

DEN DUBBLA BILDEN

Marianne Mannsåkers konstnärliga utgångspunkt är måleriet. Två olika vägar leder från denna utgångspunkt: en vars målningar är tänkta som skisser till bildvävar,¹) en annan som *ej* består av förarbeten, utan av målningar och teckningar som rätt och slätt gör anspråk på att leva ett eget liv. Dessa separata verk är en mindre känd del av Mannsåkers produktion. Såväl torra pigment (pastell, kol, blyerts) som vattenbaserade (akryl, gouache, akvarell), ofta på papper och i mindre format, utgör en sida av konstnärskapet som löper parallellt med hennes mer "offentliga" bildvävar.

Flertalet viktiga bilder är dock vävda. Spelet mellan färg, yta och linje, trådarnas stofflighet, olika lyster och matthet, figurens kontrastverkan mot grunden, utgör här den primära problematiken (hennes ofta deklarerade intension att "måla med tråd").

Mannsåkers bildvärld är alltså huvudsakligen förankrad i användandet av spunna och tvinnade pigment. Till denna preferens kan läggas benägenheten att vara yta, respektive att förhålla sig till färg. Hon är en utpräglad kolorist. Bilderna är hemlighetsfulla och inåtvända. Den långa tillkomstprocessen kräver ett utdraget betraktande. Tidsaspekten är viktig, såväl den praktiskt använda som den i bilden genomlevda och närvarande. Även den mest asketiska färghållning varierar på mikronivå i ett otal valörer och temperaturer, bland annat beroende på hur den dunklare ullen spelas ut mot silkets sköra glans och linets långfibriga torrare styrka. Det färdiga verket vittnar om en enveten koncentration på att lösa kompositionens olika vanskligheter. Samtidigt dras Mannsåker under arbetets gång åt improvisationen, den gestuella gravyr eller handstil som sammantaget resulterar i en så mångfasetterad yta att den ständigt tycks föränderlig, och ändå inskrivs i verkets totalitet.

Formaten har med åren blivit något större än en vuxen person, sällan likväl helt fjärmade från kroppens referensram. Några av de rektangulära bilderna inviterar till att "läsas" som textrullar eller partitur, medan kvadraterna snarare samlar kompositionen.

Mannsåkers verk har kopplats samman med naturen i allmänhet, och det norska östlandet i synnerhet. Hennes projekt är dock lika urbant. En fruktbarare uppsplätning vore att tala om tre fundamentala temata: det organiska, arkitektoniska och kalligrafiska.

Formspråket är abstrakt, med vissa igenkännliga figurativa element, tidigt såväl inspirerat av Norges egen skatt av åklær, ryor och bildvävar, som av berbernas föreställning om vävens centrala betydelse semantiskt, kulturellt och metafysiskt.²⁾ Den senare insikten blev av grundläggande slag, och är mer av existentiell art än ett estetiskt program.

Mannsåkers verk präglas av en genomgående dubbelhet som gör att det på intet vis går vattentäta skott mellan ett tema och ett annat. Samma genomgripande ambivalens som utmärker berbernas gränsbegrepp (thaslath) – på en gång åtskiljande och förenande – gör att Mannsåkers bildvävar kan uppfattas som gränser av en viss bredd, gränser som försöker förbinda jord med himmel. Gränsen ansvarar för likheten i olikheten (formell likhet och substantiell olikhet) och garanterar att tid och rum hänger samman även om världen består av aldrig så olika ting.

Vad angår det *organiska* så är skogen, åkern och andra landskapstyper ständigt aktuella (till exempel i *Skog*, *Pløgsler*, *Rimfrost* och *Ved elven*), men människokroppens inre erbjuder ett förråd av element som brukas lika påtagligt och frekvent (de lösryckta inälvorna i exempelvis *Brent*, som på samma gång är kosmiskt stoff). Naturfenomenen pekar oftast utöver sig själva (*Regn* är lika mycket silverskimrande vatten som blanksliten vägg).

Det *arkitektoniska*: Mannsåker är i överförd bemärkelse stadsplanerare, arkeolog och resenär. Fasaderna, tornen och gränderna är väsentliga byggstenar i hennes universum (bland annat *Lang låve*, *Vilske*, *Fall*, *Gjemmesteder* och *Medina*). Andra arkitektoniska beståndsdelar är trappan (som i *Trinn*), stegen och dörren (tydligast i den tidiga *Jerndør*).

Mannsåker dras åt väggen som motiv; ändå är landskap och byggnader två sidor av samma sak: *Medina* är simultant karta över muromgärdade trädgårdar med passager, berbisk tältvägg och Marrakesh stadsmur. Både huset och väggen är möjliga att uppfatta som mentala "rum" eller tillstånd, och bokstavliga lämningar efter svunnet liv, en problematik som Mannsåker knyter till återkomsten (som i *Hjemkomst*). Alltsedan Odysseen har resandets och hemkomstens villkor kopplade till minnets spratt avsatt gestaltningar av vikt: när jaget efter sina irrfärder kommer tillbaka är hon annorlunda, men också det man återser har under tiden förvandlats. Ett nu som både vetter mot ödelagt förflutet och skövlad framtid, ett ursprung som är

föremål för utgrävning, ett hem, ett kvarter, en hel region som brådstörtat övergetts är några av de utsatthetens markörer som Mannsåker ständigt på nytt sätter i rörelse.

Bokstäver och andra *kalligrafiska* storheter: handens oåterkalleliga rörelse över pappret motsvaras här av trådarnas framhämmande och läggande bak ränningen, vittnande om en närvaro som är försvunnen, men som efterlämnat ett sinnligt spår av beröring. I till exempel *Kimrøk* (ett slags brev) brinner och förkolnar en hemlig skrift som samtidigt är kroppshåla och labyrint.

Lyriken och musiken fungerar för Mannsåker som konstnärliga drivbänkar, där idéer plötsligt gror och måhända slår rot. Denna breda konstnärliga intressebas, är bara ett annat sätt att säga att hon från *olika* håll återvänder till den vävstol som är mer fiol än staffli, den väv som mer är framfört stycke än notation, de trådar på vars klangmöjligheter hon spelar hän mot den fulltonade bild som ytterst är just Mannsåkers självpåtagna straff och belöning.

Rids konstnären av så oförenliga drifter som att dels vilja kommunicera och bli förstådd, dels ett lika påtagligt hopp om att inte bli uppspårad?³) Mannsåker är å ena sidan noga med att namnge sina verk, å den andra klar över och bejakande konstnärens oförmåga att göra sin stämma hörd. Titlarna är genomreflekterade, språkligt elaborerade ömsom ledtrådar, ömsom chiffer. Det är inte bara den egna ensamheten och enögdheten som är omöjlig att överskrida, en hel terräng på gränsen mellan tydbart och otydbart öppnar sig här, ett fält där språket inte räcker till eller är förlorat, på sin höjd gåta eller fråga stimulerande åskådaren till medskapande.

Mannsåkers "dop" är lika omsorgsfulla som någonsin en författares. Aldrig fastnar hon för konstnärens numera klassiska alternativ att kalla en bild *Utan titel*. Hon insisterar på att synliggöra relationen mellan delen (lika med titeln) och det hela (lika med verket), bygger ett förrum för betraktaren att kastas in i, snarare än att vid behov få dröja kvar i, för en titel är ingen värmestuga eller fåtölj, utan ett vägförslag, en propå poängterande ett partikulärt perspektiv, en möjlig tolkning. Mannsåker för med titeln betraktaren åt ett visst håll, men sedan lämnas den lyhörde åt sig själv. Större makt har inte ordet, och vill det inte heller ha. Titeln är en ouvertyr med appellkaraktär.

Det tar lång tid att väva; detta är väsentligt. Mannsåker försöker förvandla den vävda bildens av tekniska skäl utdragna "förlösning" till ett konstnärligt trumfkort.

Hon startar från blyerts- eller kolkgladdar och arbetar sig upp till målade pappersskisser i skala 1:1 (som efteråt förstörs), utifrån vilka hon tar avstamp och i en serie komplexa, precisa och icke minst lokala avvikelser och utarbetningar av respektive skissparti övergår och avlägsnar sig ifrån, till dess bildväven står klar. Skissen har nu spelat ut sin roll som trampolin. Som rest finns det likväl kvar, genomlysande väven. Den färdiga bilden är med andra ord en dubbelexponering av olika tekniker och hållningar visavi material, pigment, genrer och hierarkier.

En artemogen form av seende relaterad till Mannsåkers verksamhet kan utläggas i termer av den "split vision" som är nödvändig. Under arbetets gång syns inte mer än en bit av verket, då det redan vävda är framrullat, det vill säga minne och glömska är konstnärens jäst och vatten, den färdiga bildväven "blindhet" materialiserad (eller fingrarnas hågkomst), sett och osett tråd för tråd hopväxt.

Vad rör Mannsåkers konstnärliga "metod" kan denna beskrivas som ett slags vaskningsstrategi, ett dubbelt frätande bad, så att verket befrias från mindre bärande "föroreningar", ett resultat som omöjligt kan uppnås utan idogt skissande och målning. Linje- och penselföring är försöksvis promenerande i landskap som det kanske senare går att återvända till, nyorientera och förlora sig i genom ytterligare tillskott av tecknade / målade "syskon" eller vävda "ympningar", var och en sinsemellan snarlika men tids nog unik i den fortlöpande deformation som livsloppets revision och fullbordan innebär.

Mannsåker gör inte serier av färdiga bilder, men dessa låter sig likväl indelas efter "familjelikhet" eller uppfattas som förnyade försök att lösa efterhängsna kompositoriska problem. *Jerndør* kan till exempel via *Hjertestein* och *Snøhus* ses som förlaga till den 15 år yngre *Irr*. En ärrad linje går från *Tilstand* till *Brent*. En tredje har *Timeglass* (från 1980) som katalysator till så olika verk som *Stille*, *Brudd* och *Snøbrev*. Varje väv är därför att betrakta som en ytterligare ö i en redan befintlig arkipelag, eller – skogligare sagt – som en just över slyet uppsträckt och så småningom mogen gran ur vars kottar en skog kan komma att spira.

Förblir Mannsåker sig rätt lik beror detta i så fall på distans till sig själv, på bibehållen kontakt med den tomhet och tystnad där kropp och psyke paradoxalt nog aktiveras. Att se strukturer i kaos betyder att få syn på det som ej urskildes inledningsvis, att ge sig själv största möjliga antal frister att ångra sig på, att ställd inför vävandets tekniska vådor nödgas gå i närkamp med lösningar som

framtvings, som annars ej sett dagens ljus, att oförutsett ge sig av mot okänd ort, att livnära sig på begränsningen och hindret eller – kort sagt – motståndet.

Stefano Foconi

NOTER:

- 1) För ledighetens skull använder jag det svenska ordet "bildvävar" istället för det av Mannsåker själv brukade "tepper" som beteckning för hennes vävda bilder. Enligt Mannsåker är teppe likväl en förenkling, närmast motsvarande målarens duk (norskans lerret).
- 2) Mannsåkers möte med den berbiska kulturen härstammar från en utställning 1980 (se Louisiana Revy 21, årgång nr 2, november 1980). Resor i Marocko har inte minskat inlevelsen. Se vidare till exempel H.Reinisch/W.Stanzer, Berber, Graz 1991 och E.Laoust, Mots et choses berbères, Paris 1920.
- 3) Den för Mannsåker viktiga poeten Paul Celan formulerar det i dikten Die abgewrackten Tabus (ingående i samlingen Fadensonnen) på följande vis:
"/.../ auf / Bedeutungsjagd, auf / Bedeutungs- / flucht".