

HANS ANDERSSON

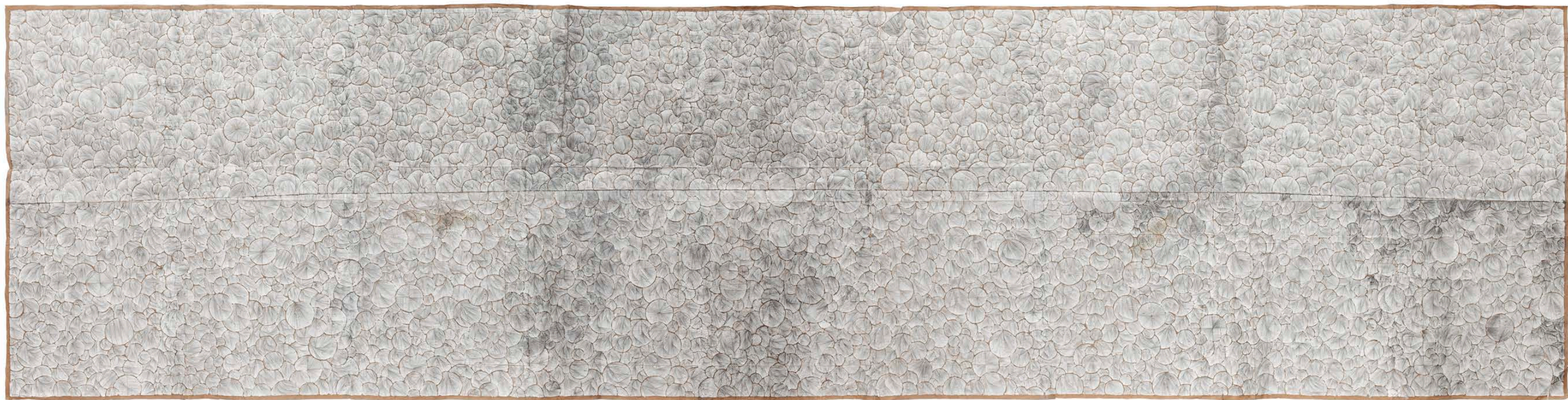




Untitled, 2014, 52 x 387 cm
Untitled, 2014, 52 x 387 cm



Untitled, 2014, whiteout, pen and crayon
on found paper, detail, 52 x 387 cm



Untitled, 2014, whiteout, pen and crayon
on found paper, 97,5 x 387 cm

Untitled, 2013- 2014 , 387 x 97,5 cm,
whiteout, pen and crayon on found paper





Untitled, 2013–2014, whiteout, pen and
crayon on found paper, detail, 387 x 97,5 cm



Untitled, 2013, whiteout, pen and crayon
on found paper, 277 x 183 cm

Återkommande i Hans Anderssons verk är ett sökande efter det asymmetriska. Uppstår jämvikt söker han vidare tills det fluktuerar ut i ett upplösande av motiv, symbolik och en förutsägbarhetens komposition. Trots en minutiös kontroll finns där en tillfälligheternas kärna. Ytan växer fram i en undersökande metod där kombinationer förenas eller avvisas. Bilden finns inte i ett förstadium eller i en medveten föreställning.

I ett fotoalbum vill vi inte bara minnas det förgångna som det var utan också som vi vill att det ska vara. Vi sätter samman en berättelse, en enklare bild av dåtiden. Under en resa till Kina införskaffade Andersson använda fotoalbum som lämnats in till antikvariat. Bilderna är ofta släkt- och skolporträtt och semesterbilder, privata men samtidigt anonyma i sitt uttryck och utnötta i sin form. Ytterligare en aspekt adderas när bilderna avslöjar en politiskt färgad underton.

På baksidor av albumens uttrivna sidor har Andersson arbetat med kollage utgjorda av material till viss mån hämtade ur albumen. Påtagligt i verken är deras komplexa ytbeskaffenhet. Kollagen blir mer tredimensionella än i tidigare verk; det uppbrutna förenas men kolliderar samtidigt med de ordnade fotografierna genom att spreta utanför papprets kanter och yta. Likt barockens strävan mot det irreguljära idealet, pärlans perfektion, så söker Andersson en bristande överensstämmelse.

Arkitekten Francesco Borromini var den person som drog barockens uttryck till dess allra yttersta gräns. Åsidosättandet av det gyllene snittet och ambitionen att istället utforska spänningsförhållandet mellan grundläggande geometriska former kom att känneteckna Borrominis byggnadskonst. Trots att han ofta kritiserades för sin upproriskhet bröt han ny mark i sitt arbete med det naturliga ljuset, vilket framkallades av konvexa och konkava skiftningar och komplicerade geometriska övergångar.

I utställningen visas fyra omfattande cirkelteckningar. En av dem är en horisontell enhet, en stryker vertikalt över en sluttande vägg, avskuren i två lika stora våder medan två har separerats helt. Tillsammans omsluter de rummet likt en kuliss. De låga materialen återupptas. Utförda på papperskassar tecknas cirklar ifyllda med Tipp-Ex och diagonala linjer i blyerts. Linjerna dras oregelbundet i ett icke-mönster där varje enskild cirkel blir unik. Den geometriska konstruktionen avgränsar ett ordnat kaos. Här bildas kontraster som kan liknas vid barockens ljus- och skuggspel men till skillnad från det tydliga narrativ som framhävs och döljs i dessa mytiska avbildningar är Anderssons teckningar abstraherade.

Tillfälligheter som linjernas längd, täthet och blyertsspetsens tjocklek som går från vässad till trubbig har bildat ett dramas scenografi. På avstånd sprider sig de suddiga, gråa fälten över den vita färgen likt illusoriska motiv. I pareidoli – att felaktigt tolka sinnesintryck – som att skymta bilden av ett ansikte bland molnen, kan vi begripligt urskilja ett oväder eller en gengångare framträda i de slumpmässigt mörklagda fälten.

I en ny serie verk som vid första anblick för tankarna till orientaliska mattor har oregelbundna geometriska former letat sig ut mellan pappskikten. Upplösta former kvävs med nya lager tills motivet tillintetgjorts. I ett hörn skymtar kraftfulla diagonala blyertsstreck likt gyllene strålar kring Berninis skulptur *Den heliga Teresas extas* men vilkas fullbordande han avsiktligt beslöjat som en skiljemur mellan himmel och jord, abstraktion och materialitet. Anspelningen till det spirituella mister sin förförande illusion.

Känslostämningar har en central plats i Anderssons oeuvre. Under processen omger han sig med material som bär på stora affektionsvärden; fotografier, brev och boksidor. Samtidigt som materialen sönderdelas finns de kvar i bilden där de framträder svagt. Skikten skapar en dubbelexponering som möts i sporadiska knutpunkter där de skissartade misstagen blir till en del av kompositionen.

Ytan i Anderssons verk har i efterhand bearbetats i ett experiment med schellack, kaffe, smuts, torrpastell och akvarell. Vätskorna har vårdslöst stänkts över fälten som av ett lyckligt misstag. Andersson bygger vidare i en dadaistisk tradition där intuition och irrationalitet omfamnas framför logik. I ett försök att förgöra det fulländade behandlas verken till synes destruktivt men ur detta framkallas det obeprövade – det prekära. Liknelsen avslutas emellertid här. Barockens förtätade chiaroscuro sänks ner för att mörklägga dadaismens kabaré.

Ulrika Pilo



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 14,5 x 15,1 cm



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 15,6 x 16,1 cm



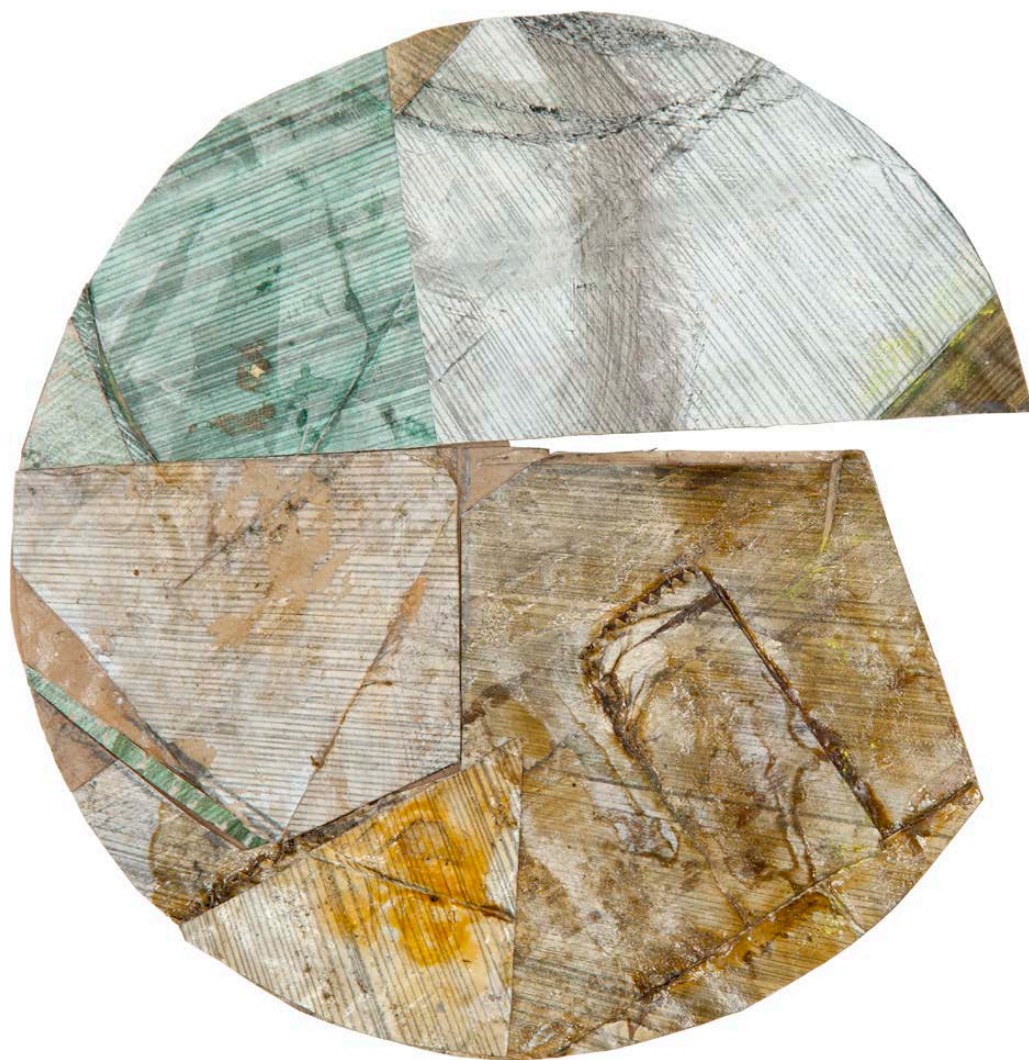
Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 16,6 x 15,1 cm



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 15 x 15 cm.



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 15,2 x 15,2 cm.



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 14,2 x 15,3 cm



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 67,3 x 31,5 cm



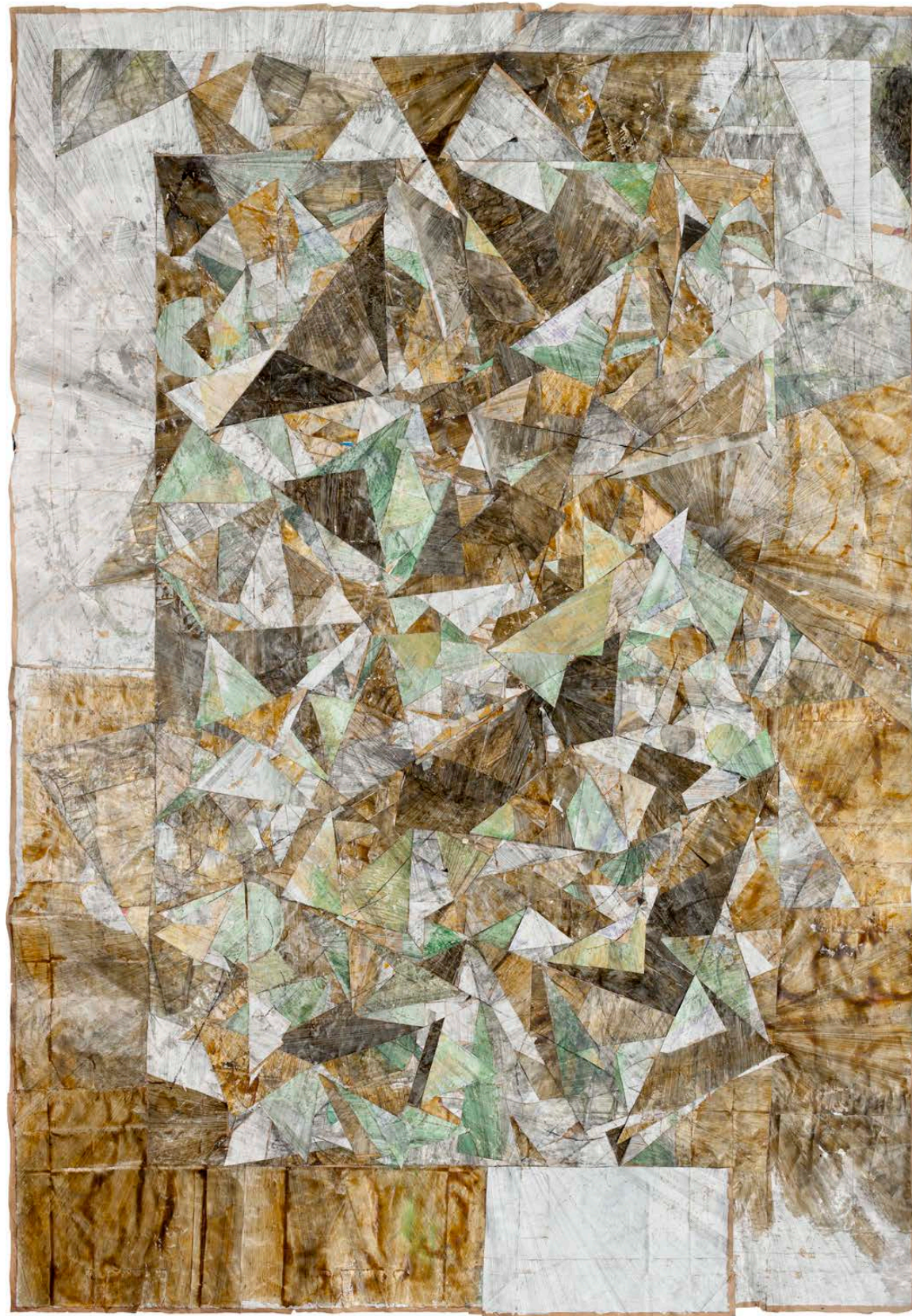
Untitled, 2011-2013 mixed media
on found paper, 105 x 130 cm



Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 252 x 178 cm







Untitled, 2014, mixed media
on found paper, 257x178 cm

TILL SKRÄPETS LOV

Det är något i svagheten för billiga och undermåliga material, passionen för färggrant kräppapper, bräcklig papier-maché, lackfärg, blånor och sågspån, för de tyglappar som blir över när man syr upp en klänning, som gör en konstnär till konstnär. Skräpet står symbol för den fantasi och kreativitet som får människan att träda i kontakt med själva varats grundvillkor, menade den polske författaren och konstnären Bruno Schulz och gjorde litteratur av saken.

I novellen "Provdockorna" ur Schulz första prosasamling *Kanelbutikerna* från 1935, förvandlas skildringen av ett par sömmerskor, som en kväll kommer till föräldrahemmet för att sy upp kläder, till en fantastisk ny skapelsemyt. Huvudrollen spelas av fadern Jakob, den självutnämnde profeten, som smyger fram och i ett slags tribut till sömmerskornas arbete proklamerar att skapandet inte bara är förbehållet Gud, utan att det är alla andars privilegium. Sömmerskorna lyssnar andlöst medan fadern berättar om materiens fruktbarhet och formbarhet och människans roll som demiurg i sin egen lägre sfär:

"Vi har levat alltför länge under demiurgens ouppnåeliga fullkomlighets terror", sade min far, "alltför länge har hans skapelses fullkomlighet paralyserat vårt eget skapande. Vi vill inte konkurrera med honom. Vi har ingen ambition att bli hans jämlikar. Vi vill vara skapare i vår egen, lägre sfär, vi eftersträvar skaparkraft för egen del, eftersträvar skaparglädje, vi eftersträvar – med ett ord – demiurgi".

Demiurgen, menar fadern, var förälskad i utsökta, fulländade och komplicerade material, arbetade efter viktiga och intressanta skapelserecept och gav upphov till en mångfald av arter. Dessa klassiska skapelsemetoder kom sedan att bli otillgängliga, men vissa illegala metoder, "en oändlighet av kätterska och brottsliga metoder", kvarstod.

För själva materien, påpekar fadern, är någonting oändligt fruktbart, något som bär på en ousinlig livskraft och en närmast förförisk frestelseförmåga. Var och en kan knåda och forma den, den är laglös och lyder alla. Därför finns det inget ont i att reducera livet till annorlunda och nya former. "Mord är ingen synd. Det är ibland ett nödvändigt våld mot spänstiga och förstenade existensformer, som har upphört att vara intressanta."

Det är alltså inte de färdigsydda trista klänningarna sömmerskorna placerat ut över borden, utan de hundratals avfallsbitar, brokiga lapphögar, tygrester och stycken, "de lättsinniga och ombytliga spån som de kunde begrava hela staden med som ett färggrant, fantastiskt yrväder", som utgör det sant besjälade, eftersom det ännu bär på möjligheten att bli något annat. Fadern fortsätter:

"Vi ger företräde åt skräp [pol. *tandeta*]. Vi är helt enkelt fascinerade av, för-tjusta i det billiga, undermåliga, sekunda hos materialet. Det är, sade han med ett

sorgset leende, vår kärlek till materien som sådan, dess fjunighet och porositet, till dess enda mystiska konsistens. Demiurgen, denne store mästare och konstnär, låter den försvinna ur livets lek. Vi däremot älskar dess gnissel, dess motståndskraft, dess rutiga klumpighet. Vi tycker om att under varje gest, under varje rörelse se dess tröga ansträngning, dess hjälplöshet, dess rörande björnlika tafatthet.”

Skräpets närmast mytiska roll hos Schulz blir tydligast först när man närmat sig det polska ursprungsbegreppet *tandeta*. I Aleksander Brückners etymologiska ordbok över polska språket, *Stownik etymologiczny języka polskiego*, härleds ordet nämligen till tyskans *Tandelmarkt*, ”loppmarknad”, eller *Tändler*, ”gårdfarihandlare, lumpsamlare”. Dessa ord går i sin tur att härleda ur den tyska stammen *Tand*, som i Jacob och Wilhelm Grimms *Deutsches Wörterbuch* antingen relaterar till objekt utan värde, skräp, någonting barn leker med, eller något som till sitt väsen är lekfullt, lättsinnigt, värdelöst, icke-substantiellt, fåfängt, svekfullt. *Tand* kan i sin tur troligen härledas till latinets *tantus* som betyder ”så mycket” och som i neutrum, *tantum*, kan betyda ”bara” eller i substantiverad form ”värdelöshet”, ”tomhet”.

Tandetas relation till värde och värdelöshet, loppmarknadens krimskramsfyllda värld och lekens lättsinnighet kastar på så sätt ett säreget ljus över Schulz skapelsefilosofi. Genom att lyfta fram det imitativa, ambivalenta och bristfälliga som finns i skräpets objekt – det för alla tillgängliga och evigt formbara, det som ständigt befinner sig på gränsen mellan ändamål och ändamålslöshet, form och innehåll, mening och meningslöshet – lyckas Schulz fånga **både** konstens skiftande och undflyende identitet och konstnärens funktion. Det är med andra ord genom skräpets figur Schulz lyckas betrakta konstens väsen och peka ut den spänningsfyllda relationen mellan den konstnärliga fantasins ändamålslösa lust och materiens mångfald av möjligheter.

Schulz föredrog själv beskrivningen av sin bok *Kanelbutikerna* som ett slags recept på verkligheten. Till författarvännen Stanisław Ignacy Witkiewicz skrev han: ”*Kanelbutikerna* ger ett visst recept på verkligheten och fastställer på sitt sätt dess särskilda substans. Denna substans befinner sig i ett tillstånd av ständigt jäsande, groende, gömt liv. Det innehåller inga döda, hårda begränsade ting. Allt breder ut sig över sina gränser, förblir i en given form bara stundvis för att sedan, så snart tillfälle ges, lämna den. (...) Någon är människa och en annan är kackerlacka, men dessa skepnader når inte själva varat; de är bara roller, lånade för stunden, ett yttre hudlager som efter en kort stund kastas bort.”

Han var dessutom övertygad om att tillvaron på ett eller annat sätt hade sitt ursprung i mytologin. *Kanelbutikerna*, menade han, var ett uttryck för ett slags andens självbiografi ”i det att den följer andens stamträd till det led där det upplöses i mytologi, förloras i mytologiskt dunkel”. Idéerna om verklighetens jäsning och sken och konstens besvärjande kraft är starkt färgade av denna föreställning. ”På något sätt upplever vi en djup tillfredsställelse i att lösa upp verklighetens väv, vi är intresserade av verklighetens konkurs”, skrev han till Witkacy.

Schulz var särskilt intresserad av att utmana vår uppfattning om språket utifrån denna övertygelse. I en central essä från 1936 hävdade han att vårt språk, så som vi känner det, bara utgörs av skräp och spillror från den ursprungliga myten – Ordet. ”Vi glömmar, när vi använder oss av de vardagliga orden, att de är fragment från gamla och eviga historier, att vi liksom barbarerna bygger våra hem av spillror från skulpturer och avgudabilder. Även den mest sakliga av våra föreställningar och kategorier härstammar från gamla myter och historier. Det finns inte ett grand av våra idéer som inte skulle ha sitt upphov i mytologin – som inte skulle vara omdanad, stympad, omvandlad mytologi.”

Det enda sättet att återkalla, eller återföra, den sanna verkligheten på vår tillvaro är att återge orden deras forna förmåga att skapa mening. Detta kan, enligt Schulz, bara ske genom poesin, genom att poeten spårar meningen i orden, skapar kortslutningar mellan dem och förbinder dem med varandra enligt ursprungsmytens uråldriga grammatik. På så sätt kan poeten ”mytologisera” tillvaron och förmedla erfarenheten av det sanna varat.

Både skräp och språk förenas i denna tanke om återerövring och mytologisering. För både skräpet och språket delar egenskapen av att vara fragment, rester eller representationer av ett slags sant urvara som människan genom olika kreativa eller konstnärliga praktiker kan träda i förbindelse med och återföra på tillvaron. På det sättet fungerar både poeten och konstnären som uttolkare av och förbindelselänk mellan vara och värld. Både poeten och konstnären är demiurger, mytologer, satta att leka, knåda, koppla, klistra och uppenbara allt det som vår moderna tillvaro låtit gå förlorat. Och både poeten och konstnären förenas i fadern-profeten Jakob som, när han förklarar krig mot ”den gränslösa tristessens naturkraft som förkväver staden”, väljer att sjunga skräpets lov. Om honom skriver Schulz:

”Det är värt att notera hur alla ting när de kom i kontakt med denna ovanliga människa liksom drog sig tillbaka till sin tillvaros rot, byggde upp sin uppenbarelse på nytt ända till dess metafysiska kärna, återvände liksom till sin ursprungliga idé, för att sedan på denna punkt förneka den och avvika till de tvivelaktiga, riskabla och tvetydiga regioner, som vi här kort och gott ska kalla det stora kätteriets regioner.”

Emi-Simone Zarwall

Översättning: Johan Malm

Översättning: Johan Malm

Översättning: Johan Malm

[Översättningar av citaten ur *Kanelbutikerna* är gjorda av Johan Malm.

Övriga översättningar är textförfattarens.]



Untitled, 2014, collage, 42,5 x 34,5 cm



Untitled, 2014, collage, 30,6 x 22,4 cm



Untitled, 2014, collage, 30 x 20,3 cm



Untitled, 2013–2014, mixed media on chinese family
photo-album, 28,4 x 31,5 cm (back)



Untitled, 2013–2014, mixed media on chinese family
photo-album, 28,4 x 31,5 cm (front)



Untitled, 2013-2014, mixed media on chinese family
photo-album, 28,3 x 27,5 cm (back)



Untitled, 2013-2014, mixed media on chinese family
photo-album, 28,3 x 27,5 cm (front)



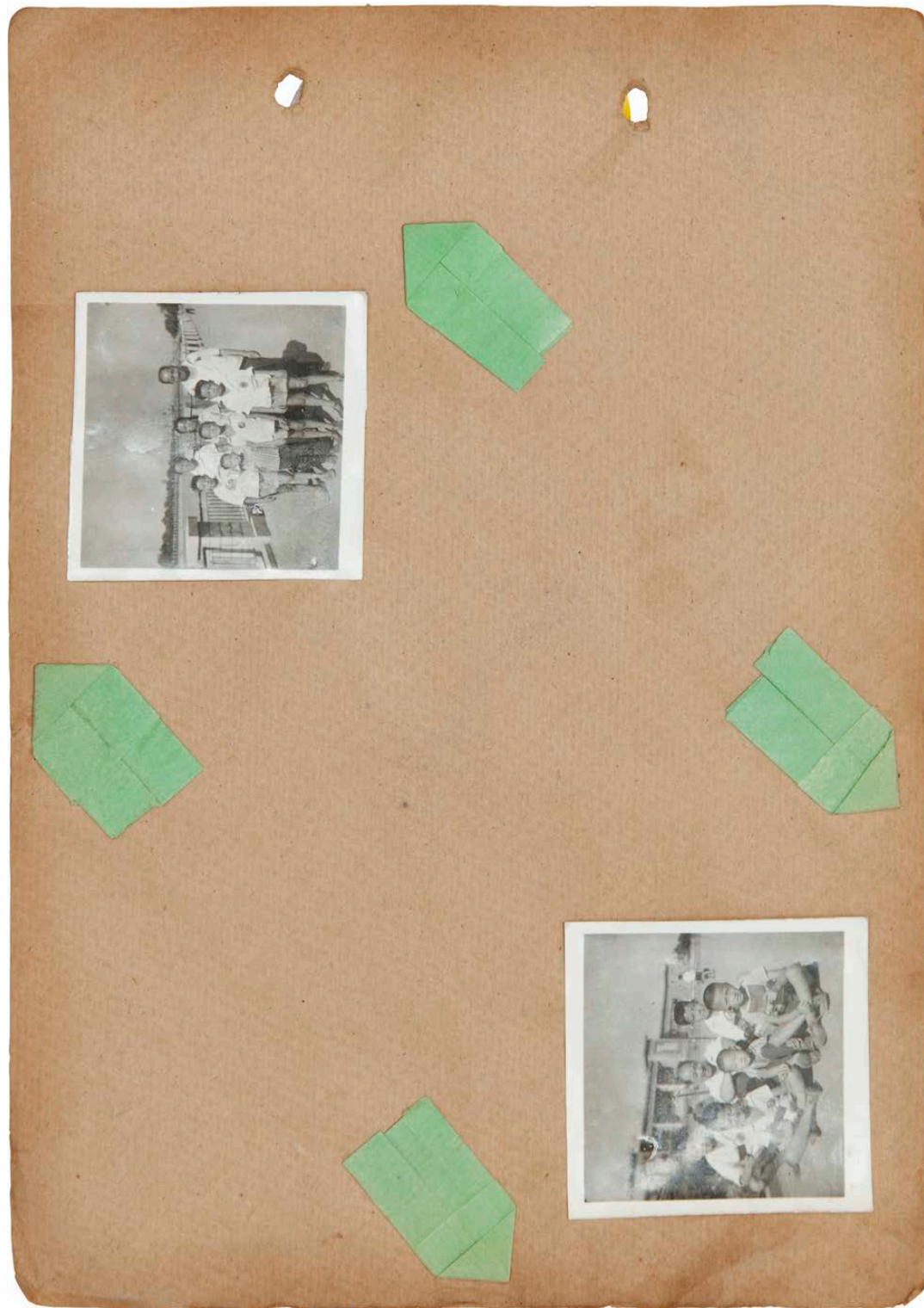
Untitled, 2013–2014, mixed media on chinese family
photo-album, 36,1 x 23,6 cm (back)



Untitled, 2013–2014, mixed media on chinese family
photo-album, 36,1 x 23,6 cm (front)



Untitled, 2013-2014, mixed media on chinese family
photo-album, 29,2 x 21,2 cm



Untitled, 2013-2014, mixed media on chinese family
photo-album, 26 x 18,4 cm (back)



Untitled, 2013-2014, mixed media on chinese family
photo-album, 26 x 18,4 cm (front)



Untitled, 2013-2014, mixed media, 22,1 x 14,6 cm



Installationview, Angelika Knäpper gallery, 2013



Installationview, Angelika Knäpper gallery, 2013





Tänk på cirkeln.

På cirkeln, inte på cirklar: tänk inte på jordens omkrets, solskivans rand, full-månens eller pupillens.

Tänk på ett koordinatsystem, kalla dess riktningar för x och y. I denna platta struktur har varje punkt ett namn på formen (x, y), ett tal för varje av strukturens två dimensioner.

Tänk på den mängd av punkter som uppfyller villkoret att deras x-koordinat i kvadrat, plus deras y-koordinat i kvadrat är lika med kvadraten av ett visst konstant värde, kalla det r.

X-kvadrat plus y-kvadrat är lika med r-kvadrat.

Detta är cirkeln.

Detta är åtminstone matematikens cirkel, möjlig att påträffa endast inom matematiken: Den perfekta cirkeln är ett abstrakt objekt utan fysisk manifestation. Men om vi icke desto mindre antar att den existerar, om vi väljer att låta den existera inom det formella matematiska systemets ramar, kan vi ur den utvinna kunskap också om vår fysiska värld av imperfekta cirklar.

Vad matematiken vet om världen? Inget och allt.

Matematiken är tvärsäker. Den är tvärsäker på det sätt som enbart den kan vara som väljer att bortse från verkligheten. Matematiken kan bevisa medelvärdessatsen och Taylors teorem. Naturvetenskapen kan aldrig bevisa förekomsten av röd-förskjutning eller dopplereffekt. Där den naturvetenskapliga vissheten är en av erfarenhet och beräkningsarbete stärkt tro, är matematikens visshet fullständig, slutgiltig, tvivellös. Detta för att de matematiska sanningarna är kunskap om de matematiska strukturerna i sig, inte om den fysiska verkligheten utanför den.

Matematiken har med världen att göra enbart i det uppenbara avseendet att de människor som praktiserar den har med världen att göra. Men om denna värld vet de matematiska strukturerna inget; inga mätresultat eller observationer ligger till grund för det matematiska bygget. Logik, inte kvarkar och leptoner, är matematikens byggmaterial.

Men trots detta: Lägg de matematiska strukturerna sida vid sida med världen, och du skall upptäcka att deras delar svarar emot varandra. De matematiska objekt vars existens sägs vara oberoende av den fysiska verkligheten, visar sig inte bara besitta förmågan att beskriva vår omvärld och oss själva, utan också gå att nyttja för att utvinna ny fysikalisk kunskap. Relativitetsteori, kosmologi och kvantmekanik är alla matematik. Våra mest grundläggande kunskaper om tillvarons beskaffenhet är ekvationer. Matematiken tycks förmögen till och med att hårbärgera insikter som inget annat mänskligt språk kan bära – flera av den moderna fysikens grundläggande matematiska samband saknar översättning till naturligt språk. Som om dessa ekvationer, dessa fullständigt abstrakta symboler, stod i en tätare, mer intim relation till världen än de talande, tänkande människor som skapat, eller upptäckt, dem.

Skapat eller upptäckt?

Matematikens forskningspraktik har av matematiker alltid liknats snarare vid upptäcktsfärd än konstruktionsarbete – vi finner de matematiska strukturerna, vi uppfinner dem inte. Möjligen uppfinner vi det språk, den matematiska formalism, i vilken de kommer till uttryck, men strukturerna själva är oberoende av vårt tänkande, större och djupare än det.

Detsamma skulle i så fall gälla de fysikens grundläggande ekvationer som är den matematiska gestaltningen av allt vi ser omkring oss, de matematiska strukturer som beskriver, eller utgör, världen.

Beskriver eller utgör?

Det har sagts att verkligheten i sina mest basala former inte har några egenskaper utöver de matematiska. Beskriv ett träd med ekvationer, och du tvingas reducera bort den absoluta merparten av det vi avser när vi säger träd. Beskriv en elektron med ekvationer och du har beskrivit den fullständigt; ingen reduktion är nödvändig eftersom det på elektronens skala inte existerar någonting att reducera bort.

Om detta är sant, att beskrivningen av världens minsta beståndsdelar kan göras fullständigt uttömmande med matematikens hjälp, vad är orsaken till detta anmärkningsvärda förhållande? Är det för att elektronen är ett i grunden teoretiskt koncept, ett fenomen som saknar mening utan den matematiska formalism som hårbärgerar den? Eller är det för att världen till sitt väsen är matematisk?

Och om världen är till sitt väsen matematisk, är det möjligt för oss att finna den slutgiltiga ekvationen, den grundläggande matematiska struktur som svarar mot hela vårt universums beskaffenhet?

Hittills tycks den matematiska fysikens sanning vara kontextuell, i den bemärkelsen att varje teori är giltig inom sitt respektive område. Newtons mekanik vederlades av kvantmekaniken, men är fortfarande utmärkt användbar då man skall konstruera en bro. Kommer vi, allt eftersom vi genom acceleratorernas artificiella partikelkollisioner närmar oss verklighetens innersta, att avtäcka ytterligare regioner där också kvantmekaniken faller, och är den teori vi i så fall tvingas formulera den slutgiltiga? Om den är det, varför just den?

Oavsett om matematiken är människans beskrivning av världen, eller på ett djupgående sätt identisk med den, bär den på budskap om en verklighet större än den vi känner. Själva den matematiska apparaten tycks hårbärgera möjligheten till parallella världar otillgängliga för våra sinnen: Den matematiskt intrikata strängteorin antyder ytterligare dimensioner utöver de tre rumsliga och enda tidsliga vi känner – dimensioner som tigande ligger hoprullade alldeles intill oss, större än stora och mindre än små.

Också ur den kvantmekaniska formalismen, ursprungligen tillkommen för att förklara och förutsäga det vi genom vetenskapliga experiment kan observera, går det att utvinna antydanden om en mångfald av världar strax intill vår egen, närbelägna inte i det fysiska rummet, utan i en abstrakt rymd som matematikerna

kallar Hilbertrum. Om vi betraktar enbart det matematiska maskineriet, inte de språkliga tolkningar som tillfogats det, stiger ur ekvationerna en verklighet som hela tiden förgrenar sig, en ständigt pågående splittring av tillvaron. Varje gång verkligheten ställs inför ett val, varje gång mer än ett skeende är möjligt, realiseras samtliga möjligheter i var sitt universum, världar som aldrig åter kommer att stråla samman.

Allt är tal, menade Pytagoras, och såg sig omgiven av månghörningar och geometriska former. Om detta är sant, om världen är matematik, är den också i grunden beskrivbar. Det som vi inte kan beskriva matematiskt – känslan inför ett nyfött barn, blicken i detta barns ögon när de öppnas för första gången – är då ändå beskrivbart i princip. Det är en enorm komplexitet som hindrar oss från att ge en fullständig beskrivning, men det är ett hinder enbart av praktisk natur.

Är det ett hinder enbart av praktisk natur?

Kanske är svaret ja, och kanske inte. Kanske är frågan meningslös: Om vi kan beskriva känslan, blicken matematiskt, vad ger oss egentligen denna beskrivning? Moderskärlek uttryckt i överföringen av kaliumatomer i hjärnans nervceller säger fortfarande ingenting om hur det är att känna denna kärlek.

Den levda erfarenheten – också den av en cirkel – saknar ekvation.

Helena Granström

A search for the asymmetrical is a recurrent theme in the work of Hans Andersson. When balance occurs, he continues searching until it fluctuates into a dissolving of subject matter, symbolism, and predictable composition. Despite meticulous control, there is a core of chance. The surface unfolds in the application of a method of exploration where combinations are united or rejected. The picture does not exist as a study or as a conscious idea.

The purpose of a photo album is not only to remember the past as it was, but also as we want it to be. We put together a story, a simpler picture of that time. On a trip to China, Andersson acquired used photo albums that had been deposited in antique stores. The pictures are often family or school portraits and holiday pictures; private and yet anonymous in expression and worn out in form. Another dimension is added when the pictures reveal a politically charged subtext.

On the back of pages torn out of the albums, Andersson has worked in collage in material that partly comes from the albums. The complex quality of the surface is highly evident in the works. The collages become more three-dimensional than in previous works; the fractured elements unite but at the same time collide with the arranged photographs by spreading out from the edges and the surface of the paper. Like the Baroque aspiration towards the irregular ideal, the perfection of the pearl, Andersson seeks a correspondence of faults.

The architect Francesco Borromini was the person who took the Baroque to its furthest limit. Borromini's architecture disregards the golden ratio replacing it with an ambition to explore the tension between basic geometric forms. Although often criticized for his rebelliousness, he broke new ground with his treatment of natural light through convex and concave variations and complex geometric transitions.

Presented in the exhibition are four large drawings of circles. One of them is a horizontal entity, one sweeps vertically over a slanting wall cut in two equal widths, while two have been completely separated. Together they enclose the room like a theatrical backdrop. Base materials are coming back. Circles are drawn on paper bags and filled in with Tipp-Ex and diagonal lines in pencil. The lines are irregularly drawn in a non-pattern, and every circle becomes unique. The geometrical construction delimits an orderly chaos. Here contrasts are created that can be likened to the Baroque's play of light and shadow, but unlike the depictions of mythological narratives that at once reveal and conceal, Andersson's drawings are abstracted.

The apparently accidental variations of the length and density of the lines and the thickness of the pencil point (which goes from sharpened to dull) form a sort dramatic stage set. From a distance, the blurry, grey fields spread over the white ground like illusionary motifs. As in the phenomenon of pareidolia – the incorrect interpretation of sensory impressions, as when a face is detected in the clouds – we may reasonably discern a storm or a ghost taking shape in the haphazardly darkened fields.

In a new series of works, which at first sight brings to mind oriental rugs, irregular geometric forms have emerged between the layers of paper. New layers stifle dissolved forms until the motif has been completely defeated. Glimpsed in the corner are powerful diagonal pencil strokes like the golden rays surrounding Bernini's *Ecstasy of Saint Teresa*, but which Andersson has left incomplete, deliberately creating a veil that evokes the division between heaven and earth, abstraction and materiality. The allusion to the spiritual loses its seductive illusion.

Emotional sensations have central position in Andersson's oeuvre. As he works, he surrounds himself with materials with a strong sentimental value to him: photographs, letters and book pages. At the same time as the materials disintegrate they remain faintly discernable. The layers create a double exposure convening in sporadic junctions where the sketchy mistakes become a part of the composition.

Subsequently the surfaces of Andersson's works have been treated experimentally with shellac, coffee, dirt, dry pastel and watercolor. The liquids have been recklessly sprinkled on the fields as though by a lucky mistake. Andersson extends a Dadaistic tradition in which intuition and irrationality are favored over logic. The works are treated with apparent recklessness in an effort to destroy the impeccable, but from it emerges the untested – the precarious. However, here the affinity ends. The condensed chiaroscuro of the Baroque descends to obliterate Dadaism's cabaret.

Ulrika Pilo

IN PRAISE OF TRASH

There is something in the weakness for cheap and inferior material, the passion for gaudy crêpe paper, brittle papier-mâché, enamel paint, sawdust and shards that are left when flax is spun into threads, for the patches of fabric left when you have made a dress – something that makes an artist an artist. According to the Polish author and artist Bruno Schulz, trash is a symbol for the imagination and creativity that allow man to connect with the fundamental condition of existence. Schulz made literature out of it.

In “Tailor Dummies,” in *The Cinnamon Shops*, Schulz’s first collection of short stories, published in 1935, a couple of seamstresses come to the narrator’s house one night to make clothes. The depiction turns into a fantastic new myth of creation. The protagonist is played by the father, Jacob, the self-proclaimed prophet, who sneaks up and announces that creation is not only God’s privilege, but is the right of all spirits. The seamstresses listen with awe as Jacob tells them of the fertility and pliability of matter and man’s role as Demiurge in his own lower sphere.

”We have lived for too long under the terror of the matchless perfection of the Demiurge,” my father said. ”For too long the perfection of his creation has paralyzed our own creative instinct. We don’t wish to compete with him. We have no ambition to emulate him. We wish to be creator of our own, lower sphere; we want to have the privilege of creation, we want creative delights, we want – in one word – Demiurgy.”

According to the father, the Demiurge loved exquisite, perfect and complex matter, followed important and classic creation recipes, and generated a multitude of species. The classic creation methods later became unavailable, but certain illegal methods remained – “an infinity of heretical and criminal methods.”

Jacob points out that matter itself is something infinitely fertile, an inexhaustible vital force with an almost seductive power of temptation. Everyone can knead and shape it; it is lawless and obeys everyone. There is no harm then in reducing life to different and new forms. “There is no evil in reducing life to other and newer forms. Homicide is not a sin. It is sometimes a necessary violence on resistant and ossified forms of existence which have ceased to be amusing.”

Hence, what is truly exalted are not the dull, finished dresses the seamstresses have spread out on the tables, but the hundreds of scraps of rubbish, motley piles of patches, bits and pieces of fabric, ”the thousand scraps, the frivolous and fickle trimmings, with the colorful fantastic snowstorm with which they could smother the whole city”, since they still carry the potential of becoming something else. The father continues:

”We shall give priority to trash [pol. *tandeta*]. We are simply entranced and enchanted by the cheapness, shabbiness, and inferiority of material. (. . .) This is, he continued with a pained smile, ”the proof of our love for matter as such, for its fluffiness or porosity, for its unique mystical consistency. Demiurge, that great master and artist, made matter invisible, made it disappear under the surface of life. We, on the contrary, love its creaking, its resistance, its clumsiness. We like to see behind each gesture, behind each move, its inertia, its heavy effort, its bear-like awkwardness.”

The almost mythical role of trash in Schulz’s writings becomes most distinct in the light of the original Polish concept of *tandeta*. In Alexander Brückner’s etymological dictionary of the Polish language, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, the word is derived from the German *Tandelmarkt*, “flea market,” or *Tändler*, “peddler, rag-and-bone man”. These words, in turn, can be traced to the German stem *Tand*, which in Jacob and Wilhelm Grimms *Deutsches Wörterbuch* relates either to an object without financial worth – trash, something that children play with – or something essentially playful, careless, worthless, insubstantial, vain, deceitful. *Tand* probably derives from the Latin *tantus*, which means “so much,” and in neuter *tantum* can mean “just enough” or in noun form “worthlessness,” “emptiness”.

Thus the relationship of *tandeta* to worth and worthlessness – to the flea market’s world of knick-knacks and to the carelessness of play – cast a peculiar light on Schulz’s philosophy of creation. By emphasizing the imitative, ambivalent and insufficient within the objects of trash – that which is accessible to all and endlessly pliable, that which always exists on the border between purpose and purposelessness, form and content, meaning and meaninglessness – Schulz manages to capture both the changing and elusive identity of art and the function of the artist. In other words, through the metaphor of trash Schultz succeeds both in observing the essence of art and in pointing out the tense connection between the purposeless impulse of the artistic imagination and matter’s manifold potentials.

Schulz himself preferred the description of his book *The Cinnamon Shops* as a sort of recipe for reality. To his author friend, Stanisław Ignacy Witkiewicz, he wrote, “*The Cinnamon Shops* applies a certain formula to reality, evinces a certain special kind of substance. The substance of that reality is in a state of incessant fermentation, germination, potential life. There are no dead, solid or restricted objects; everything is diffused beyond its own boundaries, enduring but for a moment in any particular form, only to quit it at the first opportunity. (. . .) One person is a person, another is a cockroach, but such forms do not reach the essence; they are merely roles momentarily assumed, like an outer skin that is cast off a moment later.”

In addition, he was also convinced that existence, in one way or the other, had its origin in mythology. He meant that *The Cinnamon Shops* was an expression for

a kind of memoir of the spirit, “since it reveals a spiritual lineage to the very depths where it escapes into mythology, where it is lost in a mythological delirium”. His ideas about the fermentation and gleam of reality and the conjuring power of art are highly influenced by this notion. “In some ways we experience a great satisfaction in untangling the web of reality; we are interested in reality’s bankruptcy,” he wrote to Witkacy.

This conviction led Schultz to be particularly interested in challenging our concept of language. In his seminal essay of 1936 he claimed that our language, as we know it, only consists of trash and fragments from the original myth – the Word. ”We forget when we employ the commonplace word that it is comprised of remnants of ancient and eternal stories, that we are building, like barbarians, our homes from fragments of sculptures and statues of the gods. The most mundane of our concepts and definitions are distant derivatives of myths and ancient stories. There is not a grain amongst our ideas that did not arise from mythology, is not a transformed, mutilated and remolded mythology.”

The only means to restore true reality to our existence is to recapture the former capacity of words to create meaning. According to Schulz, this can only happen through poetry: The poet, tracing the meaning of the words, generates short circuits between them and connects them to each other according to the ancient grammar of the primal myth. In that way the poet will “mythologize” reality and convey the experience of true being.

Trash and language unite in this notion of recapturing and mythologizing. Because both trash and language are fragments – shards or representations of a kind of true original product with which man can connect, which he can restore to existence by various creative and artistic practices. In that way, both the poet and the artist can function as interpreters of and connecting links between being and world. Both the poet and the artist are demiurges, mythologists, assigned to play, knead, connect, glue: to do everything, obviously, that our contemporary world has relinquished and lost. And both the poet and the artist are united in the father-prophet Jacob, when he declares war against “the force of nature of endless boredom that stifles the city” and chooses to sing in praise of trash. Schulz writes about him:

”It’s worth noting how, in contact with that strange man, all things reverted, as it were, to the roots of their existence, rebuilt their outward appearance anew from their metaphysical core, returned to the primary idea, in order to betray it at some point and to turn into the doubtful, risky and equivocal regions which we shall call for short the Regions for the Great Heresy.”

Emi-Simone Zawall

Consider the circle.

The circle, not circles: Do not think of the earth's circumference, the sun's outer edge, the full moon, or the eye's pupil.

Think of a system of coordinates, call them x and y . In this flat structure, each point has an identity (x, y) , a number for each of the structure's two dimensions.

Think of the set of points that satisfy the condition that the square of its x -coordinate plus the square of its y -coordinate equals the square of a certain constant value, call it r .

The square of x plus the square of y equal the square of r .

That is the circle.

This, at least, is mathematics' circle, possible only within mathematics: The perfect circle is an abstract object without a physical manifestation. Nevertheless, if we choose to let it exist within the formal framework of the mathematical system, we can also extract knowledge about our physical world of imperfect circles.

What does mathematics know about the world? Nothing and everything.

Mathematics is absolutely sure. It is absolutely sure in the way you can be only if you choose to disregard reality. Mathematics can prove the mean value theorem and Taylor's theorem. Science can never prove the existence of red shift or the Doppler effect. Whereas scientific certainty is a belief strengthened by experience and calculation, mathematical certainty is complete, final, without doubt. This is so because mathematical truths are knowledge of the mathematical structures themselves, not about physical reality.

Mathematics has to do with the world only insofar as the people who practice it obviously have to do with the world. But of this world the mathematical structures know nothing; neither measurements nor observations make the foundation for the mathematical building. Logic, not quarks or leptons, is mathematics' building material.

Nevertheless: Put the mathematical structures side by side with the world and you shall find that their parts correspond to each other. The mathematical objects, the existence of which is said to be independent of physical reality, show themselves not only to possess the ability to describe the world around us and ourselves, but also the ability to extract new knowledge. The theory of relativity, cosmology and quantum mechanics are all mathematics. Our deepest knowledge of the nature of reality is written in equations. Mathematics even seems capable of harboring insights that no other human language is able to: several fundamental mathematical correlations in modern physics lack translations into natural language. As though these equations, these completely abstract symbols, had a closer, more intimate relationship with the world than the talking, thinking people who have created, or discovered, them.

Created or discovered?

Research in mathematics has always been described by mathematicians more

as exploration than construction. We discover the mathematical structures; we do not invent them. Maybe we invent the language, the mathematical formalism, through which they are expressed, but the structures themselves are independent of our minds – bigger and deeper.

The same would then be true for the fundamental equations of physics as they are the mathematical representation of everything we see around us, the mathematical structures that describe, or constitute, the world.

Describe or constitute?

It has been said that reality in its most fundamental forms has no characteristics beyond the mathematical. Try describing a tree with equations, and you will be forced to omit most of what we mean when we say “tree.” Describe an electron with equations and you will have described it completely; no omission is necessary since, on the scale of the electron, nothing exists to omit.

If this is true, that reality’s smallest constituents can be completely and exhaustively described by mathematics, what is the reason for this remarkable circumstance? Is it because the electron at its root is a theoretical concept, a phenomenon that lacks meaning without the mathematical formalism that harbors it? Or is because the essence of the world is mathematical?

And if the world’s essence is mathematical, is it possible for us to find the ultimate equation, the fundamental mathematical structure that corresponds to the structure of the whole universe?

So far, the truth of mathematical physics seems to be contextual, in the sense that each theory is valid within its own field. Newton’s mechanics was refuted by quantum mechanics, but is still perfectly useful when constructing a bridge. As we approach reality’s essence through the accelerator’s artificial particle collisions, will we uncover further regions where quantum mechanics also collapse, and in that case, is the theory we will be forced to articulate the final one? And if so, why this one?

Regardless of whether mathematics is man’s description of the world or in a profound way identical with it, it carries the message of a reality that is larger than we understand. The mathematical apparatus itself seems to harbor the possibility of parallel worlds inaccessible to our senses: The mathematically intricate string theory implies further dimensions beyond the three spatial and the one temporal that we know – dimensions silently rolled up close to us, larger than large and smaller than small.

Also the formalism of quantum mechanics – originally established to explain and predict that which we can observe through scientific experiments – implies a multitude of worlds close by our own, not adjacent in physical space, but in the abstract space that mathematicians call a Hilbert space. Looking exclusively at the mathematical machinery, not the linguistic interpretations added to it, from the equations there arises a constantly bifurcating reality, a continuous shattering

of existence. Every time reality is faced with a choice, every time more than one passage is conceivable all possibilities are realized in separate universes, worlds that never again will converge.

Everything is numbers, said Pythagoras, and saw himself surrounded by polygons and geometric forms. If this is true, if the world is mathematics, it is also essentially describable. What we cannot describe mathematically – the sensations we feel when we see a newborn child, the gaze in the child’s eyes as they are opened for the first time – are still describable in principle. It is an enormous complexity that prevents us from giving a full explanation, but the hurdle is of a purely practical nature.

Is the hurdle of a purely practical nature?

Maybe the answer is yes, and maybe it is not. Perhaps the question is meaningless: If we can describe the feelings or the gaze mathematically, what exactly does this description contribute with? Motherly love expressed in the transmission of potassium atoms in the nerves cells of the brain still says nothing about what it is like to feel this love.

A living experience – including the experience of a circle – lacks an equation.

Helena Granström

Texter/Texts: Ulrika Pilo, Emi-Simone Zawall, Helena Granström
Översättningar/Translations: Kerstin Lind Bonnier
Fotograf /Photographer: Daniel Andersson, Julia Peirone
Grafisk Form /Design: Patric Leo
Tryck/Printed by: Göteborgs tryckeri
Upplaga: 300 ex

ISBN: 978-91-981 991-1-6

