



# Perspektiv på J. O. Mallander



Rasmus Östling presenterar en av den experimentella konstens fanbärare i Finland: Jan-Olof Mallander.

Jan-Olof Mallander (f. 1944) är en multidisciplinär konstnär som ur vissa synvinklar kan betraktas som en av de få fanbärarna för finsk experimentell konst – i den offentliga konstdiskussionen i Finland anses han ännu vara ”radikal”. Det här är förstas något missvisande, då man lätt kan komma på flera andra banbrytande konstnärer utöver Mallander (till exempel Arto Kytöhonka och Eija-Liisa Ahtila), men det är ganska få som över en så lång tid både varit *underground* och ändå haft nära kontakter till diverse större internationella konströrelser. Under 2000-talet har han ändå delvis nått offentligheten. Han har en egen plats både i den inhemska och den internationella konsthistorien, ändå vore det ett misstag att se honom som en historisk konstfigur snarare än en aktiv konstnär.

**Marica Gripenberg** har sammanfattat Mallanders inflytande för den finska kulturen: hon hävdar att han varit med i största delen av det som hänt i det finska konstlivet inom det senaste halva århundradet, antingen som konstnär, fotograf, kritiker, curator eller organisatör. Om man bekantar sig med omfånget av hans konst tvivlar man inte på detta. Även om Mallander idag har fått en mer stadig roll på den finska konstscenen har nästan inga mer omfattande texter skrivits om honom. Hans konst kommer man nog åt, men för att bilda sig en uppfattning av personen bakom konstverken är man tvungen att ta sig genom flera olika antologier i varierande kvalitet.

I 1960-talets finska kulturliv kom den socialistiska realismen, som i så många andra länder, vid sidan om konstruktivismen att ta plats som den nationellt accepterade konströrelsen. Den konstruktivistiska konsten, både den sovjetiska och internationella varianten, karakteriserades av geometriska och nonfigurativa former och representerades bland annat av **Aleksandr Rodtjenko**, **Vladimir Tatlin** och **Theo van Doesburg**. Dess motstycke blev avantgardet som istället tog starkare intryck från och knöt kontakter till den internationella konstvärlden. Som man

tyvärr kunde förvänta sig hamnade avantgardisterna utanför de lokala instanserna som erbjöd utrymmen, finansiering och kontakt till medier. Den här rätt så klassiska kulturkapitalistiska strukturen var som gjord för en mystiker som Mallander, som under 1960-talet introducerades till buddhismen och meditation, vilka märkbart kom att påverka hans konstnärliga liv.

Man finner en hel mängd olika teman i Mallanders verk, och genom att man speglar dem mot resten av konstvärlden märker man att hans styrkor var hans variationsförmåga och längtan efter kontraster. Dessa styrkor medverkar till att det inte går att placera honom i ett enda fack, han flyter snarare mellan olika konstformer och genrer. Mallander har skapat och tillverkat en stor mängd verk i olika medier under flera årtionden, att försöka hitta en klar, röd tråd i hans material är som att söka en nål i en höstack – ändå kan man genom att utforska några av de centrala verken få en bättre bild av honom som konstnär.

#### **TEGELINSTALLATIONERNA – DEN KONCEPTUELLA OCH PLATSSPECIFIKA KONSTEN**

Det är ett onödigt uppdrag att försöka peka ut Mallanders *magnum opus*, då verken helt enkelt oftast tilltalar olika människor. Hans fotografiska verk är antagligen mer tillgängliga för en allmän publik än *Kekkonen*-skivan, men detta har förstås inget att göra med kvaliteten i hans arbeten, det visar endast på hur konstvärlden förhåller sig till olika konstformer och -medier. Tegelininstallationerna har ändå fått en omfattande inhemsk publik och fungerar därför som en bra måttstock då hans verk analyseras och diskuteras. De vita tegelverken trädde in rätt så sent i Mallanders konstnärliga liv, först i början av 1980-talet. Under årens lopp har man kunnat bevittna dem bland annat framför Finlandiahuset och utanför konstmuseet i Salo. De exemplifierar Mallanders roll främst som en aktör inom konceptkonsten, konströrelsen som betonar själva idén bakom det fysiska konstverket, då de tiotals oli-

ka tegelformationerna tog formen avväldigt enkla konstruktioner som bar på ett buddhistiskt budskap. Enligt Mallander symboliserar den vita färgen och den neutrala tegelstenen ständig förändring, något som kan anses följa genom hans karriär. Symbolik är ändå inte en essentiell egenskap för konceptkonsten, och tegelverkens icke-expressiva natur faller inom det som bland annat **Michael Archer** ser som ett viktigt tema för hur konceptuella konstverk konstrueras. **Sol Lewitts** anmärkning om hur konst bör göras emotionellt torr för att göras mentalt intressant passar ihop med Mallanders konst och hans ideologi.

En till rörelse som tegelverken tar del av är ”land art”, landskapsverk eller jordkonst, men ändå inte på ett lika klart sätt som stilens pionjärer **Robert Smithson**, **Richard Long** och **Nancy Holt**. ”Isolation is the essence of Land Art”, avskildhet är kärnan i jordkonst, säger **Walter de Maria**, och om detta citat, som tagits ur sin kontext, används som ett krav för att ett verk skulle kunna skattas som ett landskapsverk kan Mallanders tegelverk få problem. Om man i stället använder sig av **Rosalind Krauss** beskrivning, att landskapsverken varken är arkitektur eller landskap, att det snarare intar en intermediär ställning med drag från båda, kan Mallander också platsas i denna kategorisering på ett mer rättmätigt sätt. Om man ytterligare vill förenkla och reducera landskapskonsten kan den ses som nästan tvådimensionell: konstverket ligger på en plats utanför gallerimiljön, oftast med en stark koppling till naturen, och själva konstverket härstammar från eller är en del av naturen. De Marias verk *Lightning Field*, där konstnären har ställt upp 400 metallstavar för att attrahera blixlar i öknen i New Mexico, och Smithsons *Spiral Jetty*, en jättelik spiral i Stora Saltsjön i Utah konstruerad av basaltstenar och saltkristaller, är exempel där både objektet och platsen har en direkt koppling till naturen.

Tegelverken faller på ett intressant sätt någonstans mellan alla dessa kategorise-

ringar. De passar in i Krauss beskrivning: tegelverken är arkitektur, men teglet som material kan dessutom betraktas som ett naturligt element. Tegelkonstruktionerna har främst legat i städer, i parker och på fält, men också på museers gårdar, vilket står i en speciell relation till den karakteristiska landskapskonsten. Galleri- och muséimiljön ligger på många sätt utanför det som jordkonsten representerar, med Smithsons *Gravel Mirror with Cracks and Dust*, en samling sandhögar i ett galleri, som ett undantag. Mallanders verk ligger enligt denna kategorisering på ett liknande sätt i utkanterna av landskapskonsten – vilket på sätt och vis är karakteristiskt för hans konst i relation till alla andra konströrelser.

#### KEKKONEN, LJUDKONST OCH FLUXUS

”Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen” [sida byts].

Så ljuder båda spåren på *Extended Play*-vinyl, ett av de få ljudkonstverk som Mallander själv skapade. Verket består enbart av en inspelad rösträkning från presidentvalen åren 1962 och 1968. Ett år före publikationen av detta pionjärverk, år 1967, släppte Mallanders band Sperm sin första skiva, men innan detta lär Mallander inte ha producerat ljudkonst, åtminstone inget som senare har blivit publicerat. Sperm blev ett kultband som ännu idag släpper nyupplagor och samlingsalbum med banbrytande sånger och verk ända från 1960-talet. Det är ändå *Extended Play* som bäst passar in i det konceptuella ljudkonstmönster som bara några få i Finland före Mallander haft något att göra med. *Extended Play* har på grund av sitt dynamiska format som vinylskiva nått en stor publik utomlands och tävlar därför med tegelverken för platsen som hans kändaste verk.

Ljudkonst har en säregen plats i 1900-talets konstvärld och dess förändringar. En stor del av de konstgenrer och -rörelser som uppstått från och med 1960-talet rymmer ljud och musik, åtminstone delvis. I många av dem – till exempel assemblage, minimalism



• Originalfotografi: Kuvasiskot studio (Museiverkets samling) Källa: <http://www.finna.fi/Cover/Show?id=musketti.M012%3AHK7155%3A385-77-15>

och installationskonst – kommer det visuella och det ljudmässiga till uttryck på ganska olika sätt. Ändå har det funnits rörelser och grupper där de är mer sammanvävda och det inte går att säga vilket medium eller vilka stilar som varit ledande. Ett praktexempel på en rörelse där det förekom en stor variation i uttrycksformerna var Fluxusrörelsen, den multinationella konstnärscirkeln som bestod av en hel skara av kompositörer, poeter, video- och performancekonstnärer med mera. Många inofficiella Fluxus-experter har hävdat att Mallander var den i Finland som låg närmast rörelsen, men utan att vara eller bli en fullblodig medlem. Enligt **Nam June Paik** var Mallander och konstgalleriet han drev, *Halvat Huvit* (Cheap Thrills), intimt förknippade med Fluxusrörelsen även om de inte helt kunde inlemmas i det. Fluxus fungerade inte som ett slutet forum fastän **George Maciunas** gjorde försök åt det hållet i de tidiga skedena av rörelsen (han försökte bland annat kasta ut största delen av gruppen efter en Stockhausenkonsert, eftersom den tyska avantgardekompositören enligt Maciunas representerade Fluxus motsats). Olika aktörer från ett flertal länder kom att medverka i ett flertal *happenings*, den vanliga framställningsformen för Fluxuskonst, och två finska konstnärer, Mallander själv och Carl-Erik Ström, var rätt aktiva på evenemangen som ordnades i Norden. Det går här inte att ignorera språkets betydelse: det var klart lättare för två svenskspråkiga att komma in i skandinaviska rörelser, åtminstone i detta sammanhang.

Om man jämför Kekkonen-verken med det ramverk som Fluxusrörelsen representerar förstår man varför Mallander kan anses stå nära den. Enligt Maciunas kunde Fluxus beskrivas som "the fusion of Spike Jones, vaudeville, gag, children's games and Duchamp." Detta är inte ett kriterium som skulle fungera som ett inträdesprov till konstkretsen, utan helt enkelt ett humoristiskt uttalande i samma anda som präglar en stor del av konstverken som Fluxuskonstnärerna skapade. Om man ändå kort speglar

Kekkonen mot de enskilda delarna i citatet ser man likheter: humor är närvarande från början till slut och ljudverket kan anses innehålla klart duchampianska drag i form av en enkel natur som syftar till något vardagligt – Kekkonen var ju Finlands dåvarande president. Vardaglighet och tanken om att konst och liv inte går att separera är också något som präglar Fluxuskonst i allmänhet. Man utgick från enkla realiseringsmetoder snarare än komplexa mönster som skulle kräva professionell konstutbildning eller specialkunskap. Det går alltså att hitta en stark koppling mellan Mallander och Fluxus, skälet till att han aldrig kom att räknas som en central del av rörelsen kommer man knappast någonsin att få veta säkert.

En stor del av ljudverken som gjorts inom Fluxusrörelsen är av ett postdadaistiskt slag och har således en stark koppling till collagekonst, konkret poesi och ljudpoesi. *Extended Play* ligger särskilt nära flera av **Åke Hodells** bandade verk med konkret poesi, som han skapade under den senare delen av 1900-talet. Samlingsalbumet *Verbal Brainwash and Other Works* från år 2000 innehåller flera enskilda stycken som baserar sig på en repetition av korta meningar eller enskilda ord, likt Kekkonen-mantrat. Fokus i verket flyttar sig från förståelsen av det sagda till hörandet av abstrakta ljud som lyssnaren efter flera upprepningar inte längre förstår – från innehåll till form.

Då ljudverk i stil med *Extended Play* diskuteras finns de oftast, med installationskonst och performancekonst som undantag, utanför gallerier, museum och konsertsalar. Jämförelser mellan ljudkonst och populärmusik är ofta vanligare än jämförelser mellan ljudkonst och visuell konst. Detta bidrar till att Mallanders ljudkonst har uppfattats ligga närmare musik som du hör på radion än visuell konst som han, ironiskt nog, kallat för sin största inspiration.

#### MALLANDER IDAG

Det är klart att Mallanders katalog kan kännas överväldigande, ändå kunde man över-

blicka dess mångfaldighet i *Halvat Huvit*. Där kom ljudverk, skulptur, installation och framför allt postkonst att mötas i sammanlagt sju års tid. Redan från öppningsdatumet visades olika internationella konstnärers verk. Med tanke på Mallanders kontakter och inspirationer var internationalitet kanske det enda alternativet.

Ännu på 2010-talet har Mallander skapat nya konstverk vilka hänvisar till nygamla genrer och konststilar. Ett av de nyaste verken är den poetiska utgåvan *Ode*, en lång räkka av meningar som alla börjar med frasen ”å de e...”:

*å de e prolog å de e prognos  
å de e traktat å de e budget  
å de e plakat å de e broshyr  
å de e bikt å de e monolog*

Det är omöjligt att läsa den och inte se intryck från bland annat den konkreta poesin. Det kan ändå konstateras att det inte längre går att hitta nyhetens behag i verk av detta slag, men det är inte heller ett krav som man automatiskt kan ställa på samtida konst. Även om den moderna konkreta poesin går tillbaka till bland annat dadaisterna och surrealisterna har stilen möjligheter som ännu inte blivit prövade.

*Ode* kan ses som ett praktexempel på att Mallanders konst ännu idag springer ur fräscha insikter och tidlösa hänvisningar till äldre konstflöden. Denna kombination av ny-tänkande och tradition kommer man också i framtiden att förknippa med J.O. Mallander.

