

Text av Håkan Nilsson

Rebecca Chentinell och Jens Sethzman, 299 792 458 m/s

Ett sätt att klassificera *299 792 458 m/s* är att säga att det står i en minimalistisk tradition. Uttrycket är stramt, materialiteten är betonad och det koreograferade ljuset är återhållsamt organiserat – även när stroboskopen är så överväldigande att man tvingas blunda. Samtidigt känns referensen ”minimalism” som otillräcklig: begreppet tycks antyda att man prioriterar struktur före estetik, intellekt före upplevelse och koncept före utförande. Det ger en ganska kall och opersonlig bild.

Men minimalismens rykte som opersonlig vilar delvis på ett missförstånd, låt vara ett som den dragits med redan från början. I essän ”Recentness in Sculpture” (1967) skrev den amerikanske kritikern Clement Greenberg att minimalism visst kunde förstås som konst - liksom nästan vad som helst ”... including a door, a table or a blank sheet of paper”. Hans irritation föranledes bland annat av hur konstnären och kritikern Donald Judd i essän ”Specifika objekt” två år tidigare redogjort för hur han och hans kollegor använder redan existerande material som de är. Ljusrör, byggelement och tegelstenar fungerar bäst som konstnärligt material om de inte förvanskas till något annat.

Konsthistoriskt innebar detta konceptuella bruk av byggmaterial ”som de är” en reaktion på de idéer om genialitet, individualitet och unika val som omgärdat det abstrakta måleri som dittills hade dominerat konstscenen. Minimalismens steg mot det ”opersonliga” var med andra ord ett steg från det romantiska konstnärssjaget. Missförståndet är att tro man därmed också lämnade det sinnliga.

Jens Sethzmans och Rebecca Chentinells *299 792 458 m/s* påminner oss om att minimalistiska verk alltid innehåller flera poetiska dimensioner. Stramhet är inte stelhet, lika lite som materialval är innehåll. Det är aldrig tillräckligt att konstatera att Agnes Martins målningar är randiga eller att Fred Sandbacks rumsinstallationer egentligen inte består av mer än ett par färgade snören. Sandback ägnade ett helt konstnärskap till att skapa rumsligheter genom att endast teckna konturerna av väggar med snören. Men dessa rum är aldrig bara konceptuella. De är inte ens förståeliga om man inte befinner sig på plats, för de talar till betraktarens perception och kroppslighet.

Fred Sandback är också en av Sethzman/Chentinells tydligaste referenser. När betraktaren leds in i den L-formade korridor som utgör både åskådarrum och scen är det enda som möter en smal ljusstråle som, genom teckna ett smalt streck över väggar, golv och tak, skapar en diagonalt ställd fjärde vägg. Här, förstår man, slutar åskådarrummet och scenen tar vid. När vi sätter oss för att ta in den nästan 20 minuter långa föreställningen inser vi att ljuset strilar in genom en exakt skuren springa i en av väggarna. Inledningsvis är detta är också den enda ljuskällan, och fastän vi märker att det långsamt blir mörkare i rummet, förefaller den tydligt markerade strimman ljus skina lika starkt. Till sist är det så mörkt i rummet att ögonen får svårt att uppfatta rummets djup.

Genom att gradvis och finkänsligt laborera med ljusstyrkan sätter Sethzman och Chentinell perceptionsapparaten på prov. När ljuset är som svagast verkar det plötsligen som om rummet sakta fylls med rök. Senare i föreställningen förefaller ett blått sken liksom fladdra när det sakta

tonas ned. I andra partier skapar enskilda stroboskopblixtar efterbilder där den omgivande publiken tycks flyta bort framför ens ögon, medan en annan stroboskopeffekt gör att vi ser ett upplyst rum framför oss, fastän det är kolmörkt.

Ljustekniskt förefaller installationen vara relativt enkel. Som man märker när man går in i utställningsrummet står ett antal strålkastare i en halvmåneformation utanför. Dessa lampor skapar den smala ljusstrimman inne i rummet och det är deras olika ingångsvinklarna mot springan i väggen gör det möjligt att "flytta" på den fjärde väggen inne i scenrummet. Inne i själva scenrummet sitter ett antal stroboskop i taket och i fondväggen finns ett litet, runt hål där det blåa ljuset kommer att agera. Allt är synligt för oss. Om vi också går runt på utsidan kan vi se hela den konstruktion som skapar rummet i rummet i all sin råhet, regelverket är blottlagt och tecknar som ett ramverk runt gipsskivornas mättade gråhet.

Här har Sethzman/Chentinell stått inför viktiga val. I likhet med konstnärer som Olafur Eliason har de valt att göra konstruktionen synlig utan att för den sakens skull vilja göra avkall på de estetiska och perceptiva effekterna. Att redovisa blir inte det samma som att avslöja i meningen att avmystifiera. Men till skillnad från just Eliason har de valt att begränsa de effekterna. Här finns inget av den storslagenhet vi kunde se i exempelvis Eliasons stora solinstallation *The Weather Project*, vilken fyllde Tate moderns stora turbinhall 2003. *299 792 458 m/s* övertygar inte med grandios gestik, utan förlitar sig till ett fåtal element.

Reduktionen till en begränsad "palett" ger möjligheten att fördjupa förståelsen av variationens rikedom, i styrkan i ett element, som exempelvis i förskjutningarna i vinkel och ljusintensitet i verkets "fjärde vägg". Med detta följer högre krav på precision: när man fokuserar på enskilda element blir varje skavank så obönhörligt synlig. Därför kan det paradoxalt nog ta längre tid att ta till sig det återhållna än det överdådiga. Först när blicken och kroppens tempo kalibrerats kan verket framträda bortom det "opersonliga".

Det är logiskt att förstå *299 792 458 m/s* som en koreografi. Koreografi är en inte bara en fråga om organiserad rörelse (här för ljus och efterbildningar), utan handlar också om tid. Tid att se, tid att känna av kroppen, tid att förstå. Bara för att få allt förnuft omkullkastat av en bedövande stroboskopattack.

Håkan Nilsson

Fil dr i konstvetenskap, konstkritiker samt professor i konst på Konstfack