligade tillsammans med sin bror, Markus Renvall. De fick sin början när musikern och skådespelaren Yrjänä Sauros bad Renvall göra en filminstallation till sin föreställning. Snart utvecklades konceptet till en serie happenings där filmer projicerades på discobollar ackompanjerade av ljus och ljud. Bollarna reflekterade de rörliga bilderna till tusentals små fragment som spred ut sig överallt i rummet. Filmfragmenten bildade ett slags rörlig levande tapet.<sup>82</sup> Enligt Leif Nylén härstammade termen happening från 1960-talets konst- och teaterdebatt för att ”införlivas med det allmänna språkbruket som synonym för någonting spontant, överrumplande, ostrukturerat: ’vad som helst kan hända’”.<sup>83</sup> Detaljerna i bröderna Renvalls *Ball Show* planerades aldrig på förhand, utan samlades i sista stund ihop på plats av tillbehör och föremål funna på loppmarknader. Installationsmaterialet bestod av visuella och auditiva loops som upprepades gång på gång och sammansmälte till frapperande helheter. Ibland härstammade ljudvärlden från några dussin filmprojektorer med det raspande ljudet av den löpande filmen, blandad med musik. Anonyma foton och smalfilmer funna i sopkorgar visades vid sidan om konstfilm, gamla vinylskivor från lopptorg blandades med konstmusik. Huvudidén var att införa slumpen som element, loops valdes och editerades på måfå. Ett karakteristiskt drag var även improviserade ljud och musik av gästade konstnärer och artister. Även improviserat bastubyggande och -badande blev en del av dessa happenings.<sup>84</sup>

I den experimentella långfilmen *FILM1999* (2000) har abstrakta bilder av damm exponerats direkt på film och utvecklas till spetsgardinens strukturella rörelse på skärmen. Sakta förvandlas bilden till landskap, människor hemma hos sig eller folksamlingar i väntan på millennieskiftet. Färgbilder av skiftande vardagshändelser och livets bedrägligheter editerade i ett snabbt, accelererande tempo. Det uppstår ingen linjär berättelse ur bilderna men genom bildflödet erbjuder filmen paralleller till ens eget liv. Efter ett ändlöst bildflöde saktas takten plötsligt ned och skeendet transformeras återigen till en liknande abstraktion som i filmens inledning.<sup>85</sup> Det

---

<sup>82</sup> Ibid, 45-46.

<sup>83</sup> Nylén 1998, 12.

<sup>84</sup> *Seppo Renvall...* (2004), 46-47.

<sup>85</sup> *Seppo Renvall...* (2004), 34-37.



cykliska, till stor del abstrakta skeendet märks av pauser, pulserande och skälvande snabba skiftningar. Renvall har själv kommenterat filmen:

The film could be called a kind of anti-film. It's an experimental, wall-paperlike piece. One can watch it, but there is no story, nor a message or one particular idea. It cannot fail, because it cannot succeed.<sup>86</sup>

Renvalls kommentar är utmärkande för ett förhållningssätt som i stället för teori och analys bereder rum för det intuitiva och omedelbara. Detta innebär en öppenhet där det fenomenologiska perspektivet har en stark närvaro.

Ett träffande exempel på Seppo Renvalls ämnesval utgörs av kortfilmen med titeln – ” – (1996), med andra ord likhetstecken. Han hade under ett års tid på olika håll dokumenterat de tecken som målas i asfalten för att markera gångbanor för fotgängarna (fig. 6). Ur bilderna uppstod ett narrativ fyllt av vemod som ytterligare förstärks av den sentimentalt monotona musiken komponerad av Aslak Christiansson. Detta slags fenomenologisk observation synliggör överraskande betydelseskikt som döljer sig bakom vardagliga upprepade handlingar.

---

<sup>86</sup> Renvall, Seppo, *Film 1999*. Enkanals video, 2000, längd 01:12:24. Tillgänglig vid inloggning via AV-Arkki, <https://www.av-arkki.fi/works/film1999/> (senast läst 03.06.2022).

## 5 FRÅGAN OM KONSTNÄRLIG INTEGRITET

Konstnärlig integritet är ett abstrakt begrepp som handlar om det inre hos konsten, i en mångfacetterad samverkan med det yttre. Detta beskrivs av Wassily Kandinsky:

Så ser vi att konstens problem, de minsta och de största, alla i grunden kommer att gälla det inre. Den väg som redan anträts – det lyckligaste som hänt i vår tid – skall leda till befrielsen från det yttres bestämmande och upprättandet av dess motsats: den inre nödvändighetens bestämmande.<sup>87</sup>

Han förklarar vidare och poängterar att begreppet ”yttre” här inte skall förväxlas med ”materia”.

Den första termen är liktydig med den ”yttre nödvändighet” som aldrig tar sig över gränserna för det erkända, för det traditionellt ”sköna”. Den ”inre nödvändigheten” känner inga sådana gränser och skapar därför ofta ting som av vana kallas ”fula”. Det ”fula” är uteslutande en vanesak; begreppet fortsätter att leva ett skenliv som det yttre resultatet av en tidigare verksam och redan materialiserad inre nödvändighet.<sup>88</sup>

Kandinsky talar här om konstens balansgång, relationen mellan det yttre och det inre. Med sina två termer, det fula och en vanesak berör han två av de mest essentiella frågorna i konsten. Bedömningen av det yttre efter estetiska grunder når inte fram till konstverkets väsen. Skönheten är ett relativt begrepp som styrs av individuella premisser. I stället för detta slags kriterier borde konstverkets betydelse sökas i dess flyktighet och föränderlighet, elementens inbördes relationer och de varierande betydelseskikten de inrymmer. Detta gäller all konst men i synnerhet konstens nya former där process och helhet har en central roll i stället för ett konstobjekt i sig. Kandinsky förhåller sig kritiskt till vanan som enligt honom har en förringande verkan för konsten.

Begreppet konstnärlig integritet kan svårligen klargöras i vetenskapliga termer. Då begreppet inte kan på ett tillfredsställande eller uttömmande sätt teoretiskt analyseras bör dess mening sökas hos konstverkens väsen. Det görs i denna avhandling genom uttryck och förhållningssätt av de tre konstnärerna, Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall, understött av Wassily Kandinskys tänkande samt Maurice Merleau-

---

<sup>87</sup> Kandinsky 1970, 78.

<sup>88</sup> Ibid.

Pontys och Gaston Bachelards tankar om det fenomenologiska sättet att bemöta verkligheten.

Wassily Kandinsky tog i början av 1900-talet konstens innehåll i försvar med sina tankar om den inre nödvändigheten. Med principen om den inre nödvändigheten som förutsättning för skapandet av konst avsåg han det som i denna avhandling heter konstnärlig integritet. Med andra ord en ovillkorlig tillit och trogenhet till det självständiga konstnärliga skapandet och till en uteslutande konstnärlig begrundan, bortom tidens allmänna tendenser eller konstvärldens uttalade förväntningar. Kandinsky beskrev redan för hundra år sedan konstens *nedgångsperioder* som för honom innebar sjunkandet av den andliga nivån hos konsten. Han beskriver de tiderna:

Under dessa stumma och blinda perioder sätter människorna sitt högsta pris på yttre framgångar, de intresserar sig uteslutande för det materiella och de ser i teknikens framsteg – som ju endast kan tjäna kroppen – ett makalöst storverk. De rent andliga krafterna underskattas, om de ens uppmärksammas.<sup>89</sup>

Rent andliga krafter anses av vår samtid ålderdomliga, religiöst och romantiskt färgade. Översättaren av *Om det andliga i konsten* Ulf Linde förklarar i företalet Kandinskys användning av begreppet andligt med att ”med den andliga världen menar han summan av alla sådana immateriella ”objekt” som de visar sig för ett ”subjekt” – nämligen själen.”<sup>90</sup> Själen är för Kandinsky alltså ett sinne, själen uppfattar de andliga kvaliteterna på samma sätt som till exempel synen uppfattar det synliga. Samtidigt är det uttryckligen de andliga kvaliteterna som förlämnar konsten dess unika särdrag i form av det flyende och svårdefinierade bortom materialiteten, det som man inte kan förklara med ord. Det handlar uteslutande om konstens innehåll och således om konstnärlig integritet.

I vår samtid har omständigheter som Kandinsky talar om som nedgångsperioder snarare blivit konstanta. Konsten har efter modernismens tid i allt större utsträckning institutionaliserats vilket innebär att form, tekniker, teorier och konstvärldens utomkonstnärliga referensramar fått en dominerande roll framför immateriella kvaliteter. Detta har lett till generalisering och strukturering, en vanans dominans som bildar en stark kontrast mot konstskapandets öppna premisser. Resultatet blir att

---

<sup>89</sup> Kandinsky 1970, 26.

<sup>90</sup> Ibid, 9.

konstens innehåll diskuteras i termer *hur* i stället för *vad* eller *varför*, vilket redan Kandinsky påpekade.<sup>91</sup>

Detta slags sakförhållanden var allmänt rådande inom konsten redan på 1990-talet då de tre konstnärerna Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall befann sig i början av sitt konstnärskap. Var och en av dem har dock ända sedan dess fokuserat på det de själva funnit betydelsefullt. De förenas av det som är karakteristiskt för avantgarde och marginal, nämligen att sammansmälta konsten med livet. När konsten är en naturlig del av livet framstår konstscenens objekt- och karriärorienterade skeenden och retorik som främmande och obehövlige. Erfarenheter i den upplevda verkligheten ses då genom en vaken blick som inte väjer för det som ofta förbigås som betydelselöst. I praktiken betyder detta att konstnärer med intresse för konstens innehåll dras mot en alternativ konstscen med drag av avantgarde och marginal för att tillsammans med likasinnade koncentrera sig på det de upplever som väsentligt.

Då begreppet konstnärlig integritet inte är lätt att uttömmande förklara i vetenskapliga termer kommer här att tas upp vissa drag som i det konstnärliga uttrycket tyder på självständigt tänkande och inre nödvändighet. Dessa drag är till exempel en äkta mångtydighet, motstridigheter och paradoxer, slumpen och tillfälligheter. Slutligen kommer betydelsen av marginal och avantgarde som alternativ konstscen att diskuteras.

### **5.1 En äkta mångtydighet**

De tre konstnärerna, Marja Kanervo, Denise Ziegler och Seppo Renvall har tydliga fenomenologiska drag i sin konst. För dem alla utgör verkligheten i dess olika former basen för det konstnärliga arbetet. Insikten om den balansgång som Husserl och senare Merleau-Ponty talar om som fenomenologisk reduktion, epoché, mellan det som är subjektivt självfallet och det som bemöts så som det visar sig är en elementär ingrediens i konsten. Att kunna göra skillnad dessa två emellan, mellan det självklara och rent subjektiva samt fenomen så som de upplevda visar sig, utgör grunden för skapandet av konst. Detta gör den fenomenologiska reduktionen elementär även i fråga om konstnärlig integritet. En mer eller mindre medveten insikt om det betydelsefulla och en förmåga att ovillkorligen fokusera på det oberoende av yttre påverkan och rådande tendenser bildar kärnan för konstnärlig integritet. Den insikten skapas genom ett öppet

---

<sup>91</sup> Ibid., 26.

förhållningssätt med den ledande tanken att aldrig ta någonting för givet. Konstnärlig integritet förutsätter även intresse för varats mångskiftande beskaffenhet, för såväl det förflutna som nuet.

De tre konstnärernas sätt att förhålla sig till den upplevda verkligheten förenas av insikten om betydelsen av det upplevda. Trots en stark verklighetsförankring transformerar de alla verkligheten till en rumslig poesi bortom det definierbara. Bachelard beskriver skeendet som följer: ”Att skänka överklighet åt en bild som är knuten till en stark verklighet ställer oss i poesins vinddrag.”<sup>92</sup> Marja Sakari citerar i sin avhandling den amerikanska filosofen och konstkritikern Arthur Danto (1924-2013) som anser att alla betydande konstverk inrymmer någonting gåtfullt som inte är kognitivt och inte kan förklaras genom fakta. Hon refererar till den österrikisk-engelska filosofen Ludwig Wittgensteins (1889-1951) övertygelse om att alla djupgående dilemman finns kvar även efter att vi funnit svar till alla vetenskapens frågor eftersom ”djupa frågor berör det att världen på det hela taget finns, inte hur den finns eller hurudan den är”.<sup>93</sup> Dantos tanke om vikten av det gåtfulla uttrycks av Kandinsky: ”[...] det fördolda spelar en oerhört viktig roll i all konst”.<sup>94</sup> I de tre konstnärernas fenomenologiskt baserade uttryck är det fördolda inte en utgångspunkt utan har snarare att göra med hur de konstnärligt hanterar sina observationer och iakttagelser. Mångfalden av infallsvinklar ges utrymme i verken som således inte är ämnade som förklaringar utan får saker att framträda och gör åskådaren till en medskapare som stannar upp inför det som öppnar sig. Med andra ord är ingenting uppenbart utan framstår först när vi stannar upp och begrundar.

Trots de gemensamma dragen finns det skillnader i det de tre konstnärerna fokuserar på. Denise Ziegler intresserar sig för vardagens obemärkta och oavsiktliga skeenden, eller snarare för spår och tecken de lämnat efter sig. Det handlar om detaljer som genom människans subjektiva handlingar blivit till allmänna drag i den gemensamma verkligheten. Marja Kanervo uppmärksammar rum i sig, i stället för detaljer handlar hennes konst om stämningar och helheter. För henne är människan en tilltänkt medskapare, den som skall beredas förnimmelser i ett poetiskt, fysiskt upplevt rum. I

---

<sup>92</sup> Bachelard 2000, 88.

<sup>93</sup> Sakari Marja. *Käsitetaiteen etiikkaa, Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*, Dimensio 4 (Valtion taidemuseon tieteellinen sarja), Helsingfors: Statens konstmuseum 2000, 190. (övers. förf.)

<sup>94</sup> Kandinsky 1970, 71.

Seppo Renvalls filmer är människan och verkligheten ständigt närvarande men distanseras genom rytmiska skiften och bildcollage till abstraherade och poetiska skikt. Med sin relation till verkligheten ger de tre konstnärerna prov på den intersubjektiva inställningen till upplevelsen av världen som kännetecknar fenomenologin. Då fenomenen inte är helt subjektiva för var och en av oss delar vi våra uppfattningar om världen med varandra. Med andra ord är det fråga om mellanmänsklig subjektivitet.<sup>95</sup>

Den äkta mångtydigheten har möjlighet att uppstå då konstnären uppmärksammar den upplevda verkligheten ur skiftande perspektiv så som den visar sig, bortom förståelse. Marja Kanervos tidiga verk innebar ständiga experiment med material hämtade från vardagen. Hon kombinerade och återanvände, byggde upp nya slags verkligheter av sådant som har en självklar men ofta föga uppmärksam roll i ens liv. Således blev till exempel plastskynken eller -påsar till element i nya rum där fragment av det igenkännliga och vardagliga hade transformerats till rummets poesi. Samtidigt kunde dessa vardagsfragment tolkas som en kommentar till kommersialiseringen av samhället. Eller rum där speglar, glas eller olika vätskor gav upphov till en bedräglig känsla av rymd, djup och återspeglningar. Allt detta hade sin grund i iakttagelser och experiment hon gjort, i hur olika material förhåller sig till varandra och ändrar skepnad i samverkan med varandra, rummet och ljuset.

Kanervos tidiga verk på 1980-talet var immersiva installationer, de bjöd in betraktaren i sinnliga stämningar som skapats av fragment från verkligheten, ordnade på ett nytt sätt. Trots verkens abstrakta karaktär, eller med anledning av det, blev upplevelsen av dessa rum förtäta och i högsta grad fysisk. Installationerna fick betraktaren att förundra sig, att uppmärksamma såväl rum, tid och sig själv på ett nytt sätt. Det sättet var inte bestämt utan berodde till stor del på betraktarens egna utgångspunkter och tidigare upplevda erfarenheter. På så sätt motsvarar upplevelsen Husserls idé om ”urkopplandet av den naturliga inställningen” då betraktaren i stället för hållas kvar i den ”naturliga inställningen” uppmuntras att öppna sig för installationen, dess väsen och stämningar ”så som de visar sig”. Att uppleva dessa installationer är med Bachelards ord ”att fenomenologiskt sett gå in i oupplevda bilder, i bilder som livet inte förbereder och som poeten skapar. Det rör sig om att leva det oupplevda [...]”.<sup>96</sup> Förutsättningen för en poetisk upplevelse är frånvaron av förklaringar och färdiga tolkningar.

---

<sup>95</sup> Leijonhufvud 2008, 8.

<sup>96</sup> Bachelard 2000, 31.

Även om Kanervos tidiga verk hamnar utanför avhandlingens tidliga kontext är deras karaktär en nödvändig bakgrund till hennes verk sedan början av 1990-talet. Kanervos strävan efter begreppslig rumslighet började då utvecklas vidare i form av materiell reduktion. Hon hade utforskat upplevelsen av rum genom experiment där olika material genom sin närvaro ändrade rummets karaktär och gav upphov till associationer. Nu blev det rummet i sitt självaste väsen som utforskades. Arkitektoniska strukturer, proportioner och ljus blev den verklighet hon gjorde till sitt verk genom att utföra noggrant uttänkta ändringar i dess väsen. På så sätt fokuserar hon på existerande drag hos rummets väsen och synliggör dessa för betraktaren. Kanervo började demontera rum och föremål, ha sönder ting, demontera väggar och skrapa bort färglager från väggytor. Ändringarna var till en början drastiska och våldsamma för att sedan anta mera fämälda proportioner och bereda rum för upplevelsen av rummet i sig. På så sätt blev hennes metod alltmer direkt fenomenologisk. Upplevelsen av detta slags verk förutsätter av betraktaren en mottaglighet som får henne att avstå från för-förståelse, från den invanda uppfattningen om sakförhållanden. För-förståelsen är individuell vilket gör den relativ.

Denise Zieglers konst förutsätter detsamma av betraktaren. Detaljerna i hennes installationer är bekanta från den upplevda verkligheten. De härstammar från vardaglig hemmiljö eller den urbana gemensamma omgivningen. Förundran uppstår ur deras samverkan eller den konstnärliga kontext de placerats i. Här är det också fråga om att betrakta fenomen så som de visar sig, utan fördomar eller förutfattade meningar. Då det inte erbjuds förklaringar är det upp till betraktaren att ur sina egna utgångspunkter efter sina upplevda erfarenheter skapa sig en uppfattning om det hon ser.

I sina Istanbul-föreläsningar ger Ziegler exempel på de oavsiktliga situationer som utgör basen till hennes installationer. En av dem finns i en bild där gatan täcks av stenplattor. I bildens mittfält ses en hög av vit substans som påminner om bomull. Vinden lyfter upp ungefär hälften av högen med början på den vänstra sidan. En vit virvel med tom mittpunkt bildas och rör sig snabbt vidare. Detta är någonting som sker i Helsingfors centrum mot slutet av sommaren då frön från pilträden för en kort tid samlas som snö på gatan. Detta "snöfall" överraskar Ziegler varje sommar och får henne att vakna upp. Den upplevda verkligheten innehåller mängder av detta slags små skeenden som de flesta inte ens lägger märke till. Som konstnärligt stoff utmärks de av poesins

oförklarlighet och frånvaro av entydiga tolkningar. På så sätt påminner deras existens om livsvärldens mångtydighet.

Seppo Renvall är en samlare. Han samlar på trasiga projektorer, kasserade kläder, människor, förnimmelser, allt av intresse som ”fenomen”. Det mesta hamnar förr eller senare som element i hans fotografier, installationer och filmer. Han talar om storheten i det upphittade, i det som är gratis. Renvall upplever stråk av det sakrala i att hitta saker och i möjligheten att skänka bort dem. Han hade under fem års tid samlat på kvarglömda saker från gatorna med tanken att på ett eller annat sätt använda dem i sin konst. När han efter alla år hittade sopsäcken med de funna sakerna innehöll den bland annat en damsko i storlek 46, en skolbok i matematik och en hög strumpbyxor. Renvall hade haft planer på att använda föremålen i sin konst men gjorde som alltid någonting annat av dem. Han bestämde sig för att kasta alla sakerna mot väggen och filma skeendet.<sup>97</sup> Resultatet blev en video med de flygande sakerna. Förutom att vara rörlig bild innehåller konstverket drag från performans, rumslig konst och konceptkonst. Tolkningen kan inte bli entydig utan är beroende av perspektivet och betraktarens egna utgångspunkter. Mångfalden av material och dess karaktär förvirrar tolkningen ytterligare. Minnen, både hans egna och andras, inbegrips i verken men distanseras till en vag känsla av det bekanta.

En annan gång hittade Renvall en kasse full av barbie-dockor. Detta tillsammans med stämningarna i hans nattliga upprepade drömmar gav upphov till ett slags rörliga seriebilder i 30-talets Sovjetunionen där barbie-dockorna hamnat i omständigheter som karakteriseras av den sovjetiska kulturen. Sålunda blandades såväl öst och väst som barnens värld till någonting absurt med observationer och minnen från en förgången tid. Slumpen och materialet ledde honom även när han införskaffade en hel bunt med kläder från Frälsningsarmén. Efter sorteringen blev de stoff i en happening på galleriet där Renvalls nära familjemedlemmar var med om att kasta dem i luften. Resultatet var ett fotografi i naturlig storlek som utgjorde hela utställningen, *Show* (1997). I bilden ses barnstrumpbyxor och en väska svävande i luften i samma rum där betraktaren befinner sig (fig. 5). Helheten gjorde betraktaren medveten om tid då det omgivande rummet reflekterades i bilden som gestaltar ett annat ögonblick i samma rum. Samtidigt förde

---

<sup>97</sup> IHME Helsinki, ”Ihme-maraton: Seppo Renvall” (Gamla Studenthuset i Helsingfors 1.4.2012), enkanals video, längd 00:09:48, fritt tillgänglig på <https://www.youtube.com/watch?v=FPJsQhAbnHY> (senast läst 10.05.2022).



bilden betraktaren tillbaka in i det närvarande rummet och gjorde denna medveten om det.<sup>98</sup> Betydelseerna i konstverket är mångtydiga och svårgripbara men har tydliga drag av närvaro och fenomenologi.

## 5.2 Motstridigheter och paradoxer

Ett tecken på självständigt konstnärligt tänkande är motstridigheter i det konstnärliga uttrycket. De tyder på en ständigt pågående konstnärlig begrundan och avvägning, ett försök att med Kandinskys ord vända sin blick inåt, mot ens eget inre liv och urskilja den inre nödvändighetens röst.<sup>99</sup> Motstridigheter och en annorlunda logik är även karakteristiska för konstnärer som sökt sig till den alternativa konstscenen. Detta är någonting som skiljer avantgarde och marginal från den etablerade konstscenen och konstmarknaden. I etablissemanget strävas efter det materiellt konventionella, trygga och bekräftade, det som resulterar i konstobjekt lämpliga att pryda hem, salonger och museiväggar och därmed möjliga att sälja. Konstnärer med målsättning att bli accepterade av etablissemanget förväntas vid sidan om konstnärlig begrundan även följa de mer eller mindre outtalade anspråk och utomkonstnärliga konventioner som bildar etablissemangets själva kärna. Motstridigheter och större ändringar i uttrycket är oönskade då publiken och köparna skall garanteras få det de har vant sig vid. Den alternativa konstscenen är befriad från detta slags förväntningar då den konstnärliga strävan inte ens från början inbegripit kommersiella aspekter utan fokuserat på utforskning av nya perspektiv.

De tre konstnärerna Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall gör alla konst där paradoxerna har en ständig närvaro. Deras konst bygger på vardagen och den upplevda verkligheten. Detta transformeras till situationer och helheter av poetisk karaktär. Poesin uppstår ur överraskande och oväntade samband, ur deras sätt att föra samman och fragmentera observationerna, utan förklaringar eller tolkningar. Elementen i deras konst består ofta av föremål eller fenomen som allmänt kategoriseras som alldagliga, övergivna, ointressanta, eller som på annat sätt anses vara fjärran från konstens värld. På så sätt för de tre konstnärerna samman det banala med det upphöjda, det socialt föraktade med det socialt accepterade. Motstridigheterna handlar även om

---

<sup>98</sup> *SEPPO RENVALL* (1997), 16.

<sup>99</sup> Kandinsky 1970, 76.

uttryckliga dikotomier som ful-vacker, ren-smutsig, tyst-ljudlig, frånvaro-närvaro eller fysisk-immateriell.

Denise Zieglers installationer är fåordiga rekonstruktioner av situationer hon lagt märke till i den vardagliga miljön. Fenomen hon utforskar utmärks av det självfallet alldagliga, obemärkta och upplevda. Elementen hon använder sig av väcker förundran genom sin närvaro i konstsammanhang. Deras närvaro har föregåtts av en lång process vars utgångspunkt finns hemma eller i Zieglers vandringar i den urbana miljön. På så sätt har de paralleller med de konstnärliga skeenden som fick sin början i Europa och USA vid 1960-talets slut. Hanna Johansson skriver i sin avhandling om konstnärer som arbetade med skulptur, konceptuell konst och jordkonst, till exempel Richard Long, Dennis Oppenheim eller Hamish Fulton. De bröt det objektcentrerade hos konstverket och dekonstruerade konstverket såväl rumsligt, tidsligt som instrumentellt. Konstverket blev mångtydigt och dess delar refererade till olika sammanhang i tid och rum. Dessa mångtydiga verk väcker frågan om konstverkets väsen, var och hur existerar verket som ett konstverk?<sup>100</sup> Det finns dock stora skillnader, framför allt i proportionerna och förfaringssättet, mellan dessa konstnärers verk och Denise Zieglers.

Zieglers situationer härstammar inte från naturen utan från den urbana miljön, men väcker liknande frågor. Hon gör inte interaktioner i miljön utan strävar efter att förflytta och återskapa den visuella situationen hon upplevt. Den visuella situationen kan bestå av fysiska element men även av immateriella fenomen som ljus eller rörelse. De olika situationerna förenas av det obemärkta och flyktiga, det som sällan finns i fokus på konstens område. Hennes konstverk utgörs således av processen att upptäcka, dokumentera och rekonstruera. Begreppsliga och tidsliga skikt förenas med de fysiska elementen i en ny kontext, konstverkets idé består av observation och spåren efter hennes närvaro.

Den ständigt närvarande paradoxen i Marja Kanervos konst är verkens immateriellt märkta karaktär i relation till hur de kommit till stånd. Det tysta och kontemplativa har föregåtts av konkreta angrepp med hjälp av bormaskiner och andra verktyg. Arbetet har inneburit oväsen, damm, smuts och tagit i anspråk tid, tålmod och kraft. De aggressiva och våldsamma handlingarna mot rummets fysiska anatomi har förbytts mot tystnad,

---

<sup>100</sup> Johansson Hanna. *MAATAIDETTA JÄLJITTÄMÄSSÄ: Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970-1995*, Keuruu: Like 2005, 15.

kvar finns obemärkta högar av substans som spår efter handlingarna. Den immateriella upplevelsen tystar betraktaren och ger paradoxalt nog upphov till en ytterst fysisk upplevelse. Samtidigt gör den betraktaren medveten om rummets alla detaljer, i relation till betraktaren själv. De fysiska angrepp Kanervo gjort har på ett konkret och samtidigt oförklarligt poetiskt sätt blottlagt något av rummets existens i det förflutna. Tidsliga och materiella skikt, spår efter kulturella skiftningar och människans hand sluts samman till en konceptuell helhet. Den andra ständiga paradoxen i Kanervos tidiga verk är det sköna och kontemplativa i motsats till materialens vardagliga och ofta destruktiva karaktär. Till exempel spillolja, plast och glasfiber refererar till miljöförstöring och konsumtion.

Seppo Renvall är den av de tre konstnärerna vars konst och framför allt förhållningssätt tydligast bär spår av Fluxus, ”en antielitistisk rörelse med rötter i dadaismen, som betonade ett improvisatoriskt uttryckssätt och en förening av liv och konst”.<sup>101</sup> Ordet fluxus är latin och betyder ”att flyta”. Rörelsens namn myntades av Fluxus grundare, den litauisk-amerikanska konstnären George Maciunas (1931-1970). Det var fråga om en lös internationell grupp av ett femtiotal konstnärer, poeter och musiker från början av 1960-talet med gemensam strävan efter att integrera livet i konsten genom händelser, ljud och experiment. De ville få till stånd en social och ekonomisk förändring i konstvärlden.<sup>102</sup>

Under sina tidiga år, från 1962 till 1966 smälte Fluxus samman konceptuell konst, minimalism, ny musik, poesi och slumpbaserat arbete till ett intermediafenomen som identifierades mer genom sin respektlösa inställning till konst än genom användning av någon distinkt stil. Med hjälp av humor – i Dada-anda – och vardagliga material och upplevelser skapade Fluxus originella och ofta överraskande föremål och händelser.<sup>103</sup>

Bland medlemmarna fanns avantgardistiska pionjärer som videokonstens fader, den koreanska videokonstnären och experimenterande musikern Nam June Paik (1932-2006), den tyska koncept- och performanskonstnären och teoretikern Joseph Beuys (1921-1986) och den amerikanska avantgardistiska kompositören John Cage (1912-

---

<sup>101</sup> Rabb, Synnöve, ”Mallanders röda tråd leder hem”, Hufvudstadsbladet 10.01.2015, <http://gamla.hbl.fi/kultur/2015-01-10/704316/mallanders-roda-trad-leder-hem> (senast läst 28.04.2022).

<sup>102</sup> Delphi Pages, ”Fluxus: Definition, historia, artister och fakta”, publicerad 11.10.2020, <https://delhipages.live/sv/visuella-konsterna/installation-performance-art/fluxus>, (senast läst 19.5.2022).

<sup>103</sup> Ibid.

1992). Även den brittiska sångaren och musikern John Lennon (1940-1980) och den japanska musikern och konstnären Yoko Ono (f. 1933) var medlemmar i Fluxus.

Renvalls konst är sammanflätad med livet och därmed fylld av överraskningar, motstridigheter och paradoxer, som livet i sig. Renvall har upprepade gånger beskrivit sin konstnärliga process med att när han ser någonting intressant så vänder han ryggen till och fokuserar på det motsatta hållet. Detta tangerar Kandinskys betoning av det föränderliga samt balansgången mellan det fördolda och avtäckta hos konsten.<sup>104</sup> Renvall inbjuder sålunda till alternativa synsätt. Det experimentella och radikala till trots har han en stark känsla för det förflutna. Han vill på sitt eget sätt återupprätta kontakt med det som varit och få till stånd historisk dynamik. Detta sker genom verklighetstroga fragment som förs samman och blir till nya verkligheter.

I Renvalls filmer får det lineära bereda rum för det cykliska. Korta sekvenser förs oupphörligen samman utan att till synes ha några samband med varandra. Även relationen mellan ljud och bild är motstridig. Ljuden motsvarar sällan stämningen i bilderna, harmoni och ömsesidighet bryts av för att i stället fokusera på förskjutningar och uppbrott. Det poetiska och näst intill sakrala som utmärker en del av sekvenserna i Renvalls rörliga bilder kontrasteras ofta med det motsatta, helt alldagliga. På så sätt undgås en illusion om en förenklad världsbild, tvärtom förmedlar filmerna och bilderna de ständiga motstridigheter som livet utmärks av.

### **5.3 Slumpen och tillfälligheter**

Slumpen är en möjlighet. Slumpen och tillfälligheter representerar någonting oreglerligt och överraskande. Att acceptera dem som en del av skapandet innebär en insikt om vanans förgörande verkan för konsten och om att allting inte kan förklaras. Det kräver också mod att avstå från det trygga och beprövade, att se föränderlighet och flyktighet som väsentliga drag hos konsten. John Cage var en pionjär i 1960-talets konstvärld med stort inflytande även utanför musiken. Han utvidgade sätten att skapa musik och talade för vikten av slump och pauser i konsten. Således öppnade han upp för nya infallsvinklar som är oersättliga i skapandet av konst och som blir möjliga framför allt på den alternativa konstscenen. Den svenska författaren, kritikern och musikern Leif Nylén beskriver de tre mest centrala idéer som Cage förknippades med: ”att alla sorters

---

<sup>104</sup> Kandinsky 1970, 70-71.

ljud är lika mycket värda; att formen bör överlätas åt slumpen; att det inte är någon skillnad mellan konst och liv”.<sup>105</sup>

Detta slags tänkande är karakteristiskt även för de tre konstnärerna Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall som i sin konst ersatt det traditionella konstobjektet med idé, process och helhet. I processen ingår även mottaglighet för det oväntade och spontana, insikten av det fruktbara i slump och tillfällighet. Cages tanke att alla ljud är lika mycket värda kan tillämpas på de tre konstnärernas uttryck genom att byta ut termen ljud mot fenomen i allmänhet. De har alla tre den upplevda verkligheten som utgångspunkt i sin konst vilket förlämnar den fenomenologiska drag. De gör ingen skillnad mellan det höga och låga, det eftersträvansvärda och det övergivna utan vill fokusera på den gemensamt erfarna verkligheten ur alla dess otaliga perspektiv. Nylén fortsätter med att konstatera om Cage att denne inte är någon futuristisk romantiker, snarare tvärtom, trots utnyttjandet av alla möjliga slags tekniska ljudkällor på ett nytt sätt. I stället för de teknologiska abstraktionernas klangvärldar söker Cage:

[...] de alldagligaste och naturligaste ljuden, som när kontaktmikrofonen fångar upp askan som faller från en cigarett – det låter inte som fallande aska men är det ändå. Cage vill att musiken skall vara som naturen, varken föreställa något eller vara ett uttryck för någon.<sup>106</sup>

Att uppmärksamma ljudet av den fallande askan har paralleller med de tre konstnärernas förhållningssätt. Det är ett fenomen som sker nära och hör till vardagen i sitt obemärkta väsen. Den fallande askan hör till det slags skeenden och situationer som Denise Ziegler intresserar sig för i sin konst. Hon lägger märke till det flyktiga och alldagliga som ständigt omger en men som i vanliga fall förbises som betydelselöst. Fragment av dessa observationer rekonstruerar hon för att sammanföra dem till begreppsliga fenomenologiskt märkta installationer bortom förklaringar. Detsamma gäller för Seppo Renvall som i sina verk för samman upplevd verklighet med sina egna och andras minnen. Iakttagelserna uppstår oväntat i vardagliga omständigheter och förenas i konstverken till begreppsliga skikt fyllda av motstridiga stämningar där det banala möts av det upphöjda. I Marja Kanervos konst har ljus och omständigheter en viktig roll.

---

<sup>105</sup> Nylén 1998, 40.

<sup>106</sup> Nylén 1998, 41.

## 5.4 Marginalen och avantgarde

Den etablerade konstscenen utmärks av strukturer och förhållningssätt som inte alltid handlar om konst. I stället för enbart konstnärliga frågor konfronteras konstnärerna med institutionernas ofta uttalade sociala och ekonomiska förväntningar som kan ha en inverkan även på det konstnärliga innehållet. I etablissemanget ses konstverket som ett objekt, någonting fullbordat som är möjligt att ställa ut och bjuda ut till försäljning. Process och experimenterande som är karakteristiska för den alternativa konstscenen utanför etablissemanget utvidgar konstverkets gränser och gör det således svårare att tolka och uppfatta som en materiell enhet. För att undgå kompromisser och obehövlig inverkan har konstnärer möjligheten att åtminstone i symboliska termer hålla sig utanför etablissemanget. Detta innebär att välja marginalen med drag av avantgarde, den alternativa konstscenen där frihet och oberoende samt självständigt tänkande värderas högt. För detta krävs en stark övertygelse, den inre nödvändighet som Kandinsky ser som en förutsättning för skapandet av meningsfull konst. Meningsfull konst förutsätter alltid medvetande och inre strider, en självvald position i marginalen innebär en kamp förutom för det konstnärliga innehållet även mot vanans och konventionernas välde.

Konstnärlig integritet har ovan konstaterats vara ett svårdefinierat begrepp. Tanken i avhandlingen är att konstnärlig integritet lättare uppstår och behålls i marginalen. Då det handlar om en inre övertygelse ingår det i dess natur att praktik och reflektion ständigt prövas och utmärks av oberoende och fokus på konstnärligt innehåll.

Även om konstnärlig integritet lättare uppstår i marginalen är det inte uteslutet att även konstnärer som är en del av etablissemanget omfattas av den. Ett gott exempel är den amerikanska målaren Mark Rothko vars konst i avhandlingen getts som exempel på konstnärlig integritet. Hans pionjärgärning inom det abstrakta måleriet med magin av ljusets och kulörernas nyanser gjorde honom så småningom erkänd i vida kretsar och världsberömd. Trots detta förblev han ända till slutet av sitt liv trogen sina konstnärliga utforskningar av det sublimes och oförklarliga i måleriet. Detta kan sägas vara konstnärlig integritet.

De tre konstnärerna Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall har i sin konst övergett det fullbordade och tydligt definierade konstobjektet för experimenterande, process och helhet. Den alternativa konstscenen är för dem ett naturligt forum där såväl

samverkan med andra experimenterande konstnärer som personliga internationella kontakter och utställningsplatser av annorlunda karaktär är vanliga. Trots detta har de alla inbjudits att visa sin konst i museer för samtidskonst, i synnerhet Marja Kanervo som sedan 1980-talet haft en särställning i finländskt konstliv som en av pionjärerna för rumslig konst.

## 5.5 Slutdiskussion

Avhandlingen handlar om konstnärlig integritet. En identifikation av detta abstrakta begrepp har prövats genom beskrivningen och den fenomenologiskt märkta analysen av Denise Zieglers, Marja Kanervos och Seppo Renvalls konst. Huvudtanken har varit att konstnärlig integritet framför allt uppstår hos och behålls av konstnärer vars fokus ligger på idé, process och begreppslig helhet, i stället för på konst som objekt. Även om undantag naturligtvis finns, har det av beskrivning och analys ovan framgått att detta stämmer. De tre konstnärerna har kompromisslöst följt sin egen väg, med Kandinskys ord, drivna av en inre nödvändighet. De har inte gjort några eftergifter för konstscenens eller konstmarknadens objektifiering och kommersialisering, utan fokuserat på sitt respektive konstnärliga uttryck, bortom förklaringar eller utomkonstnärliga mål. Beträffande de tre konstnärerna bekräftas således att fokusering på idé, process och begreppslig helhet ur fenomenologiska premisser har hjälpt dem att utveckla och behålla en stark konstnärlig integritet.

Forskningsämnet kunde utvidgas till att omfatta även konstnärer som valt den motsatta vägen med konst som objekt och föredragit det säkra i form av en position i konstetablissemangen och konstmarknaden. Hur tänker de i relation till konstens innehåll och de ständiga utomkonstnärliga förväntningarna utifrån? Hur förhåller de sig till konstnärlig integritet och inre nödvändighet?

## 6 SAMMANFATTNING

Forskningsämnet i denna avhandling utgörs av konstnärlig integritet. Tanken är att de mest fruktbara omständigheterna för att uppnå och behålla en konstnärlig integritet råder utanför de etablerade konstsammanhangen, på den alternativa konstscenen med drag från marginalen och avantgarde. Då konstnärlig integritet är ett abstrakt och svårdefinierat begrepp görs det ett försök att identifiera något av dess väsen genom det konstnärliga uttrycket och förhållningssättet hos tre finländska konstnärer, Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall. Dessa tre konstnärer har under hela sitt konstnärskap gått sina egna vägar vilket är den mest elementära förutsättningen för konstnärlig integritet. Kontexten är den finländska konstscenen från början av 1990-talet. Avhandlingens teoretiska referensram utgörs av den avantgardistiska tänkaren och pionjären för den abstrakta målerikonsten Wassily Kandinskys tankar om den inre nödvändigheten som förutsättning för meningsfull konst. Kandinsky efterlyser i sin bok *Om det andliga i konsten* ett självständigt konstnärligt uttryck bortom rådande tendenser vilket kan tolkas som en essentiell aspekt hos konstnärlig integritet. Eftersom de tre konstnärernas uttryck bär spår från fenomenologin har även det fenomenologiska perspektivet uppmärksamrats med hjälp av Edmund Husserls, Maurice-Merleau-Pontys och Gaston Bachelards tänkande.

I kapitel 2 ges en bakgrund till den experimenterande konsten i Finland på 1990-talet då de tre konstnärerna befann sig i början av sitt konstnärskap. 1990-talets Finland präglades av den ekonomiska krisen, den internationella samverkan i större omfattning befann sig på sitt begynnelsestadium före globalisering och internetera. Efter 1970-talets politiserade konstscen präglades 1980-talet av den uppvaknande kommersialiseringen inom konst och konstmarknaden, vilket i synnerhet erbjöd rum för kvinnliga målare som utvidgade modernismens konstnärliga strävan i stort format. Paradoxen i det materiellt märkta 80-talet utgjordes av att även alternativa konstnärliga uttryck och annorlunda utställningssammanhang fick utrymme i konsten, om än framför allt i marginalen. I detta ingick även performansens korta glansperiod fram till slutet av 1980-talet. Installationer och konceptuell konst var på 1990-talet ännu inte så vanligt förekommande, annat än i marginalen. Marja Kanervo var en av pionjärerna för rumslig konst i Finland.



I kapitel 3 definieras avhandlingens fokus på uttryck som baserar sig på verklighet, experiment och rumslighet och som bär spår av ett fenomenologiskt perspektiv. Tanken är att de tre konstnärerna Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall har kunnat skapa sig och behålla en konstnärlig integritet genom att fokusera på process och konceptuell helhet i stället för traditionella konstobjekt i sin konst. Frågan tangerar Wassily Kandinskys tankar om den inre nödvändigheten i skapandet av konst, vilket är anledningen till att Kandinskys bok *Om det andliga i konsten* utgör den teoretiska referensramen för avhandlingen. Kandinsky delar den inre nödvändighetens princip i tre olika uttryck, det som är det för konstnären egna (personlighetens element), det som är det för tiden egna (tidsenliga element) samt det som är det för all konst egna (det rent och evigt konstnärligas element som under alla tider förnummits bland människor och kan spåras i alla sanna konstverk var och när de än skapats). Kandinsky använder inte den exakta termen "konstnärlig integritet" som är avhandlingens ämne, men kan ändå sägas uttryckligen avse detsamma. Med andra ord vikten av att i skapandet av konst uteslutande koncentrera sig på en egen konstnärlig grund bortom yttre aspekter. Då de tre konstnärerna har fenomenologiska drag i sin konst berörs även tänkandet hos filosoferna Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty och Gaston Bachelard.

Enligt Husserl skall den fenomenologiska reduktionen, epoché, utföras för att "koppla ur" "den naturliga inställningen". Detta innebär att vi i stället för den naturliga världen som vi förutsätter vara självfallen i vårt liv har tillgång till samma värld men *så som den visar sig*. Det möjliggör således upplevandet av verkligheten ur en mångfald av perspektiv vilket utvidgar medvetandet. Med hjälp av detta bekämpas även vanans förödande makt som utgör ett hinder för allt slags skapande. Merleau-Pontys version av epochén är förundran som utgör betingelsen för skapandet av konst. Bachelard talar i sin bok *Rummets poesi* om den poetiska bilden, poesins och drömmarnas nödvändighet i upplevandet av rum. Alla dessa tankegångar tangeras i de tre konstnärernas konst med fenomenologiska utgångspunkter och har en central roll i identifieringen av begreppet konstnärlig integritet.

I kapitel 4 beskrivs de tre konstnärernas, Denise Zieglers, Marja Kanervos och Seppo Renvalls uttryck och förhållningssätt. Beskrivningen är väsentlig för avhandlingens ämne, konstnärlig integritet, eftersom begreppet är abstrakt och inte låter sig uttömmande analyseras i vetenskapliga termer. Den konstnärliga integriteten yttrar sig tydligt i det medvetet kompromisslösa vid de tre konstnärernas val, uttryckssätt och

behandling av ämnen och material samt vid sammanhang där de visat sina konstverk. De tre konstnärernas uttryckliga relation till tid, plats och verklighet har en fenomenologisk prägel. Beskrivningen av deras rumsligt konceptuella uttryck förevisar deras fokusering på uteslutande konstnärliga frågor bortom konstmarknadens objektifiering. Inneboende hos väsendet av deras konstverk kan även skönjas tecken på Kandinskys princip om den inre nödvändigheten som drivkraft och inspirationskälla. De tre konstnärernas verk inrymmer konstnärliga drag som är karakteristiska för den alternativa konstscenen. Avhandlingens huvudtanke är att konstnärlig integritet lättare uppstår och behålls utanför den etablerade konstscenen och konstmarknaden. Därför uppmärksammas de speciella dragen hos de tre konstnärernas uttryck som förbinder deras förhållningssätt till den alternativa konstscenen. I deras konst har process och helhet ersatt betydelsen av det traditionella konstobjektet. Utgångspunkten för de tre konstnärernas uttryck är fenomenologiska observationer av den upplevda vardagen som de fragmenterar, ordnar på nytt och transformerar till rumslig poesi.

I kapitel 5 utforskas begreppet konstnärlig integritet samtidigt som det relateras till de tre konstnärernas, Denise Zieglers, Marja Kanervos och Seppo Renvalls uttryck och förhållningssätt. Detta görs med hjälp av Kandinskys tankar på vikten av det inre i stället för det yttre hos konsten. Kandinsky tog i början av 1900-talet konstens innehåll i försvar med sina tankar om den inre nödvändigheten. Med principen om den inre nödvändigheten som förutsättning för skapandet av konst avsåg han det som i denna avhandling heter konstnärlig integritet. Med andra ord en ovillkorlig tillit och trohet till det självständiga konstnärliga skapandet och till en uteslutande konstnärlig begrundan, bortom tidens allmänna tendenser eller konstvärldens uttalade förväntningar.

Denise Ziegler, Marja Kanervo och Seppo Renvall har sedan början av sitt konstnärskap fokuserat på det de själva funnit betydelsefullt, oberoende av konstetablissemangets och konstmarknadens lagbundenheter. De förenas av det som är karakteristiskt för avantgarde och marginal, nämligen att sammansmälta konsten med livet. När konsten är en naturlig del av livet framstår den etablerade konstscenens objekt- och karriärorienterade skeenden och retorik som främmande och obehövliga. Detta utgör en del av argumentationen för avhandlingens huvudtanke att konstnärlig integritet lättare uppstår och behålls bortom den etablerade konstscenen, med andra ord på den alternativa konstscenen med drag av avantgarde och marginal. Identifieringen av begreppet konstnärlig integritet görs även genom att utforska några centrala drag som i

konsten tyder på konstnärlig integritet och förekomsten av dessa drag i de tre konstnärernas uttryck. De centrala dragen handlar om mångtydighet, paradoxer och motstridigheter samt om betydelsen av slump och tillfälligheter. Dessa drag innebär att fokus på konstverket som objekt förbyts till fokus på idéer, process och begreppslig helhet. Kapitel 5 avslutas med en slutdiskussion och förslag på fortsatt forskning.

## KÄLLFÖRTECKNING

### Källor

#### *Otryckta källor:*

Delphi Pages, ”Fluxus: Definition, historia, artister och fakta”, publicerad 11.10.2020, <https://delhipages.live/sv/visuella-konsterna/installation-performance-art/fluxus>, (senast läst 19.5.2022).

Helsingfors stads konstmuseum, ”Epigram för fotgängarna i Helsingfors centrum”, publicerad 1999, <https://www.hamhelsinki.fi/sv/sculpture/epigrammeja-helsingin-kaupungin-jalankulkijoille-denise-ziegler/> (senast läst 03.06.2022).

IHME Helsinki, ”Ihme-maraton: Seppo Renvall” (Gamla Studenthuset i Helsingfors 1.4.2012), enkanals video, längd 00:09:48, fritt tillgänglig på <https://www.youtube.com/watch?v=FPJsQhAbnHY> (senast läst 10.05.2022)

Kivirinta Marja-Terttu, *Jack Helen Brut ja avantgarde*, Suomen avantgarden ja modernismin seuran julkaisuja no 3, Helsingfors: Suomen avantgarden ja modernismin seura 2021, <https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2021/06/jack-helen-brut-ja-avantgarde-25.5.2021.pdf> (senast läst 03.06.2022).

Leijonhufvud, Susanna, *Fenomenologi - avtryck i tre musikpedagogiska avhandlingar*, Masteruppsats, Kungliga Musikhögskolan i Stockholm 2008, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:450145/FULLTEXT01.pdf> (senast läst 03.06.2022).

Rabb, Synnöve, ”Mallanders röda tråd leder hem”, Hufvudstadsbladet 10.01.2015, <http://gamla.hbl.fi/kultur/2015-01-10/704316/mallanders-roda-trad-leder-hem> (senast läst 28.04.2022).

Renvall, Seppo, *Film 1999*. Enkanals video, 2000, längd 01:12:24. Tillgänglig vid inloggning via AV-Arkki, <https://www.av-arkki.fi/works/film1999/> (senast läst 03.06.2022).

Svenska Akademien, ”Kvällar på Svenska Akademien: Samuel Beckett, 25 feb 2021”, enkanals video, längd 01:57:51, fritt tillgänglig på <https://vimeo.com/516646248> (senast läst 03.06.2022).

#### *Tryckta källor:*

Lotass, Lotta, ”Rothkos måleri söker efter en dold sanning”, Under strecket, *Svenska Dagbladet*, 21.2.2020.

*MARJA KANERVO: ESIINKATOAVAA (DIS)APPEARING*, Helsingfors: Nykyaiteen museo Kiasma 2013.

*MARJA KANERVO*, Oulun taidemuseon julkaisuja 48/2004, Uleåborg: Uleåborgs konstmuseum 2004.

*MARJA KANERVO: Årets konstnär*, Helsingfors: Helsingfors konsthall, 1992.

*SEPPO RENVALL*, Nykyaiteen museon julkaisuja 42, Helsingfors: Nykyaiteen museo Kiasma 1997.

*Seppo Renvall*, Helsingfors konsthalls publikationer, no 4, Helsingfors 2004.

## **Bibliografi**

#### *Otryckt material*

Wallenstein, Sven-Olov, ”Guy Debord och samhället som skådespel”, Moderna Museet, <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/utställningar/samlingen/sven-olov-wallenstein-guy-debord-och-samhallet-som-skadespel/> (senast läst 03.06.2022).

#### *Tryckt material*

*Avantgarde Suomessa*, Irmeli Hautamäki m.fl. (red.), Helsingfors: Suomalaisen kirjallisuuden seura 2021.

Bachelard, Gaston, *Rummets poetik*, Lund: skarabé förlag 2000.

Bonsdorff, Bengt et al., *Konsten i Finland*, Helsingfors: Schildts förlag 1998.

Hirvi-Ijäs, Maria, *Den framställande gesten: Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*, diss. Helsingfors Universitet 2007, Stockholm: Raster Förlag 2007.

- Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford: Oxford University Press 2000.
- Johansson Hanna. *MAATAIDETTA JÄLJITTÄMÄSSÄ: Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970-1995*, Keuruu: Like 2005.
- Kandinsky, Wassily: *Om det andliga i konsten*, Konstakademiens skriftserie no 1, Stockholm: Kungliga Konstakademien 1970 (nytryck Bokförlaget Daidalos 1986 och 1994).
- Kare, Antero (red.), *ELONKORJAAJAT SKÖRDEMÄN HARVESTERS 2010*, Pro Artibus seminarium 2010, Helsingfors: Bluemotion 2011.
- Kivirinta, Marja-Terttu och Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva, suomalaisen taiteen 80-luku*, Borgå: WSOY 1991.
- LeWitt, Sol, ”Paragrafer om konceptuell konst”, övers. Sven-Olov Wallenstein. *Kairos 11: Konceptkonst*, red. Sven-Olof Wallenstein, Stockholm: Raster förlag 2006, 41 – 48.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lovtal till filosofin: essäer i urval*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2004.
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten, Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 1960-talet*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening 1998.
- Sakari, Marja: *Käsitetaiteen etiikkaa, Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*, Dimensio 4 (Valtion taidemuseon tieteellinen sarja), Helsingfors: Statens konstmuseum 2000.
- Sähkömetsä – videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933-1998*, Helsingfors: Statens konstmuseum / Centralarkivet för bildkonst 2007.
- Tanizaki, Junichiro, *Till skuggornas lov*, Lund: ellerströms förlag 1998.
- Wallenstein, Sven-Olov, ”Introduktion”. *Kairos 11: Konceptkonst*, red. Sven-Olof Wallenstein, Stockholm: Raster förlag 2006, 9 – 40.
- Ziegler, Denise, *Poeettisen piirteistä*, diss. Konstuniversitetet i Helsingfors, Helsingfors: Bildkonstakademin 2010.

## BILDFÖRTECKNING

Fig. 1. Denise Ziegler, *Äänikarttoja* (ljudkartor) (Marbella), 2001. Detalj ur teckningsserie, blyerts på papper, à 32,5 x 41 cm. Bildkälla: Ziegler, *Poeettisen piirteistä* (med tillstånd), 69.

Fig. 2. Denise Ziegler, *Fil rouge*, 1995. Måleriinstallation, variabla material och format, TM-galleria, Helsingfors. Bildkälla: Ziegler, *Poeettisen piirteistä* (med tillstånd), 15.

Fig. 3. Marja Kanervo, Dokumentationsfoto från debututställningen på TM-galleria i Helsingfors, 1981. Bildkälla: *MARJA KANERVO: Årets konstnär*, Helsingfors: Helsingfors konsthall 1992, 12.

Fig. 4. Marja Kanervo, *Nimetön – Untitled*, 1988. Variabla material och format. Joensuu konstmuseum 1989-90. Foto: Kari Hyttinen (med tillstånd). Bildkälla: *MARJA KANERVO: ESIINKATOAVAA (DIS)APPEARING*, Helsingfors: Nykyaiteen museo Kiasma 2013, 60.

Fig. 5. Seppo Renvall, utställningen *Show 1997* på galleri leena kuumola i Helsingfors 1997. Dokumentationsbild. Bildkälla: *Seppo Renvall*, Helsingfors konsthalls publikationer, no 4, Helsingfors 2004, 14.

Fig. 6. Seppo Renvall, stillbild ur kortfilmen - ” - , 1996. *Seppo Renvall*, Helsingfors konsthalls publikationer, no 4, Helsingfors 2004, 32.

## BILDER



Fig 1. Anpassad bildbeskrivning: Svarta streck och ytor mot vit bakgrund.

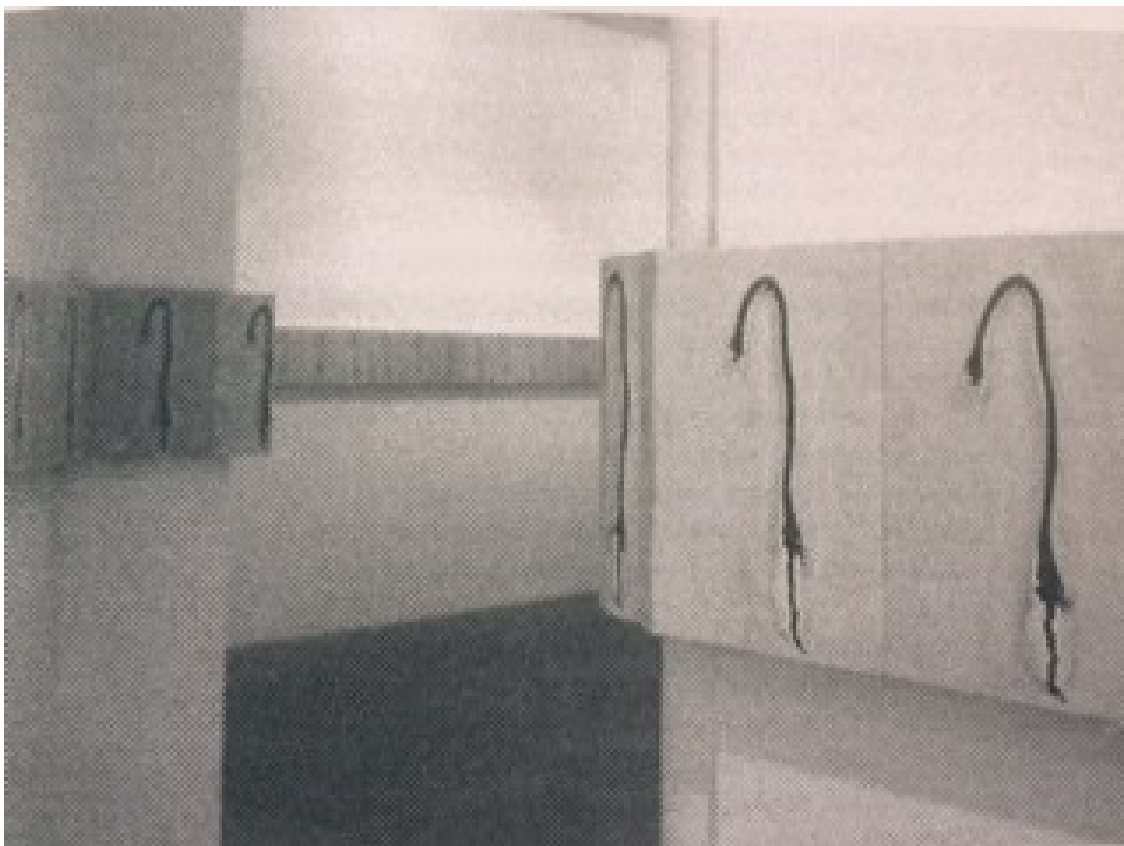


Fig. 2. Anpassad bildbeskrivning: Dörröppning, på väggen en rad målningar med ett skosnöre avbildat i varje målning.





Fig. 3. Anpassad bildbeskrivning: Ett rum med dörren öppen till ett annat rum. På väggen svarta och vita tredimensionella avlånga former hängda i ett gallerverk. Två mindre bilder med detaljer.

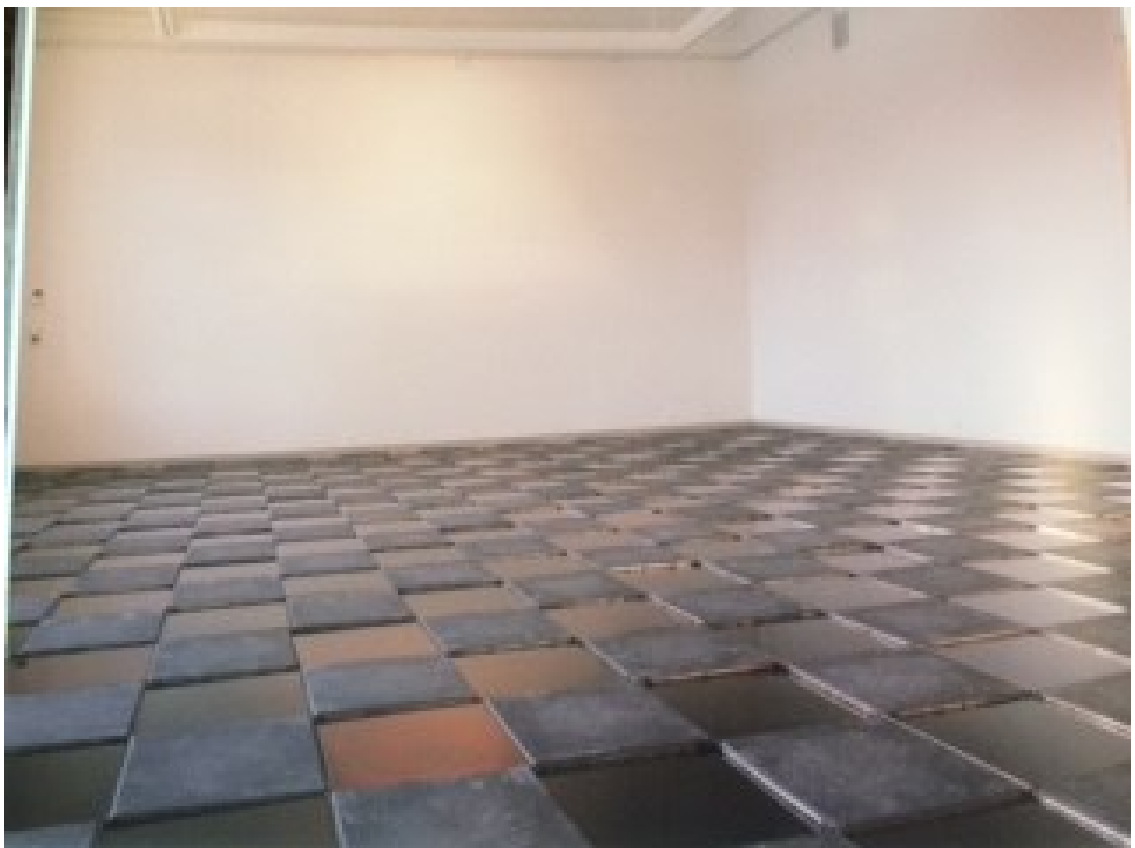


Fig. 4. Anpassad bildbeskrivning: Ett rum, golvet täckt av ett schackmönster där varannan kvadrat är en betongplatta. Varannan kvadrat är ett utrymme fyllt med olja.



Fig. 5. Anpassad bildbeskrivning: Ett rum med svartvitt golv, på väggen en bild av samma rum med en dörr på glänt. Två svävande föremål mot väggen.



Fig. 6. Anpassad bildbeskrivning: Asfalt med två människofigurer målade i vitt, en stor och en liten.