

# Materia/Minne

Lars Nittve/Bård Breivik

Douglas Feuk/Jan Håfström

Bo Nilsson/Anders Knutsson

Matter/Memory

...  
"However, his special domain was the stretch of earth underneath the pile-dwellings: the minute forms which nature had created there, unexposed to the weather above, were different from the once known, but gradually destroyed forms outside the pile area.

(Peter Handke,  
Slow Return, 1981)

This insignificant observation had aroused his enthusiasm as a discovery: a minute natural form, which had not been removed by civilisation as was usually the case but had been left unaffected, precisely because of it, by almost any sign of time.

The materialization  
of the ageless.

Immemorial.

Conversely, in a South American desert where it never rained, where there was never any dew and the wind had not blown for centuries, human footprints and traces of horses' hoofs dating from a period long since gone had remained untouched by nature."

Handke  
Matter/Memory  
Restored traces

"Visible and mobile, my body is a thing among things, it is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing. . . Things have an internal equivalent in me; they arouse in me a carnal formula of their presence. . . It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings. . ."

Maurice Merleau-Ponty,  
L'Œil et l'esprit, 1964

Man is immersed in  
a living world of  
meanings, history,  
Memories-materiali-

zed by the objects. The painter takes his body with him, the work of art is created by means of an act of transubstantiation; not an object, not a pale copy, but the living world rendered visible, in the objects, in material form ---

"Sorger said: 'It often happens to me that when I try to imagine the age and origin of different forms in one and the same landscape and their relation to one another, precisely because of the amazing variety of this extremely comprehensive notion, when I at last manage to visualize it, I begin to imagine things. Without being a philosopher I nevertheless know, in moments such as these, that I philosophize in a perfectly natural manner.' "

"... That there is by no means a vast underlying theory, it is something which does not even exist as a faint copy, and it will probably never be a fully realized project. Rather, it is some sort of curiosity and making that curiosity public".

(Peter Handke,  
Långsamm hankamst,  
1981)

Materialiserad  
tidlöshet.

Urminnes.

...  
”Hans specialområde blev dock jordområdena under de på pålar vilande kojorna: naturens småformer där, undandragna väderinflytandet från ovan, var annorlunda än de ursprungligen kända, men med tiden förstörda formerna utanför pålområdet.

Denna oansenliga iakttagelse hade ändå, som upptäckt, väckt hans entusiasm: en liten naturform, inte som annars undanröjd av civilisationen, utan just på grund av den bevarad från nästan varje tidsspår.”

Handke  
Material / Minne  
Återbördade spår

”Omvänt hade i en sydamerikansk öken, där det aldrig regnade eller föll dagg och det sedan århundraden tillbaka inte heller längre förekom någon vind, mänskliga fotavtryck och spår av hästhovar från en länge sedan gången tid förblivit helt oberörda av naturen.”

Maurice Merleau-Ponty.  
L'Œil et l'esprit 1964

Människan är nedslänkt  
i en livsvärld av betydelse, historia, Minne-  
materialiserad i tingen. Målaren tar sin kropp med sig, genom en transsubstantiationsakt uppstår konstverket; inte ett ting, inte en bleknad kopia, utan ett synliggörande av Livsvärlden, i tingen, i materiell form - -

”Synlig och rörlig, är min kropp ett ting bland ting, den är fångad i världens materia, dess sammansättning är tingets . . . Tingen har en inre motsvarighet i mig, de väcker till liv en köttlig formel för sin närvaro i mig. . . Det är genom att låna världen sin kropp som konstnären transformerar denna värld till målningar.”

”Sorger sade: ”För mig är det ofta så att jag ibland, när jag försöker tänka mig olikartade formers ålder och uppkomst i ett och samma landskap och deras förhållande till varandra, just genom den svindlande mångfalden i en sådan enda oerhört omfattande tankebild, när jag äntligen har lyckats med denna börjar fantisera. Utan att vara en filosof vet jag ändå i dessa ögonblick att jag filosoferar alldeles naturligt.”

” - - Det finns på intet sätt en överhängande teori bakom, det är inte ens en gånghärdigt i koncept och det kommer troligen aldrig att bli färdigt som projekt. Det är snarare en nyfikenhet och en vilja att göra denna nyfikenhet offentlig”.

**Bo Nilsson/Anders Knutsson**

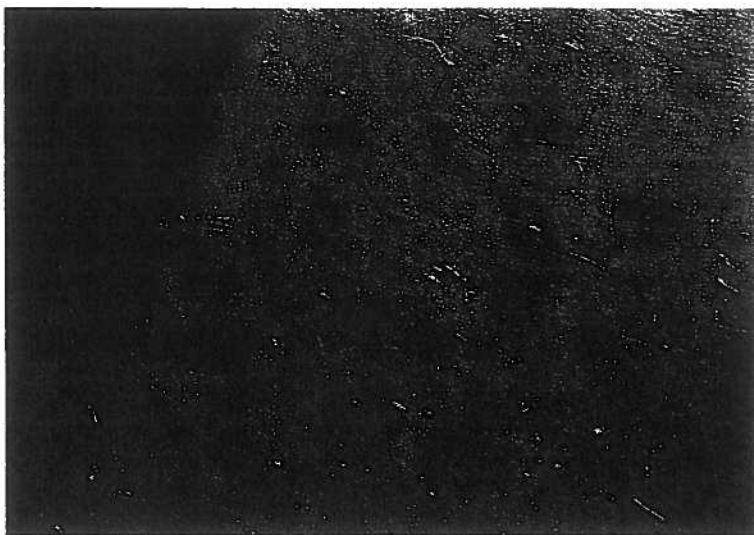
It is often said that visual phenomena cannot be explained by language. Language is not a foreign medium which is unsuitable for describing visual things. However, no verbal description or explanation can be so complete that it totally represents another phenomenon. The scientist isolates certain aspects of a phenomenon using rational and logical points of departure, studies them each individually and then studies their mutual relationship. From his observations he constructs a conceptual model which is an abstraction of the given phenomenon, and, if he is lucky, he can in this way capture its essence. When it concerns verbally formulating special qualities in encountering a work of art or some other object that is related to our experience, we are reminded of the shortcomings of language. It is difficult to describe in words events which one has never encountered before, experiences which have never before been formulated in words, to be able to capture them. This worldlessness which is outside the domain of language will nevertheless be translated into language. Events will be equivalent to a verbal picture in the form of metaphor, or as a symbol for an associative broadening of meaning. One can also direct language towards explaining and describing ideas which are linked to the work of art's material point of departure, and in such a way heighten our readiness and cognizance when confronted with the work of art.

Anders Knutsson's starting point in painting is a series of conscious choices of material. It is, however, not the material which interests us when we look at a painting. This has no meaning in itself. Anders Knutsson leaves nothing in the creation of the painting to chance. His contact with the material components of painting is deep, which isn't the same as an interest in the minutia of painting or materials in themselves. It is a desire to understand how the material reacts in different situations, so as not to be hindered by any limitations in the process of creating the painting.

The color substance in Anders Knutsson's paintings is composed of bee's wax, linseed oil, damar resin, turpentine and dry pigments. The artist mixes the ingredients together himself, which allows him to vary the amount of the bee's wax in order to achieve the right degrees of plasticity suitable for working with a palette knife, which he uses to apply the colors.

He usually doesn't work from drawings or color tests: he paints directly onto the blank canvas or paper by pressing the color substance into the grain of the canvas or applying it to the surface. The color matter is laid on from the top to the bottom, beginning in the upper left-hand corner and

finishing off in the lower right-hand side. The marks from the palette knife are short and go from the top downwards in a way similar to the motions made when writing. In this repetitious way the color substance is evenly applied with short rhythmic strokes all over the canvas. No section is emphasized at the expense of any other one. This is an attempt to create a homogeneous surface with no abrupt breaks, a conscious striving to get away from everything related to composition. Building up a surface with color is a process which differs rather little from painting to painting. However, it is no more the artist's ambition just to cover the surface of a canvas with paint than it is the goal of the author to fill a page with random words.



During the monotonous, mechanical act of applying the color, conscious awareness can decrease and yield to an intuitive form of awareness. Just by chance, something – for example, irregularities in the grain of the canvas – can subliminally stimulate the artist as he is working, which activates a flow of impulses from the unexpected and unknown. The immediate result of this way of working is that the primary visual experience is translated directly onto the canvas, as an expression of the emotions the artist felt during the work process itself, creating meanings which hadn't existed before. In the beginning the artist unreservedly let himself be led by the painting; now he starts to articulate its surface, not to represent his experience but to concentrate and capture in his painting the emotions previously manifest only within himself. The extent to which he succeeds in converting the emotion which is the basis for the painting is determined by his previous experience in painting, his insights into and knowledge of the means of painting and how refined his utilization of these are. In this respect every artist works individually, and paintings therefore are an articulation of a personal relationship which bears the marks of the artist's acts. The painting is not however some sort of psycho-

In psychology, this work method is expressed by the formula S-O-R, which means stimulus-organism-Response. Stimulus is the seen, organism is the individual, and response is the response reaction released by stimulus. Sandström, Sven, "Se och Uppleva", ("See and Experience"), Lund 1980, p 60. Response is the articulation of the painting's surface, which occurs from changes that are created through circumstances and incidents, and which causes repercussions in the painting as a whole.

The feelings an artist experiences during the course of his work are not emotions. They are rather questions of inclination and disinclination. Something seems suitable here and now, without there being any rationally based reason for it.

graphic deposit derived from the personality of the artist, rather it has its own internal esthetic or ethic, its own inherent logic, which gives it its identity. This interest in the factual element of the inner organization of painting is fundamental research in the practice of painting based on personal conditions.

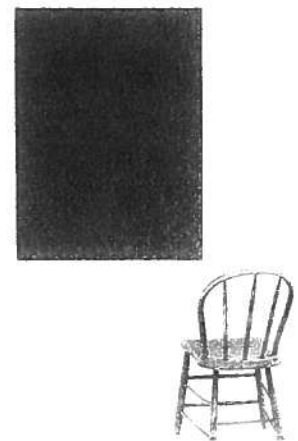
In the painting *Regatta* (1975), dots of color of different sizes have been evenly distributed over the whole surface of the canvas in a layer with minimal articulation of the palette knife. From a distance the different color dots blend together into a color unity which in a way is reminiscent of pointilism. When light is reflected back and forth between the various dots of color on the primed linen canvas, a dialogue is created between the angle of the light and the movements of the viewer, resulting in constant subtle transitions in the color balance.

Anders Knutsson has evolved from this type of polychrome paintings in which the atmospheric play of light creates a pictorial volume to a color field composed of different nuances of one and the same color. In these paintings, unprimed linen is the base for the color matter. Unbleached and unprimed linen allows greater saturation for the color, which through the addition of bee's wax permits a greater manipulation of the transparency of the color. In this way, light is allowed to be absorbed, and reflects also the lower layers of color. The use of unprimed linen also means that the color matter which had been pressed into the grain of the cloth when the color was applied creates a unity in which the choice of the grain to a certain extent controls the viewer's experience of the painting. A fine grain is employed to avoid perceiving structure through the color matter, thus emphasizing the unity and encouraging quick contact for the viewer in his encounter with the painting. A rough grain creates a series of incidents in the color matter which encourage a detailed study of the surface, something which delays the experiencing of the painting as a totality.

An artist who bases his work on internal relations and conventional perspective can use size only in the painting itself. If on the other hand he considers the painting as a factual object which lacks every type of visual convention and is liberated from dependency on external reality, then factual size does have meaning, causing the painting to be related to the size of the human body.

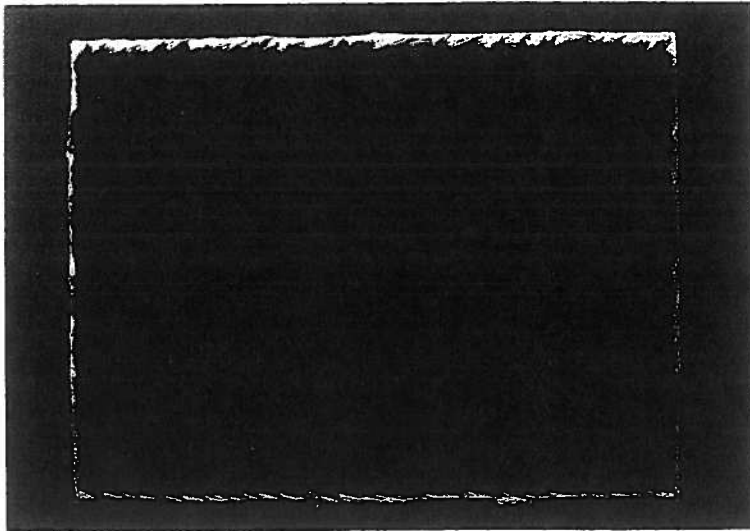
The color in Anders Knutssons monumentally conceived paintings is allowed to operate in large color areas which fill our entire field of vision when seen from a normal distance. Experiencing the paintings in this way creates a

Refinement and condensation of the medium of expression from the material point of departure are in progress like a continuing examination. There is no definite result. The painting can never be complete. Every painting must be, in this respect, regarded as a failure.



In the paper paintings the surfaces are characterized of the paper brand chosen by the artist.

physical manifestation which approaches the spacial experience. The physical extent of the paintings, like a body in the room, is also accentuated by the oversized depth of the stretcher. In this way the paintings are carried farther away from the wall and can only be viewed as a wall in front of the wall, not as an opening in it to an illusionary reality. This is supported by the lack of frames on the paintings.



The color stops at the edges of the surface plane of the canvas, leaving the sides unpainted. In this way the artist underlines the integrity of the surface plane and the painting as a completed entity, not a part of a greater whole. In the paper paintings the surface edges have been left without color to emphasize this. It is the totality of all these material decisions which creates the reality of the painting as an inherent and indivisible material unity. But do we learn anything about the essence of painting through analyzing its material nature?

Anders Knutsson uses in his paper paintings a combination of color matter and a technique of laying on color which is no different from paintings on canvas.

I will not try to give any technical explanations of Anders Knutsson's luminous paintings. I will confine myself to regarding them as visual facts which have a conscious relation to the viewer. These luminous paintings have an appearance in daylight which is independent of their tone in the dark. Their pale yellow transparent construction is almost like an ascetic denial of the earlier use of color as a sensul starting point. This ascetic zero position changes in the dark. The paintings glow as though they were lit from within or were charged with energy. It is the luminous pigment in the color matter which emits the absorbed light. This the color radiates from the color matter instead of being reflected on the surface of the painting. The colors, however, change with time, some lose their lunoious power quickly, while others can glow for considerably longer periods of time. These subtle color changes have an actual lapse of time and they engender, in the viewer's perception, an immediate attentiveness for visual changes.



In the monochromatic paintings it was necessary to take into consideration the outer circumstances in the viewer's perception of the painting, and therefore Anders Knutsson strove for a unity of material and color. When the viewer perceives the paintings in the dark, there is no referential space to distract him and he can thus perceive considerably more composite visual phenomena while his total attention is held. This is painting's dematerialising. The Zen Buddhist says that man needs his finger to point out the moon, but when the moon is discovered he doesn't need his finger any longer . . . or as the semanticist Korzybski expressed it – A map is not territory.

We are dependent on a quick and rational estimation of reality. It is for this practical use we have our perception. We interpret the seen in the process of perception in relationship to the well-known and our earlier experiences. We sift and evaluate impressions and lay them as the foundation for our actions. Perception is, consequently, a rather routine registering of reality. In everyday circumstances where reality impressions are already processed to a large extent, there is no opportunity for a personal reply to the perceived. This means that the processing of visual impressions is incomplete and fragmentary. There is quite a big difference between everyday and aesthetic perception.

In aesthetic perception, in a very short lapse of time an orientation or a determination of position occurs, where we try to identify the work of art and relate it to our experience. It is difficult to find a non-figurative painting which cannot be understood like a blown-up cell tissue or crystal structure or something else that has a relationship to reality.

Anders Knutsson's paintings are not a visual manifestation of an idea or some purposely composed message or announcement, and they therefore lack any kind of content. They have been given numbers which relate them to their origin, not only for practical reasons. The lack of titles, or the use of titles that are based on abstract categories and grand subjects which don't permit representation, make it such that the viewer's experience will not be influenced by what the artist's feelings were in the actual creation process. It is up to the viewer to conquer the paintings and create meanings on his own terms, not on the artist's.

Anders Knutsson tries, through the monochromatic use of color, to bore or exhaust the viewer in order to open his senses to that which doesn't bear recognition or identification. The indefinite and unknown constitute, in this

Twenty percent of the visual information from the eye is used up in spatial perception, which means an orientation and a determination of position in time and space.

"On Art and Science". A personal statement by Anders Knutsson, 1981, unpublished.

The use of titles connected to religious (the Disciples, Trance) and mythological (Danaë and the Golden Shower, Danaë's daughter) concepts, color (True Red, Homage to Green, Red Touch, Kaleidoscopic Orange, Finally Green) and abstract categories (Beyond the Blue Door, Lady of the Lake Maroon) brings Anders Knutsson near the abstract expressionist painter's use of titles. (Cp. Barnett Newman's use of titles: Cathedra, Day Before One, Adam, Achilles, and Stations of the Cross). In Anders Knutsson's paper paintings the importance of the support is accentuated by the titles corresponding to the brand of the paper (Singular Bacour no 11, Richard le Bas no 102).

None of the contemporary art theoreticians today maintain that there must necessarily be an agreement between the artist's intentions and the experiences the viewer has.

way, a challenge that strikes the viewer's psyche like a projectile, and creates a febrile psychic activity. Since visual experience can only be of the sensual kind, it will come from one's ego's possibilities and limitations. The experience means that the viewer relates perception to his conscious or unconscious inner realities, in the form of memories, feelings, conceptions, insights and set of values. The mental sphere doesn't exist in our perception but in every other form of consciousness. It constitutes a spiritual metaphor of the world, a non-physical existence similar to the outer world – an inner representation of reality in its varying transformations.

Experience is aimed at conquering our intimate and subjective history, and it appears in its emotional reply as a contrast to systematic and rational perception. Thus we can no longer identify only with our intellect, but, rather, we are forced to assume a more holistic view of ourselves as intellectual and emotional beings, and, accordingly, a more homogeneous view of our spiritual and bodily selves.

For Anders Knutsson art history constitutes the personification of a series of problems specific to the discipline of painting. Different eras have different solutions for these problems, solutions bound to time which endure but briefly. Anders Knutsson's painting is not concerned with creating new vistas in which technical and formal advances can enlarge the horizons of painting, which earlier was considered as the unlimited expressional possibilities of painting. Painting is as much an expected development of future horizons as it is a reflection of history. This implies investigating the deposits and inherited possibilities of painting, and making an analytical projection backwards in time.

Anders Knutsson tries to go forwards to a point where the essence of the work of art will be visible. This is the permanency of the work of art, a value independent of time and distance. The essence is always present.

The essence of painting is matter and memory.

For color-field painters Barnett Newman, Mark Rothko, and Clyfford Still, color was an unfathomable mystery. They proceeded in their work from C.G. Jungs archetypal theory of man's innate symbols, and examined the ability of color to awaken an emotional reply that was similar for all men. Firestone, Evan R "Color in Abstract Expressionism: Sources and Background for Meaning", Arts 1981.

Our conception of the world is based on visual memory which has its source in our childhood impressions. These impressions often retain the feelings with which they have been associated when they were recorded in the memory.

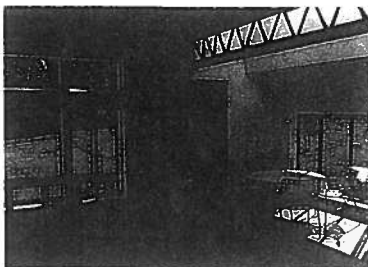
In modernism, the notion regression plays an important role. Regression means a retrogression in personal time to childhood, or in cultural time to more primitive cultural stages. There is a belief that the child and the savage are unaffected by culture and therefore closer to original man. Gibson, Ann "Regression and color in Abstract Expressionism: Burnett Newman, Mark Rothko and Clyfford Still," Arts 1981.



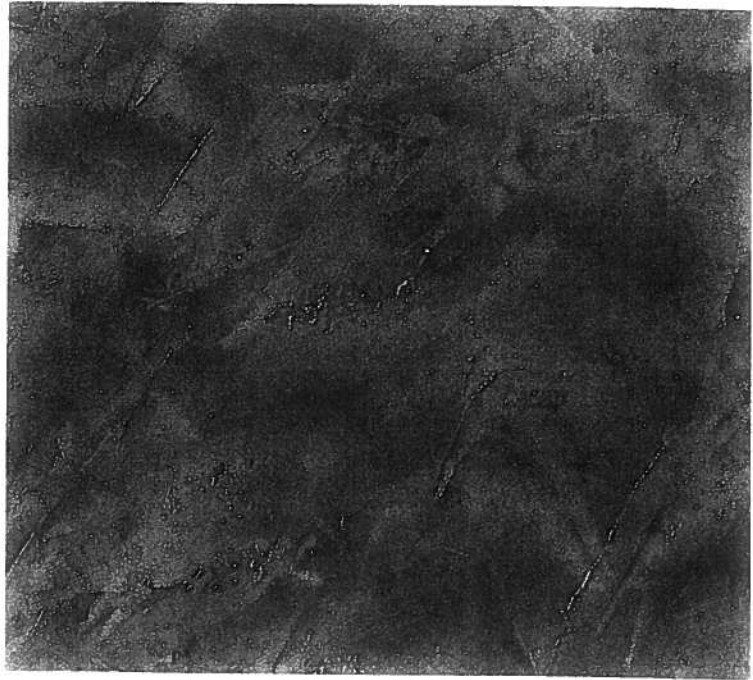
Det har ofta påståtts att visuella fenomen inte kan förklaras av språket. Språket är inte ett främmande medium som är opassande för att beskriva visuella saker. Emellertid kan ingen språklig beskrivning eller förklaring göras så fullständig att den helt representerar ett annat fenomen. Vetenskapsmannen renodlar utifrån rationella och logiska utgångspunkter vissa aspekter av ett fenomen och studerar dem var för sig och därefter deras inbördes relationer. Utifrån sina iakttagelser bygger han en konceptuell modell som är en abstraktion av det givna fenomenet. Har han tur kan han på detta sätt gripa dess essens. När det gäller att språkligt formulera speciella kvaliteter i mötet med ett konstverk eller andra objekt som har ett förhållande till vår erfarenhet, gör sig språkets bristande förmåga påmind. Det är svårt att i ord beskriva upplevelser som man aldrig tidigare har mött, erfarenheter som aldrig tidigare har varit formulerade i ord. Denna ordlöshet som befinner sig utanför språkets domän, kommer ändå att översättas till språk. Upplevelsen kommer att motsvaras av en språklig bild i metaforens form, eller som en symbol för eller en associativ betydelseutvidgning. Man kan också inrikta språket på att förklara och beskriva idéer som är förknippade med konstverkets materiella utgångspunkter och på så sätt höja vår beredskap och kunskap inför upplevelsen av konstverket.

Anders Knutssons utgångspunkt i måleriet är en rad medvetna val av material. Det är emellertid inte materialen som intresserar oss när vi betraktar en målning. De har inga betydelser i sig själva. Anders Knutsson lämnar inget i målningarnas tillblivelseprocess åt slumpen. Hans kontakt med måleriets materiella beståndsdelar är djup, vilket inte är detsamma som ett intresse för måleriets minutia eller materialen i sig. Det är en vilja att förstå hur materialen reagerar i olika situationer, för att inte hindras av några begränsande faktorer i målningens framställningsprocess.

Färgmaterialen i Anders Knutssons målningar har en sammansättning av bivax, linolja, harts, terpentin och torra färgpigment. Konstnären blandar själv de olika beståndsdelarna, vilket innebär att han med bivaxets hjälp kan anpassa färgmaterialens konsistens till det plastiska och därmed underlätta arbetet med palettkniven som han använder i färgpåläggningen.



Färgpåläggningen föregås vanligtvis inte av några skisser eller färgprover utan sker direkt på den tomma duken eller det tomma papperet genom att färgmaterialen trycks in i dukens gräng eller läggs på dukens yta. Färgmaterialen läggs på uppifrån och ned med början i dukens övre vänstra del och avslutas i dess nedre högra del. Spåren efter palettkniven är korta och gjorda uppifrån och ned på ett



sätt som liknar skrivandets gestuella form. På detta repeterande sätt läggs färgmaterialet med korta rytmiska drag över hela duken på ett fullkomligt likvärdigt sätt. Inga partier ges större tonvikt än andra partier. Det är ett försök att skapa en homogen yta utan några abrupta avbrott. En medveten strävan bort från allt som kan förknippas med komposition. Att bygga upp en yta med färg är en process som skiljer sig ganska lite från målning till målning. Det är emellertid inte konstnärens ambition att endast täcka dukens yta med färg, lika lite som det är litteraturens mål att täcka en sida med ord.

I psykologin uttrycks denna arbetsmetod med formeln S-O-R, vilket betyder Stimulus-organism-respons. Stimulus är det sedda, organism är individen och responsen är svarsreaktionen som utlöses av stimuli. Sandström, Sven, Se och Uppleva, Lund 1980, s60. Responsen är artikuleringen av målningens yta, som sker utifrån förändringar som skapas genom tillfälligheter och incidenter, vilket får återverkningar i målningen som helhet.

De känslor som konstnären upplever under arbetets gång är inte affekter. Det är snarare frågan om lust och olust. Något förefaller lämpligt just här och nu, utan att det finns några rationellt grundade skäl för det.

Under den monotona mekaniska akt som färgpåläggningen utgör inträder ofta en reducerad grad av medvetenhet till förmån för en intuitiv form av uppmärksamhet. Det kan vara tillfälligheter och incidenter såsom oregelbundenheter i dukens gräng som under arbetets gång utgör stimuli för konstnären, vilket resulterar i en öppning där en ström av impulser från det oväntade och okända kan bli aktiv. Det omedelbara i arbetssättet gör att den primära visuella erfarenheten sätter spår direkt på duken, som ett uttryck för konstnärens känslor i själva arbetsprocessen, vilket skapar betydelser som inte tidigare legat i dagen. Från att oreserverat ha låtit sig föras av målningen börjar konstnären nu artikulera målningens yta, inte för att avbilda sin upplevelse, utan för att i målningen förtäta och förankra känslan som tidigare bara varit manifest i hans upplevelse. Det är den tidigare erfarenheten av måleri, insikter och kunskap om måleriets medel och hur förfinad hans användning av dessa är, som bestämmer i hur hög grad han lyckas materialisera känslan som ligger till grund för målningen. Varje konstnär arbetar i detta hänseende individuellt och målningar är därför en artikulering av ett

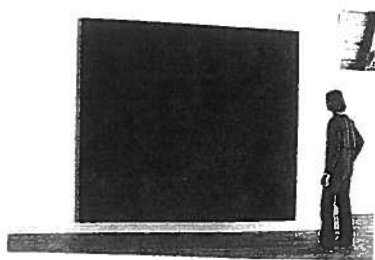
Förfining och förtätningen av uttrycksmedlen utifrån de materiella utgångspunkterna pågår som en fortlöpande undersökning. Det finns inget slutgiltigt resultat. Målningen kan aldrig bli fulländad. Varje målning måste i detta hänseende betraktas som ett misslyckande.

personligt förhållande som bär spår av konstnärens handlingar. Målningen är emellertid inte en avlagring av psykografiskt slag som är relaterad till konstnärens hela personlighet. Det är snarare målningens interna estetik eller etik, dess inneboende logik som ger konstverket dess identitet. Detta intresse för det faktiska i måleriets inre organisation är en grundforskning i måleriets praktik utifrån de personliga förutsättningarna.

I målningen *Regatta* (1975) har färgdroppar i olika storlek distribuerats jämnt över hela dukens yta i ett lager med minimal artikulering av palettkniven. De olika färgdropparna sammansmälter på avstånd till en färgenhet på ett sätt som påminner om en pointillistisk målning. När ljuset reflekteras mellan färgdropparna i den grunderade linneduken uppstår en dialog mellan ljusets infallsvinkel och betraktarens rörelse, där ständiga subtila övergångar i färgbalansen uppstår.

Från dessa polykroma målningar där ljusets atmosfäriska spel skapade ett bildmässigt rum, har Anders Knutssons utveckling gått mot färgfält som är uppbyggda av olika nyanser av en och samma färg. I dessa målningar utgör den ogrundade linneduken underlag för färgmaterialet. Den oblekta och ogrundade linneduken ger färgen en större måttnad, vilket tillåter en högre manipulering av färgens transparens genom inblandning av mängden bivax. Ljuset tillåts på så sätt att tränga ner och reflekteras också i målningens underliggande färgskikt. Den ogrundade linneduken och färgmaterialet som i färgpåläggningsakten har tryckts in i dukens gräng utgör en enhet, där valet av gräng till en viss del kommer att styra betraktarens upplevelse av målningen. En finvävd gräng används för att undvika en synlig struktur genom färgmaterialet. På så sätt betonas enheten och snabb kontakt i betraktarens möte med målningen, medan en grov gräng ofta skapar en rad incidenter i färgmaterialet som gärna leder till detaljstudium av ytan, vilket medför en fördröjd upplevelse av målningen som en totalitet.

I målningarna på papper är ytorna präglade av den pappersort som konstnären valt.



En konstnär som baserar sitt arbete på interna relationer och ett konventionellt perspektiv kan använda storlek endast i själva målningen. Betraktar han däremot målningen som ett faktiskt objekt som saknar varje form av bildmässig konvention och är frigjort från beroendet till den yttre verkligheten har faktisk storlek betydelse, vilket gör att målningen kommer att relateras i förhållande till människokroppens storlek.

I Anders Knutssons monumentalt upplagda målningar tillåts färgen att operera i stora färgfält som vid ordinarie synavstånd täcker hela vårt synfält. Upplevelsen av mål-

ningarna får på detta sätt en fysisk påtaglighet som närmar sig den rumsliga upplevelsen. Målningarnas fysiska utsträckning som en kropp i rummet accentueras också av spännramens betonade storlek. På detta sätt förs målningarna längre bort från väggen och kan endast betraktas som en vägg framför väggen och inte som en öppning i denna mot en illusorisk verklighet, vilket understöds av att målningarna saknar ram.

Anders Knutsson använder i sina pappersmålningar en sammansättning av färgmaterial och en teknik i färgpåläggningsakten som inte skiljer sig från målningarna på duk.

Färgpåläggningen har upphört vid ytplanets avslutning och dukens sidor har lämnats utan färg. Konstnären betonar på detta sätt ytplanets integritet och målningen som avslutad entitet som inte utgör ett utsnitt ur en tänkt större helhet. I pappersmålningarna har den yttersta kanten av ytan lämnats obearbetad för att understryka detta. Det är totaliteten av alla dessa materiella beslut som skapar målningens realitet som en inneboende och oskiljaktig materiell enhet. Men lär vi oss något om måleriets essens genom att analysera dess materiella natur?

Jag skall inte försöka att ge någon teknisk förklaring av Anders Knutssons lysande målningar. Jag nöjer mig med att betrakta dem som visuella faktum som har en medveten relation till betraktaren. De lysande målningarna har ett utseende i dagsljus som är oberoende av deras framtoning i mörker. Deras gulbleka transparenta uppbyggnad är nästan som en asketisk förnekelse av den tidigare användningen av färgen som en sinnlig utgångspunkt. Denna asketiska nollställdhet förändras med mörkret. Målningarna lyser som om de vore tända inifrån eller hade laddats med energi. Det är de lysande pigmenten i färgmaterial som emitterar det ljus som har absorberats. Färgen kommer därför att stråla ut från färgmaterial istället för att reflekteras på målningens yta. Emellertid förändras färgerna med tiden, somliga förlorar snabbt sin lyskraft, medan andra kan lysa under betydligt längre tidsrymder. Dessa subtila färgförändringar har ett faktiskt tidsförlopp och de skapar en omedelbar uppmärksamhet för visuella förändringar i betraktarens perception.

Tjugo procent av den visuella informationen från ögat går åt till spatial perception som innebär en orientering och en positionsbestämning i rummet.

Om konst och vetenskap. En personlig redogörelse av Anders Knutsson. 1981. Opublicerad.

I de monokroma målningarna var det nödvändigt att ta hänsyn till de yttre omständigheterna i betraktarens varseblivning av målningen och Anders Knutsson eftersträvade därför en materialens och färgens enhet. När betraktaren perceperar målningarna i mörker finns ingen referentiell rymd som distraherar honom och han kan därför varsbliva betydligt mer sammansatta visuella fenomen med en total uppmärksamhet bibehållen. Detta är måleriets dematerialisering. Zenbuddisten säger att man behöver fingret för att peka ut månen, men när månen väl är upptäckt behöver vi inte fingren längre, eller som semantiker Korzybski har uttryckt det: Kartan är inte territoriet.



Vi är beroende av en snabb och rationell bedömning av verkligheten. Det är för detta praktiska bruk vi har vår varseblivning. Det är i förhållande till det välbekanta och våra tidigare erfarenheter som vi tolkar det sedda i varseblivningsprocessen. Vi sovrar och värderar intrycken och lägger dem till grund för vårt handlande. Varseblivningen är således en ganska rutinmässig registrering av verkligheten. I de vardagliga omständigheterna där en stor del av verklighetsintrycken redan är bearbetade, ges inget tillfälle för ett personligt gensvar på det varseblivna. Det innebär att bearbetningen av synintrycken är ofullständig och fragmentarisk. Det är därför en ganska stor skillnad mellan den vardagliga och den estetiska varseblivningen.

I den estetiska varseblivningen sker under en ytterst kort tidsrymd en orientering eller en positionsbestämning, där vi försöker identifiera konstverket och relatera det till vår erfarenhet. Det är svårt att finna en nonfigurativ målning som inte kan uppfattas som en uppförstorad cellvävnad eller en kristallstruktur, eller något annat som har en relation till verkligheten.

Anders Knutssons målningar är ingen visuell manifestation av en idé eller något avsiktligt komponerat meddelande eller budskap och de saknar därför varje form av innehåll. De har därför inte endast av praktiska skäl tilldelats nummer som relaterar sig till deras tillkomst. Avsaknaden av titlar eller titlar som anknyter till abstrakta kategorier och storslagna ämnen, som inte låter sig avbildas, gör att betraktarens upplevelse inte kommer att påverkas av konstnärens känslor i själva tillkomstsituationen. Det ankommer på betraktaren att erövra målningarna och skapa betydelser på sina egna villkor och inte på konstnärens.

Anders Knutsson försöker genom den monokroma användningen av färgen att tråka ut eller utmatta betraktaren eller göra honom omedelbart uppmärksam på faktiska förändringar i hans perception av de lysande målningarna, för att öppna hans sinnen för det som inte står att känna

Genom användandet av titlar som anknyter till religiösa (The Disciples, Trance) och mytologiska (Danaë och Guldregnet, Danaë's daughter) föreställningar, färg (True Red, Homage to Green, Red Touch, Kaleidoscopic Orange, Finally Green) och abstrakta kategorier (Beyond the Blue Door, Lady of the Lake Maroon) närmar sig Anders Knutsson de abstrakta expressionisternas titelanvändning. (Jmfr Barnett Newmans målningstitlar: Cathedra, Day Before One, Adam, Achilles och Stations of the Cross). I Anders Knutssons målningar på papper betonas underlagets betydelse genom att titlarna anger papperssorten (Singular Bacour nr 11, Richard le Bas nr 102).

Det finns ingen av de samtida konsteoretikerna som idag hävdar att det nödvändigtvis måste finnas en överensstämmelse mellan konstnärens intentioner och den upplevelse som betraktaren har.

För color-field målarna Barnett Newman, Mark Rothko och Clyfford Still var färgen ett outgrundligt mysterium. De utgick i sitt arbete från C.G. Jungs arketypplära om människans medfödda symboler och undersökte färgens förmåga att väcka ett känslomässigt gensvar som var lika hos alla människor. Firestone, Evan R. Color in Abstract Expressionism: Sources and Background for Meaning, Arts 1981.

Vår världsbild är grundad på synminnet som har sitt upphov i våra barndomsintryck. Dessa intryck behåller ofta de känslor med vilka de har varit förbundna ända sedan de upptogs i minnet. I modernismen spelar begreppet regression en viktig roll. Regression innebär en tillbakagång i personlig tid till barndomen eller i kulturell tid till mer primitiva kulturella stadier. Det är en tro att barnet och vilden är opåverkat av kulturen, och därför närmare den ursprungliga människan. Gibson, Ann, Regression and Color in Abstract Expressionism: Barnett Newman, Mark Rothko and Clyfford Still, Arts 1981.

igen eller identifiera. Det obestämda och det okända utgör på detta sätt en utmaning som slår ned i betraktarens psyke som en projektil och skapar en febril psykisk aktivitet. Eftersom synupplevelsen endast kan bli av det sinnliga slaget kommer den att utgå från det egna jagets möjligheter och begränsningar. Upplevelsen innebär att betraktaren relaterar varseblivningen till sina medvetna eller omedvetna inre realiteter i form av minnen, känslor, föreställningar, insikter och värderingar. Den mentala rymden existerar inte i vår varseblivning, men väl i varje annan form av medvetande. Den utgör en andlig metafor av världen, en icke-fysisk existens som liknar den yttre världens. En inre representation av verkligheten i dess olika transformationer.

Upplevelsen är inriktad på en erövring av vår intima och subjektiva historia och den framstår i sitt känslomässiga gensvar som en motsats till den systematiska och rationella varseblivningen. Det gör att vi människor inte längre kan identifiera oss endast med vårt intellekt utan vi har tvingats att anta en mer holistisk syn på oss själva som intellektuella och känslomässiga varelser och därmed en mer enhetlig syn på vårt andliga och kroppsliga jag.

För Anders Knutsson utgör konsthistorien förkroppsligandet av en rad problem som är specifika för måleriets disciplin. Olika tider har olika lösningar på dessa problem, tidsmässigt bundna lösningar som endast lever en kort tid. Anders Knutssons måleri handlar inte om nyskapande där tekniska och formella landvinningar kan utvidga måleriets gränser. Det som tidigare betraktades som måleriets obegränsade uttrycksmöjligheter. Måleri är lika mycket en förväntad utveckling av framtida gränser som det är ett återseende av historia. Det innebär att undersöka måleriets avlagringar och nedärvda möjligheter, att göra en analytisk projektering bakåt i tiden.

Anders Knutsson försöker att nå fram till en punkt där konstverkets essens blir synlig. Essensen är dess beständighet, ett värde som är oberoende av avstånd och tid. Essensen är den ständiga närvaron i konstverket.

Måleriets essens är materia och minne.