DET ÖPPNA RUMMET

KARL STEINICK

Kanalen sträcker sig norrut från République och passerar bara hundra meter från mitt hus, alldeles bortanför bageriet, mataffären och den franska restaurangen med rutiga dukar och trerätters meny. Paris oktoberluft är mild, jag skyndar mig ut för att inte missa det sista dagsljuset.

LÄNGS KANALEN

Raderna ovan är hämtade från avslutningen i Malin Pettersson Öbergs *Ståndpunktsessä* (2007). Med ett närmast prosalyriskt anslag skildrar konstnären hur hon en höstdag i Paris, där hon då var bosatt, vandrar längs Canal Saint-Martin strax före skymningen. Den milda oktobereftermiddagen till trots vilar en melankoli över sceneriet. Flanören som noterar att uteserveringarna är fyllda av gäster går förbi utan att slå sig ner. Kanske är det bara kvardröjande trötthet från den tidigare nattens äventyr som får henne att avstå. Möjligen väljer hon att förbli den flyktigt passerande för att hon inte känner sig delaktig i denna lättsamma

stämning. Det är som betraktare hon tar sin promenad genom den stadsdel hon bor i, tillhörig men ändå främmande. En marginaltillvaro av helt annan dignitet präglar de bostadslösas liv, där de lagt sig intill kanalen i tält från Röda Korset. Iakttagaren tar några fotografier att bruka i sitt konstnärliga arbete och hon noterar med viss ironi över sin egen i detta sammanhang privilegierade situation att ”det börjar regna, och jag går hem”.

En ståndpunktsessä bör som själva titeln (en genrebeteckning) anger, vara en summering av ställningstaganden och Pettersson Öberg redovisar här hållningar och insikter som hon har kommit fram till under sin tid på Konstfack. Att skriva en sådan var ett obligatoriskt inslag under det sista året. Hennes text rymmer en del ståndpunkter som har drag av, åtminstone tillfälliga, riktmärken att hålla kurs mot när utbildningen är till ända och skolgemenskapen lösts upp, men i framställningen finns en djupare reflektion, ett öppnare förhållningssätt, som motverkar och underminerar alltför dogmatiska och explicita positionsbestämningar. Det lämnas alltid plats för tvivel på ”sanningar”, för den skepsis som visar på nya vägar, som skapar möjligheter.

> ”Att beskriva en komplexitet har varit viktigt, både i presentationen och ämnet. Arbetena har ofta en lättillgänglig visuell nivå, och en mer komplicerad innehållslig nivå som når fram individuellt beroende på betraktarens intresse och förkunskaper.”

Pettersson Öberg ger här en komprimerad beskrivning av sitt arbete och av mötet mellan verk och betraktare, som också i någon mån har karaktären av ett credo för konstnären själv, en målsättning för den skapande processen. Verket och upplevelsen av det är vad som intresserar ståndpunktsessäisten mer än den egna konstnärsrollen. Den utåtriktade hållningen går igenom hela texten, som består av löst, men ytterst medvetet, sammanfogade delar av olika slag. Här finns till exempel e-mail där andra förmedlar sina ståndpunkter i diskussion med författaren, som på detta sätt distanserar sig från alltför självsäkra ställningstaganden. Inslaget av dialog och prövande resonemang är påtagligt. Det handlar om kommunikation och essän diskuterar inte bara ämnet utifrån en rad aspekter, den visar också på mångskiftande kommunikativa strategier genom sin form. Konsten blir ett medel som gör det möjligt att belysa det komplexa och svårbestämbara. Det är genom undvikande av entydighet den får sin mening, häri ligger dess särart.

Ståndpunktsessän blir i detta avseende mer än en redovisning som skall klargöra var Konstfackseleven befinner sig vid utbildningens slut. Pettersson Öberg gör den till ett verk i sig, ett verk som analyserar hennes tidigare arbeten och konstens villkor med samma uttrycksformer som hon använt sig av i flera projekt. Essän är, i överensstämmelse med ordets egentliga innebörd, ett försök, en ansats att ringa in något utan att reducera eller förenkla det. Den framställer, snarare än påstår. Liksom i sin konstnärliga praxis förenar Pettersson Öberg i ståndpunktsessän text och bild på ett spänningsskapande sätt. Bilderna utgör inte alltid direkta illustrationer till texten, relationen är komplex och därigenom uppstår den mångtydighet som konstnären i citatet ovan anger som väsentlig för det skapande arbetet. I detta

spelar materialet, det som hennes verk i formellt avseende består av, en till synes underordnad roll, även om det givetvis är valt med hänsyn till dess meningsskapande potential. Ett sms från mamma eller ett skepp på ett gammalt vykort kan i en annan kontext bli så mycket mer betydelsebärande än i det ursprungliga sammanhanget.

NÄRVARO / PLATS / RÖRELSE

Som inledning till ståndpunktsessän står en annan kort betraktelse av personlig art, liksom den avslutande satt med kursiv. I den lyfter Pettersson Öberg fram intryck från vandringar i andra områden av Paris. Hon går genom sexklubbarnas och prostitutionens kvarter söder om Place Pigalle och hon förundras över de snabba växlingarna i det urbana rummet. Ena stunden sjaskigt, nästa småborgerligt. Hon noterar också hur butiker för vissa varor, exempelvis brudklänningar, ligger sida vid sida. Det kluster av kinesiska grossistfirmor som handlar med barnkläder finner hon så märkligt att hon ägnar ett helt verk åt att utforska bakgrunden till fenomenet. Även detta, som har fått titeln *Fanny Look (Det finns ingenting vanligt i världen)* (2007), inbegriper en essä, inte alldeles olik den som redovisade erfarenheterna från åren på Konstfack. Den förenar också text och bild, men här finns det ett tydligare sammanhållande tema. Undersökningen rör sig, om än mycket fritt, kring ett ämne utan att vara analyserande i strikt mening.

”En text om ett butiksdistrikt i Paris, om urbana rykten, Kina och gränsen mellan verklighet och fiktion.” Så lyder undertiteln till detta spaningsarbete i stadens mindre välkända trakter. Den täcker in vad som tas upp till behandling, men därmed är inte mycket sagt om vad det djupast sett rör sig om, vilken typ av text detta egentligen är. Liksom i ståndpunktsessän kännetecknas det synsätt Pettersson Öberg anlägger i sitt arbete om det kinesiska klädistriktet av att det är perspektiverande. Det finns ingen rak narrativ linje där det ena följer på det andra i ett givet förlopp. I stället strävar konstnären efter att skapa en form för berättandet som gör det möjligt att behålla mångtydigheten, den känsla av förundran som väckt det ursprungliga intresset. Det finns något mystiskt som utövar lockelse och det bör inte gå förlorat. Avsikten med undersökningen är inte att finna ett konkret svar, utan att lyfta fram det gåtfulla och låta det bestå.

> ”Jag hade varit i kvarteren innan, möjligen även fotograferat där, men det var först i augusti förra året som jag lade märke till området med kinesiska barnklädesgrossister. X hälsade på, hon hade bott i Paris tidigare och vi besökte gator och områden där hon jobbat eller bott. Plötsligt befann vi oss utanför en butik på rue du Faubourg Saint-Martin, därinne på väggen hängde minst 30 nästan exakt likadana barnjeans i tre perfekta rader.”

Det kunde ha varit upptakten till en novell, eller rentav en roman, men det är alltså ett konstnärligt verk i essäistisk skepnad. Gränsen mellan fiktion och verklighet, som undertiteln

talar om, förefaller redan vara på väg att suddas ut, även om den som för ordet i texten tycks vara samma person som den skrivande, utan några uppenbart fiktionaliserande drag. Hon och X strövar runt i Paris och råkar stöta på något oväntat, de kinesiska klädbutikerna där ingen någonsin verkar handla och vars skyltfönster är fyllda av kartonger, som ett sätt att förhindra insyn. Raderna av flickjeans på väggen bildar utgångspunkt för *Fanny Look (Det finns ingenting vanligt i världen)*, som Pettersson Öberg visar i en trendig modebutik i Stockholm, men detta ”fynd” utgör också upptakten till essän om de kinesiska grossistfirmorna. I den finns en bild av jeansen, vilka ter sig som en konstinstallation redan i sin ursprungliga version. Till för en allmän publik är denna hängning däremot inte. Tvärtom. Affärsägarna ogillar besökarnas intresse och protesterar mot all fotografering.

Som verk betraktat är *Fanny Look* onekligen platsspecifikt. Det relaterar till den del av rue du Faubourg Saint-Martin där de kinesiska grossisterna har etablerat sig och bedriver en verksamhet de inte vill att någon skall intressera sig för. Skälet till det är att den sannolikt har med den kinesiska maffian att göra. Eller är detta bara ett rykte? Essäisten, som flanerar i området och tar sina foton i smyg, rör sig i texten i en rad riktningar på jakt efter svaret, men det spelar ingen större roll om det går att finna. Det intresseväckande är själva det ovanliga som framträder i det uppenbara. Butikernas enhetliga utformning, lådorna i fönstren och likartade varor av låg kvalitet, men inte minst de besynnerliga butiksnamnen som blir bärande element i essäns figurativa gestaltning. De återfinns på fotografier och visas i olika typografisk form insprängda i texten. *Fanny Look, Go Star, Licence Kid, Jardin Secret…*

Ett liknande tillvägagångssätt använder Pettersson Öberg sig av i *Good Luck Occasions* (2008), även detta ett verk i essä- och installationsform med utgångspunkt i konstnärens egna upplevelser av mer eller mindre obekanta urbana miljöer. Inledningsraderna anknyter till ett butiksbesök, men denna gång är det inte någon obskyr verksamhet bedriven i skymundan. Konstnären är på väg till Ikea i Delft. Någon visit på möbelvaruhuset redovisas däremot inte. På vägen dit råkar hon få syn på en bar som heter *The Future*, ett namn som inte matchar ställets yttre särskilt väl. Så småningom går det upp för den lite förbryllade iakttagaren vad det rör sig om. Lokalen, som trots namnet inte ger något större hopp om framtiden, visar sig vara en så kallad *coffee shop* som i det drogliberala Nederländerna säljer hasch helt lagligt. Med utgångspunkt i detta söker konstnären vidare i den urbana halvvärld där barerna har udda namn och där sexhandeln försiggår öppet med kvinnorna förevisade som varor i fönstren. En skylt leder till andra.

Den fascination Pettersson Öberg känner inför butiksnamnen på de kinesiska klädfirmorna i essän *Det finns ingenting vanligt i världen* har alltså sin parallell i *Good Luck Occasions*, där konstnären jagar skyltar med namn på diverse tvivelaktiga etablissemang. De dokumenteras med fotografier och utgör underlag för en utställning på Duende Studios i Rotterdam, där de bland annat återges som väggmålningar i akryl. Visade på detta sätt framstår deras grafiska utformning tydligare och sammanställningen av dem förstärker det egenartade intrycket. Frikopplade från det ursprungliga sammanhanget får de en aura av

oförklarlighet, som om de bär på ett budskap fördolt för betraktaren. Det banala förses med ett tolkningsdjup när det bryts loss och isoleras från sin kontext. Det som ter sig vanligt blir ovanligt. Essän innehåller dessutom, i likhet med de tidigare texterna i samma genre, längre partier hämtade från böcker och andra källor. Lån som nyttjas för att ge en polyfon karaktär åt verket, vilket annars är stadigt förankrat i konstnärens personliga minnen.

Pettersson Öberg beskriver inte enbart sin väg genom det urbana rummet – i *Good Luck Occasions* Amsterdam, Rotterdam, Delft – i ett fragmentariskt självbiografiskt berättande. Hon reflekterar dessutom över den egna arbetsprocessen, viket introducerar en metanivå i essän. Hennes foton supplerar texten, gestaltar och tydliggör, men tillför också något svårgripbart bortom det illustrativa. De manar fram en stämning, en känsla av närvaro, men också av motsatsen eftersom det ytterst sällan förekommer några människor på dem. De erinrar i många avseenden om Eugène Atgets fotografier från förrförra sekelskiftets Paris, bland vilka det finns åtskilliga som avbildar skyltfönster och butiksexteriörer. Det dokumenterande elementet i Atgets bilder har sin motsvarighet i Pettersson Öbergs, även om hon använder dem i ett kreativt sammanhang som överskrider det realistiska återgivandet av specifika platser och företeelser.

I sina essäverk, där text och bild samverkar, lyckas Pettersson Öberg försätta läsaren/betraktaren i positioner där genregränserna upphävs och formerna för den traditionella konstupplevelsen förlorar relevans. Detta sker genom en säregen förmåga att iscensätta känslan av att befinna sig, att vara närvarande på en viss plats vid en viss tid, av att förflytta sig. Det samlande och ordnande subjektet, skaparen av verket, är också den observatör/aktör som beskriver en rörelse genom (och bestämd av) materialet och den sekvens det fogats samman till. Redan i ståndpunktsessän vidgar Pettersson Öberg de förväntade ramarna för det essäistiska skrivandet och finner sin egen form, i vilken hon har frihet att arbeta med samma material som hon använder till utställningar i ett mer introspektivt berättande. Samtidigt utvecklar hon detta till en konstform med stark personlig prägel. Vad som behövs för det konstnärliga yrkesutövandet anger hon i slutraderna till *Det finns ingenting vanligt i världen* på följande vis:

> ”I en film jag nyligen sett på bio, om en amerikansk dubbelagent, beskrivs de egenskaper som krävs för att bli en lyckad spion: *A suspiscious mind. A love of complexity and detail. To remain a hopeless romantic…* Det är samma egenskaper som krävs för att bli samtidskonstnär, tänker jag när jag lämnar biografen. ”

MATERIAL / SAMLANDE / SPÅR

Essän intresserar Pettersson Öberg som en väg att utforska omständigheter av varierande art. Som framgått ovan samlar hon material från resor och vistelser, dokumenterade i texter och bilder. Rekonstruktionen av egna erfarenheter och minnen sker genom att de formuleras

och ordnas. Det kreativa arbetet består i att välja ur detta material, att söka efter eller skapa fragment som utgör spår av något förverkets betraktare okänt, där det ursprungliga sammanhanget brutits upp och inte är åtkomligt. Inslaget av andra texter är också markant och det kan röra sig om kortare eller längre citat, eller bara namn, dessa återkommande namn som blir så betydelsebärande, eller rättare sagt betydelseskapande.

Hos få andra konstnärer spelar text en lika stor roll som hos Pettersson Öberg. I essäerna är den självfallet dominerande, men även i sina övriga verk arbetar konstnären med textuella budskap. I *Untied (Flag)* (2009) – ett samarbete med Sébastien Berthier – ingår namn på olika affärsinrättningar, hotell och resebyråer, men denna gång har de inte fogats in i en essä eller målats på väggar, utan pryder i stället en väldig flagga (500x330 cm). De är alla hämtade från det invandrartäta kvarter i norra Paris som heter Goutte-d'Or och flaggan är tillverkad i form av ett lapptäcke där delarna utgörs av afrikanska tygstycken. Detta är en alternativ trikolor, en multikolor, som lyfter fram ett annat Frankrike än det som den officiella nationalsymbolen erinrar om. *Untied* är alltså även det ett verk med ursprung i immigranternas Paris, i ett område inte så långt från de kinesiska grossisterna vid rue du Faubourg Saint-Martin, ändå i en annan miljö, präglad av afrikansk och arabisk kultur. Än en gång namn, men i detta verk laddas de med ett tydligare budskap, om än inte mindre tankeväckande.

Ett annat verk med text på tyg är *Korrespondenser* (2009). Det omfattar tolv banderoller (150x210 cm) som leder tankarna till boksidor eller skrivmaskinsark, även om proportionerna mellan bokstäver och underlag är annorlunda. Utformningen står i samklang med verkets litterära anknytning. Pettersson Öberg har valt att återge längre citat ur en brevväxling av intim karaktär mellan Selma Lagerlöf och Sophie Elkan. Det en gång mest privata har publicerats i bokform och genom Pettersson Öbergs verk hängs det bokstavligt talat ut till allmän beskådan, vilket väcker frågor om konventioner och begränsningar förr och nu. Skälet till att konstnären arbetat med denna korrespondens är att verket skapades till grupputställningen *Eternal Return*, curerad av Kajsa Pontén, som ägde rum i Falun, där Lagerlöf bodde under många år. Inte bara verket relaterar till staden, utställningen i sin helhet har anknytning till den så till vida att konstnärerna ursprungligen kommer från trakten. En återkomst således för Pettersson Öberg, som är född och uppvuxen i Falun, men en tillfällig sådan och med lånade ord.

Samtidskonstnären som alltså, enligt beskrivningen i slutraderna till *Det finns ingenting vanligt i världen*, bör hysa kärlek till såväl komplexiteten som detaljen, följer sina egna spår och lägger ut nya för läsaren/betraktaren. Hon är utan tvivel en romantiker, en urban sådan med särskild faiblesse för det som ligger på behörigt avstånd från turiststråken och det souvenirsamlande man ägnar sig åt där. Det innebär emellertid inte att sådant skulle sakna intresse för Pettersson Öberg. Även detta kan utgöra material för en konstnärlig undersökning. Äldre reseskildringar och fotografiska böcker från främmande platser lämnar material åt några av konstnärens senare verk. I dessa, liksom i *Korrespondenser*, arbetar

hon med andras texter i stället för att skriva själv. Därmed avlägsnar hon sig också från de egna upplevelserna.

Under större delen av förra århundradet var fältarbete på avlägsna platser huvuduppgiften inom antropologin och då brukade forskarens roll vara att som deltagande observatör tillägna sig kunskap om de främmande kulturer han eller hon studerade. Kanske skulle den benämningen också kunna passa för samtidskonstnären, som bedriver ett slags urban antropologi på de platser hon befunnit sig under kortare eller längre tid. Hon har dock ett annat mål. För henne gäller det inte att systematiskt kartlägga och beskriva, utan att söka efter det ovanliga under den vanliga ytan och i det arbetet är tillvägagångssättet intuitivt. Ändå finns det förbindelselinjer mellan antropologin och samtidskonsten, liksom det för övrigt gjorde redan under det tidiga 1900-talet då den så kallade primitiva konst som antropologerna fört till Europa fungerade som inspirationskälla för moderna konstriktningar som kubism och surrealism. I mellankrigstidens Paris överlappade de intellektuella och de konstnärliga kretsarna varandra och gränserna mellan kulturvetenskaperna och den kreativ verksamheten var inte så hårt bevakade.

Dagens antropologiska forskning försiggår huvudsakligen i vad som numera benämns komplexa samhällen, inte bland ursprungsbefolkningar, vilket tidigare var normen. Den är också i hög grad textinriktad, medveten om disciplinens historia, och ifrågasättande vad gäller den egna verksamheten. Identitetsproblematiken är ett centralt ämne, liksom det urbana livets mångskiftande former. Samtidskonstnären med sin forskande blick och sitt sinne för det komplexa förefaller inte vara långt borta. Även hon känner sig hemtamt främmande i de urbana miljöer där människor och kulturer möts, där frågor om utanförskap och tillhörighet ställs på sin spets. Det är givetvis långtifrån bara antropologin och konsten som sysslar med en problematik som denna. Intresset ligger, som det brukar heta, i tiden och det beror på att verkligheten ser ut som den gör. Antropologin har emellertid visat sig vara ovanligt väl rustad för att beskriva och analysera förhållandena. Samtidskonsten kan å sin sida gestalta och ifrågasätta dem med olika kreativa metoder.

Det antropologiska spåret går att följa genom Pettersson Öbergs konstnärliga verksamhet, från essäerna och framåt. Det förändrar delvis karaktär under vägen och det blir allt tydligare. I de arbeten som har tillkommit under senare år intresserar hon sig för hur nationell identitet har skildrats i det nära förflutna. Textmaterialet till verken har bland annat hämtats ur äldre reselitteratur medan bilderna i ett fall är konstnärens egna och i ett annat kommer de från fotografiska verk som inte heller är helt färska. Ofta är dessa böcker loppmarknadsfynd, men bibliotek och arkiv erbjuder också rika möjligheter för materialinsamling. Att appropriera, att bygga verk på lånegods, är ingen ny teknik inom konsten och det pågår sedan länge en akademisk diskussion om konstnärlig appropriering, men när Pettersson Öberg använder begreppet gör hon det för att beskriva sin konstnärliga praxis, inte i avsikt att bidra till den teoretiska debatten i ämnet. Man kan säga att hon har approprierat termen för eget bruk.

Pettersson Öberg ser inte detta att tillägna sig andras texter och bilder som någon kontroversiell metod. Den skiljer sig inte radikalt från det sätt på vilket hon arbetar med sitt eget material, även om innebörden och tolkningsramarna skiftar. Just detta gör approprieringen intressant, eftersom avsikten är att nå bortom den egna beskrivningen och dess perspektiv. Det lånade stoffet bär på sina betydelser och är förankrat i andra kontexter, vilket innebär att det kan användas för att peka på vissa specifika förhållanden eller för att skildra, och ifrågasätta, de uppfattningar som formuleras eller förmedlas indirekt i det approprierade materialet.

PARISPASSAGER

Paris lär vara den stad i världen som tar emot flest besökare årligen. Det finns oräkneliga böcker som handlar om Paris och få platser gör sig bättre på film. Den har kallats för 1800-talets huvudstad, men för många är det den eviga metropolen, drömmarnas stad. En gång var den det europeiska kulturlivets centrum och den utövar fortfarande lockelse på författare och konstnärer, samt än mer på turisterna som står i ändlösa köer för att komma in på de stora museerna. Nöjesutbudet är varierat och shoppingmöjligheterna är utmärkta, men kanske är det själva staden med sina välkända platser och monument som är den främsta attraktionen. Går det att blottlägga ett Paris bortom föreställningarna, kan staden gestaltas utan att alla dessa överlagringar griper in och påverkar bilden?

Antagligen inte. Det bästa sättet att närma sig Paris är kanske att göra det via de romantiserade föreställningarna, att försöka komma förbi dem genom att utnyttja dem. I *Paris – An Orbit Portrait* (2011) går Pettersson Öberg, som periodvis har bott och arbetat i Paris, tillbaka till 50-talet med hjälp av den framställning av staden som har fått lämna material till verket. I hennes arbete står det mytomspunna Paris i kontrast till det faktiskt existerande, i ett försök att komplicera i stället för att lägga till rätta. Mot textfragment hämtade från Torgny Wickmans guidebok *Vad man vill veta om Paris*, publicerad 1953, sätter konstnären sina egna fotografier i ett bildspel där en speakerröst läser citaten från Wickman samtidigt som fotona växlar. På ett ytligt plan är det mycket underhållande, men noga betraktat framträder en mångbottnad och motsättningsfylld bild som låter en del av vad vissa resenärer kanske inte nödvändigtvis vill veta om Paris skymta fram.

I merparten av konstellationerna finns det en överensstämmelse i någon form mellan text och bild, även om de inte alltid harmonierar med varandra. Tidsspannet mellan tillkomsten av text respektive bilder är betydande och genom det är en viss diskrepans oundviklig. Den tjänar givetvis också ett syfte, att göra betraktaren uppmärksam på att de två berättarna i verket visserligen talar om samma stad och oftast om samma ämnen, men att de gör det från olika perspektiv. En man i början av 50-talet och en kvinna ett halvt sekel senare har knappast mycket gemensamt och Paris har genomgått avgörande förändringar. Ändå finns det

beröringspunkter i den spänningsfyllda relationen mellan det nära förflutna och nuet, något som Pettersson Öberg också påminner om. ”Parisporträttet” är sammansatt och fungerar på flera nivåer under den lättsamma ytan.

Paris – An Orbit Portrait inleds med en bild av staden sedd ovanifrån. Det är så många Parisfilmer börjar, vilket ett senare inplacerat citat i bildspelet upplyser om. Därefter skildras ankomsten och den sker med tåg. Fotot av järnvägsspåren som leder in mot stationen åtföljs av speakerrösten som redogör för vilken klädsel, lätt och sportig, som lämpar sig för färden. ”Paris djärva stadsplan” illustreras av en karta med baron Haussmanns nätverk av nya gator utmärkta. Den var ”genialt tänkt och genialt utförd” och ”de oändliga perspektiven och stadsplanens obundna rytm” som ger staden dess ”frihetskänsla” har ännu inte ödelagts av den moderna trafiken. Fotot som fogats till detta påstående säger något annat om dagens tillstånd. De enkla hotellrum Wickman talar om – ”försedda med bidé, vilket vittnar gott om den hygieniska standarden” – förefaller inte lika attraktiva i dag. Bilderna på hotellskyltar för tankarna till alla andra skyltar i Pettersson Öbergs tidigare verk. En av dem är dessutom från Goutte-d’Or, vilket leder direkt tillbaka till *Untied*, flaggan med namn från just denna stadsdel. Konstnären följer inte bara Wickman i spåren, utan också sig själv.

Maten får ett eget avsnitt i bildspelet och för Wickman är den ytterst betydelsefull. I den tid då han skriver var de kulinariska skillnaderna mellan hemlandet och Frankrike utan tvivel avsevärt större än i dag. Att äta i Sverige har bara ”nyttomotiv”, det gör man för att bli mätt. Hur annorlunda är det då inte i Paris. Där serveras ”individuellt tillagad, välsmakande mat av hög kvalitet”. Den kan dock ge ”magbesvär” för de ovana nordborna. Andra förhållanden värda att notera för tillresta svenskar var dryckesvanorna. För fransmannen är det ”en naturlig sak att alkoholen är fri” och man ”hänger vid bardisken och pratar” före måltiden. Barlivet, som knappast fanns i det tidiga 50-talets Sverige ter sig nog så exotiskt. För parisaren, som inte är kvinna, är baren en viktig del av livet. Trångboddheten gör baren till ”hans klubb, hans andra hem, hans tillflyktsort”.

För Wickman är Paris frihetens hemvist på jorden, men han tänker då inte i första hand på de högstämda idealen från Revolutionen, han intresserar sig mer för nöjeslivet, det som enligt honom är ”originalet” som städer världen över förgäves anstränger sig för att kopiera. Det präglas av ”en tolerans och en förståelse för mänskliga svagheter som är komplexlösande och nervlugnande” och möjliggör ”en hämningslös frihet till utlevelse i alla nöjets och sexlivets former”. Montmartre, turisternas favoritområde, är ”neonljusflödande hela natten” och här finner man inget mindre än ”paradisets fröjder”. ”Natten i Paris har ingen kontur, ingen gräns, ingen trötthet.” Bildsättningen till dessa passager om de nattliga njutningarna förmedlar inte den storslagenhet som Wickman talar om. Kanske har glansen falnat eller så är det betraktarens blick som avgör. Det kan ju vara på sin plats att påminna om att Wickman var porrfilmsregissör till yrket.

”I Paris existerar ingen nedsättande klassificering av människor efter hudfärg, religion eller

moralisk livsinställning.” En vacker tanke, men stämde den med verkligheten? Förmodligen hade en algerisk invandrare haft en något annorlunda syn på saken, även om Wickmans erfarenheter föregick Algerietkriget, då mycket förändrades i relationerna mellan de infödda fransmännen och de nordafrikanska immigranterna. Å andra sidan kan det tänkas att den svenske betraktaren fann det mångskiftande urbana livet förvånansvärt öppet och tolerant i jämförelse med det homogena och slutna samhälle han kom ifrån. I de citat ur hans framställning som ingår i *Paris – An Orbit Portrait* finner man annars inte mycket om invandrarkvarteren, men det som han kallar ”ett judiskt ghetto” där man kan se ”kaftanklädda judar” och hitta restauranger som serverar ”rituell mat” finner han ”väl värda ett besök”.

Detta ”ghetto” såg helt annorlunda ut då Wickman med sin tidstypiska attityd vandrade runt där, än vad det gör i dag. Pettersson Öbergs foton visar skyltar och gatumiljöer där det judiska fortfarande är synligt, eller var för några år sedan. Goldenbergs klassiska restaurang, vars skylt syns på en av bilderna, finns inte längre. Inslaget av judiskt liv är visserligen påtagligt även i dagens Marais, men numera är detta framförallt en stadsdel för chica modebutiker och populära barer. Wickman hade inte känt igen sig, men han hade säkerligen kunnat erfara samma ”hejdlösa frihetskänsla som alla upplever i Paris” i områdets nattliv. För honom var plaisir trots allt det främsta skälet att besöka denna ”stad full av överraskningar” vars särprägel är uppenbar, men svår att beskriva som något annat än ”atmosfär”. Det senare finns det rikligt av även i Pettersson Öbergs bilder, men en och annan är också oväntad, som den där nakna skyltdockor dyker upp till ostronen, som Wickman är svag för. De hemlösa i sina tält, fotograferade under konstnärens promenad längs kanalen, utgör en påminnelse om att dagens Paris, i likhet med gårdagens, inte fördelar sin ”hejdlösa frihetskänsla” jämlikt. Kanske var, och är, den mest av allt en turistupplevelse.

Wickman är dock inte någon alldeles naiv betraktare, han framhåller att mycket är yta och kulisser som symboliserar något som fanns en gång, men han älskar det ändå. Han gläds åt ”att det alltjämt finns sådana platser där man genomskådar allt utan att illusionens skimmer går förlorat”. Det låter som samtidskonstnärens hemliga uppdrag, hon som illustrerar denna fras med en bild av nationalförsamlingen försedd med trikoloren i form av en banderoll över byggnadens front. Som en gåva, men till vem?

Konstnären själv är alltid den första betraktaren av sitt verk. Redan i skapandeprocessen krävs det ett iakttagande som övervakar vad som sker, värderar det och utvecklar strategier för det fortsatta arbetet. Därigenom byggs en möjlig betraktare också in i verket, som en potential. När Pettersson Öberg arbetar med det självupplevda som material är hon både den deltagande observatör som framställer materialet och den betraktare som ser verket bli till medan hon skapar det. I approprieringen förhåller det sig något annorlunda eftersom detta tillvägagångssätt för in andra betraktare som konstnären måste förhålla sig till. Hennes närvaro inskränks till den kreativa aktivitet som leder fram till det färdiga verket. Hon för in andra röster, men har kontroll över dem genom urvalsprocessen och montagearbetet.

Polyfonin är alltså begränsad eftersom konstnären genom sina urvalsmetoder och sammanställningar delvis skapar de andra rösterna. Pettersson Öbergs Wickman är inte riktigt densamme som berättaren i *Vad man vill veta om Paris*.

Ibland anonymiseras upphovspersonerna bakom det approprierade materialet och när de är flera kan de då inte särskiljas. Verket får en egen, om än sammansatt, röst som varken tillhör dem från vilka lånen har gjorts eller helt och hållet är konstnärens egen. Hur appropriering kan användas, utan att det lånade är kopplat till eget material, framgår av Pettersson Öbergs två senaste verk, det ena om Japan och det andra om Italien. Där utvecklar konstnären sin metod för att kunna studera identitetsfrågor och föreställningar om nation och kultur.

ETT LÅNAT JAPANSKT SCENERI

”*Japan – A Borrowed Scenery* is a guide to Japan in advance. It explores my ideas and preconceptions of the country before my first visit there.”

Verket är alltså enligt konstnären själv ett framåtblickande projekt, en kreativ vägledning inför ett första besök i Japan, men det anlägger samtidigt ett bakåtskådande perspektiv eftersom materialet är hämtat från äldre böcker. Det laborerar med föreställningar som kommer till uttryck i Donald Richies *A Lateral View – Essays on Culture and Style in Contemporary Japan* (1992), varifrån textfragmenten i Pettersson Öbergs verk är hämtade. Två decennier har gått sedan den kom ut, i en tid då Japan fortfarande sågs som det stora ekonomiska hotet mot USA. Fotografierna har plockats ur böcker från 60-talet och mitten av 70-talet. Motsättningen mellan det moderna och det traditionella spelar en stor roll i de flesta Japanskildringar, så även här. Den är ständigt närvarande i föreställningar om nationell och kulturell identitet, som en längtan efter det autentiska och ursprungliga, det rena och unika, vilket ses som hotat av det gränsöverskridande nya. För Japans del får detta särskild laddning, inte minst beroende på de i den inhemska historieuppfattningen delvis förträngda åren under fascismen, som i retoriken hyllade det traditionella och tog avstånd från det moderna, vilket den i praktiken var en produkt av.

Det japanska blir en typisering, liksom andra försök att definiera nationell och kulturell särart. Detta gäller oavsett om beskrivningen är till för internt eller externt bruk, som självdefinition eller som karakteristik i exempelvis reseberättelser. Det nationella och kulturella framstår även i ”sceneriets” texter och bilder som homogena företeelser, möjliga att definiera i termer av tillhörande och särskiljande. ”Japan is the country of…” ”It is the land of…” Det handlar om att försöka komma åt det specifika, men detta kan aldrig bli annat än en konstruktion där man bortser från mångfald, komplexitet och föränderlighet. Dessa underliggande motsättningar är vad Pettersson Öbergs verk iscensätter på ett djupare plan, genom att bryta loss fragment och montera in dem i en ny skildring, där subtila förskjutningar

mellan text och bild frammanar andra innebörder. Man anar snittytorna i framställningens förlopp, även om de inte markerats.

Detta ”sceneri” har konstruerats med lånat material för att lyfta fram en bild av Japan, sådant det såg och i många fall fortfarande ser ut i icke-japanska ögon. Kanske också i någon mån för japaner? Verket visar upp det japanska i skärningspunkten mellan tradition och modernitet, där det förra håller på att trängas undan, rentav utplånas, av det senare. Materialet är ordnat i ett förlopp där man förnimmer en rörelse, men som en pendling mellan de två polerna, traditionellt och modernt, inte framåt från det gamla till det nya. Först framträder det urbana, reklamen och budskapen. ”Almost every available surface carries a message.” Därefter följer naturen, respekterad av människan – hellre göra hål i taket för trädet än fälla det – och sedan, som en syntes, uppfattningen av naturen som kultur, formad av människan. ”Nature is only the potential – man gives it its shape and meaning.” Japanerna är känslomänniskor, åtminstone i trädgårdsfrågor. ”…the Japanese are too much creatures of their feelings to be so cerebrally classic. Rather, then, a garden is created to reveal nature.”

Formens betydelse och samhällets formande funktion beskrivs av Richie som en del av det japanska. ”The shape of an idea or an action may be as important as its content.” Bilderna av massan, av kollektivet, understryker textens påstående, men fungerar också distansskapande genom sina motiv. Vilka är dessa människor som inordnats, eller inordnat sig, i olika gemenskaper? Formen spelar alltid en roll i sådana processer, oavsett var de sker, men den tjänar ett syfte. Samhällen formas inte intresselöst och stater agerar aldrig utan tanke på funktion och idémässigt innehåll.

Individen får i ”sceneriet” en modern skepnad i ett utsnitt där text och bild hör ihop, tillskillnad från i resten av verket är de hämtade från samma källa. Koumiko är en ung japanska som står som representant för den moderna kvinnan. Hon byter om till jeans när hon kommer hem och hon intresserar sig för europeisk litteratur och klassisk musik, men också för musik från andra länder i Asien. Koumiko är en efterkrigsversion av *the modern girl* – i japaniserad form *modan garu* – den nya kvinna som hörde mellankrigstiden till. På bilden döljer hon sitt ansikte bakom en solfjäder, men i texten kommer man henne lite närmare, även om mycket förblir outtalat. Hon är född i Manchuriet, det vill säga under den japanska ockupationen av området, och hennes föräldrar bor nära Hiroshima, något hon inte vill prata om. ”She knows what discrimination is.” Att ha anknytning till den stad över vilken den första atombomben släpptes, innebär risk för avståndstagande och utstötning.

Den traditionella dräkten är en sinnebild för det japanska och utgör i verket en kontrast till den moderna klänning Koumiko bär. En kvinna iförd kimono, stående på en bro i en japansk trädgård, fungerar som hennes motsats. Hon uppträder inte som individ, utan som en typisk japanska av traditionellt snitt. Kimonon tar ingen hänsyn till individualiteten, tvärtom motverkar den, enligt Richie, personliga drag. ”The kimono comes in only two sizes, male and female. It is also never designed to fit the wearer. Rather the wearer is designed, as it were, to fit it.” I nospelet bär aktörerna alltid kimono och här finner man också det japanska i sin mest traditionella form. ”In Noh, natural forces, natural surroundings, are everything – it is an animistic theater, the theater of pure Shinto.” ”Ren” ursprungsreligion i renodlad teatral form, eller möjligen en ren kulturell konstruktion?

Tokyo är den organiskt växande staden utan gatunamn. ”…the only way to travel profitably about the city is to memorize it.” Hur japansk ter den sig inte, trots att den präglas av en arkitektur så modern att den snart måste bli passé. ”…new buildings in Japanese cities are constructed in styles so flamboyantly modern that one cannot but expect them to be shortly superseded.” Tokyos moderna yttre kan förklaras av att staden till stora delar förstördes flera gånger under 1900-talet, genom jordbävningen 1923 och under kriget, men den moderna arkitekturens genomslag i stadsbilden är inget unikt japanskt, utan ett globalt fenomen. Det moderna finns överallt, det breder ut sig, men det är inte hållbart, det saknar djupare mening. Det är kitsch. ”’I am modern’, says this mélange, and it can say this because the world at large, in this late-Hellenistic time of ours, is enamoured of kitsch. A taste for kitsch is a taste for the times.” Helt nytt är det moderna ändå inte, också i Japan har det en historia. ”And the poet Henri Michaux, in Tokyo in 1932, noted that ’Japanese have been modern for ten centuries’ and that ’Tokyo is a hundred times more modern than Paris’.” Även om man bortser från den franske författarens utdragna japanska modernitet, var den japanska moderniseringen en genomgripande samhällsförändring. Den inleddes med Meijirestaurationen 1868, det vill säga ungefär vid samma tid som på många håll i Europa, och den skapade starka motsättningar mellan det traditionella och det moderna, begrepp som får sin nuvarande definition i detta skede.

Till slut visar verket, med Richies ord, på enhet och harmoni mellan det gamla och det nya. Japan blir landet där det förenas, gränslöst och konfliktfritt. Det japanska är förmågan att ta till sig, omskapa och smälta samman.

> ”The hand of the Japanese reaches out and enhances (appropriates) that which is most distant. Anything out there can become nature. The world is one, a seamless whole, for those who can see it; for those who can learn to observe, to regard, to understand.”

Hur japanskt är då detta, är det inte noga sett vad alla nationer har varit tvingade att göra? Alla ”vet” vad de nationella och kulturella identiteterna består av, men varje definitionsförsök får dem att glida undan, lösas upp i det allmängiltiga eller framstå som klichéer utan större innehåll. Om detta handlar *Japan – A Borrowed Scenery* och dess montageform understryker att det unika, det opåverkade, det rena, är en myt.

Som så ofta hos Pettersson Öberg är materialet i ”sceneriet” approprierat, lånat och återanvänt på nytt sätt. I det här fallet finns inga egna texter eller bilder, verket tillkommer ju före konstnärens första resa till Japan. Fragmenten har lyfts ur sina ursprungliga kontexter och fogats samman till en helhet, till synes sömlös, men fylld av outtalade spänningar och

innebörder. Med uppmärksamheten vänd mot detta blir verket en påminnelse om vad som inte ingår, vad som måste väljas bort för att den bild som texten och fotografierna visar upp skall kunna bli till. Sådana frånval sker alltid i skapandet av nationella och kulturella identiteter för att undvika det heterogena och komplexa. ”Sceneriet” pekar på hur det japanska delvis har schabloniserats, blivit kitsch, i framställningar som producerades i det nära förflutna. En retrospektiv analys, men också en lägesrapport inför ett möte.

MINNE

Efter hemkomsten från Japan följde Pettersson Öberg upp sitt ”lånade sceneri” med *In the Near Past*. Hon använder samma tillvägagångssätt, appropriering av texter och foton monterade så att varje citat ställs mot en bild, men denna gång för att undersöka uppfattningarna om Italien kring 1960, då den växande charterturismen medförde ett ökat intresse för allt italienskt. Verket skapades till grupputställningen *Volumi Contrastanti/Kontrasterande Volymer*, som arrangerades specifikt för Italienska kulturinstitutet i Stockholm. Materialet är hämtat från böcker i dess bibliotek och *In the Near Past* är i alla avseenden knutet till byggnaden, ritad av Giò Ponti, eftersom den också tas upp till behandlig i verket.

Det nära förflutna utgör inte någon avgränsad period. Man skulle kunna beskriva det som en svunnen tid många har personliga minnen av. Ett förflutet som ännu inte har blivit historia, som nuet inte helt har släppt sitt grepp om. I detta nyligen passerade söker Pettersson Öberg ofta efter material till sina verk. Det gjorde hon såväl till *Japan – A Borrowed Scenery* som till *In the Near Past* och i båda är moderniteten bärande tema. Det är ju den som präglade dagens nära förflutna och den spelar fortfarande roll i samhällsutvecklingen. I verket om Japan undersöker konstnären relationen mellan det moderna och det traditionella, ett vanligt förekommande motsatspar som även berörs i *In the Near Past*, men här är det framförallt det modernas olika former som lyfts fram i de citat som kommer till användning. Pontis modernistiska kulturhus väckte inte enbart beundran i den samtida arkitekturdebatten, men oavsett graden av förtjusning framhävde de flesta dess italienska karaktär. Att det moderna inte var detsamma i Italien som i Sverige kunde man enas om.

Det ljuva livet är förstås något annat än det rationella och effektiva livet. *In the Near Past* laborerar med de återkommande schablonerna om den italienska och den svenska ”mentaliteten”. De traditionella stereotyperna förekom även i diskussionen av det moderna och den modernism som var dominerande inom arkitekturen, vilken i vissa avseenden formades till en nationell stil trots att den, inte minst av utövarna, betraktades som i högsta grad internationell. Texterna formulerar explicit skillnaderna mellan den svenska och den italienska modernismen och de skilda sätten att vara modern på. I bildsättningen kommer detta också fram, samtidigt som det visuella dessutom får det nära förflutna att te sig mycket avlägset.

I Pettersson Öbergs konstnärskap finns en klar utvecklingslinje och en konsekvent hållning till den kreativa verksamheten. Det egenproducerade materialet har gradvis ersatts av det approprierade, men tillvägagångssättet är likartat. Text och bild samverkar och det estetiska uttrycket är starkt kopplat till ett intellektuellt innehåll, vilket erbjuder betraktaren en vid tolkningshorisont. I essäerna satte hon sig själv, som deltagande observatör, i relation till de platser som verken var förankrade i och därigenom fick även tematiken en personlig dimension. Den kunde också avläsas i de installationer som var sprungna ur de egna erfarenheterna från främmande miljöer. *Paris – An Orbit Portrait* utgör i detta sammanhang något av ett övergångsverk. Texterna är approprierade från en resebok, utgiven 1953, fotografierna är tagna av konstnären. I de båda senaste verken är allt material lånat från böcker som publicerats för en del år sedan, ofta är de från 50- och 60-talet. Vägen vidare ligger öppen, men man anar riktningen.

I utställningen på Dalarnas museum i Falun sommaren 2013 behandlar Pettersson Öberg Falun och Dalarna ur liknande perspektiv som hon i verken *Japan – A Borrowed Scenery* och *In the Near Past* anlade på Japan och Italien, det vill säga hon reser även här frågor rörande identitet och föreställningar om nationell gemenskap. Få regioner har ju spelat så stor roll för att forma den svenska självbilden och uppfattningarna om svenskhetens historiska ursprung. Pettersson Öberg har utnyttjat lokala arkiv och museets samlingar för att genomföra denna konstnärliga utforskning, vilket möjliggör verk av relevans inte bara i det landskap de relaterar till. Samverkan mellan nya och äldre arbeten i utställningen öppnar rummen för möten över och bortom gränser i ett konstnärligt skapande som befinner sig i ständig förändring.