

*”... men havet luktade vilddjur, grönt och omedvetet.”*

Om Matthias van Arkels arbetsprocess och måleriska handlingar

Magnus Bons

Färgens tungor flätar samman målningen. Bilden slingrar, vindlar och veckar sig i långsmala stelnade våder lagda tätt intill. Målningen byggs av infärgade sjok av silikongummi i olika längd, bredd och riktning. Remsorna av färg ligger omlott i bilden – under, över, bredvid och längsmed varandra. De är vikta eller skurna. Målningen breder ut sig likt en hög av färg. Där finns mycket att se, och allt i bilden sker samtidigt. Det finns många platser att fästa blicken på, men ögonen glider och har svårt att få fäste. Liknande färgtoner återkommer på flera ställen och ökar hastigheten i bilden, de skapar ständigt nya rum med olika ljus och laddning. Jag försöker få målningen att sakta ner farten. Jag vill hejda min blick. Men det är lönlöst, målningen är för snabb. Trots att den är fast och fixerad bär den på en ständig rörelse, en oavbruten fördelning av händelser.

I Matthias van Arkels måleri tycks den visuella snabbheten vara en medveten effekt. Känslan av att vandra, eller snarare tvingas sicksacka med ögonen mot bildytan, är påtaglig. Och samtidigt uppfattar jag bilden direkt. Jag ser målningens hela utsträckning på en gång. Men finns där inte också en stillhet? Ett dröjande, reflekterande drag? Varje målning återskapar färgens uppseendeväckande framträdande. Jag möter i van Arkels målningar en sorts motsvarighet till mig själv. En jämbördig, men främmande, kropp som upprättar en förbindelse med mig, och som visar upp sig framför mig. Målningarna har en tydlighet och en precision i gestaltningen som gör dem till kraftfulla påståenden.

Van Arkels målningar är fysiska objekt. Deras krängande yta är en visuell existens, som – liksom du och jag – upptar en plats, och har en rumslighet. Målningarna är massiv realitet, och eggande form. Färgansamlingarna påminner om tygremsor eller klädhögar, kanske om köttslamsor, inälvor eller varför inte om använda kondomer; material som har, eller som associerar till, kroppslighet. Liksom den fysiska färgen gör. Arbetar van Arkel med en färgens muskulatur?

Silikongummit har gjort det möjligt för van Arkel att måla utan underlag. Varken duk, glas eller vägg behövs för att hålla ihop målningen. Inledningsvis är gummit transparent och van Arkel blandar sina färger genom att pressa silikonmassan genom valsarna i en ombyggd pastamaskin. Han lägger sedan färgtungorna – som är mjuka som lera och kan ha olika bredd och utseenden – i specialbyggda kvadratiska plåtar, vars antal kan kombineras och utökas allt efter målningens storlek. Det är i plåtarna som målningen komponeras och växer fram, tillsammans med de färgval han tar under valsningen. När målningen är färdig härddas den i en ugn där värmen ökar stegvis under 10 timmar. Tillvägagångssättet ger silikongummit en extremt hög beständighet, och processen kan upprepas om van Arkel vill arbeta vidare med verket. Han utgår ofta från en tidigare nedskreven idé, och blandar en närmast industriell teknik med en mängd snabba instinktiva beslut som måste fattas på plats. Kombination av spontanitet och eftertänksamhet skapar en originell och upprorisk närvaro i målningarna.

### *C F Hill*

”Tänk er en smutsig yta, som på nära håll ger intryck av en sophög! Man ser rakt intet däri. Men gå på avstånd, och luften och ljuset och färgen spelar och tingen få sin form. Det är vad man kallar realism, verkan. Och är detta för framtiden den enda möjliga målningen.”

Under en kort period på 1870-talet målar Carl Fredrik Hill stränder vid Luc-sur-Mer på den franska atlantkusten. Han målar ödemarker och stenbrott inne i landet, och i brev hem till familjen skriver han om sina målningar. Han avbildar stränderna under ebb, när vattnet dragit sig tillbaka och sanden täcks av en stinkande brungrön sörja. Han målar ”havet som träsk”. I citatet ovan skriver Hill om hur olika perspektiv påverkar intrycket av målningen. Ett visst avstånd gör att det som på nära håll uppfattas som avskräckande och fult flyter samman – till vad vi uppfattar som en realistisk bild av verkligheten.

Jag uppfattar att Matthias van Arkels målningar har drag som är besläktade med Hills upplösta strandbilder. Framträder inte de infärgade remsorna i van Arkels bilder som penseldrag i kraftig uppförstoring, eller som snabba manövrar med palettkniven, med en likartad uppfriskande rörlighet som i Hills strandmålningar? Är inte van Arkels färgbyggen i den meningen också ett slags landskap? De står fram som en topografi över färglagrens utbredning, dess toppar och dalar, i intim kontakt med ljusets, färgens och formens

verkningar. Egentligen kanske ännu närmare än vad Hill gjorde, eftersom van Arkel inte behöver gå omvägen över ”motivet”, utan kan koncentrera sig på måleriets materiella, rumsliga och psykologiska effekter. Hans ”träsk” är stelnad färg.

Även van Arkels målningar förändras i förhållande till betraktarens position. Det som på avstånd verkar lockande kan få något nästan fränstötande nära inpå. I den paradoxala rörelsen mellan attraktion och obehag ligger en stor del av målningarnas förföriskt övertygande dragningskraft. Här finns en beröringspunkt med den holländske målaren Willem de Kooning som i sitt måleri drev färgens fysiska egenskaper allt närmare ett slags obscen desperation. Liksom Hill målade de Kooning nära havet, fast på andra sidan Atlanten, och han var en mästare i att fästa kustljusets växlingar på duken. Den nerviga rastlösheten från de två konstnärernas bilder återfinns även i van Arkels målningar.

Som titel på denna text använder jag ett citat ur författaren Lars Noréns svit *Dikter över Carl Fredrik Hill* ur boken *Kung Mej* från 1973. Framst för att orden har en rå skönhet som väl svarar mot det fysiska uttrycket i van Arkels målningar, men också för att Norén närmar sig det vi kan kalla för målningens undre skikt. Ämnet, innehållet – målningens betydelse. Det vi uppfångar som en reaktion på färgen, och som hämtar sin mening från de unika erfarenheter som varje betraktare bär med sig i mötet med bilden. Noréns ord kan sägas beteckna denna underliggande struktur som representeras av det blottlagda slammet i Hills måleri. Och som ligger som en klangbotten även hos van Arkel. Det vi kan kalla för ett psykologiskt innehåll är ofrånkomligt blandat med hur målningen är utförd. Tekniken, stilen eller materialet går inte att särskilja från målningens betydelse. Allt är likvärdiga delar av målningens uttalande.

### *Gobelin (F.A.S.) – Edvard M – Sarkofag*

Ett konstverks titel är ett hjälpmedel in i verket. En väg till bilden som konstnären tänkt ut. Flera av van Arkels verk har deskriptiva titlar; *Laundry* (2008) och *Wet Clothes* (2005) liknar också högar med kläder, *Untitled (Grey Tube)* (2013) ser ut som grå plastslangar, *#931 (Round and Green)* (2009) är en rund målning i gröna toner, *Pressure Paintings* (1998-2007) är målningar som tillkommit genom ett avtryck, och *100 liter Bränd Siena* (2000) består av just den mängden färg i den kulören. *Gobelin (F.A.S.)* (2012) gjorde van Arkel speciellt till galleristen William Aronowitsch jubileumsutställning *En subjektiv historia 1966-2011*, som

visades på Konstakademien i Stockholm under sensommaren 2012. Titeln anger ett direkt släktskap med gobelängens sätt att skapa närvaro i ett rum. Den väldiga målningen är uppbyggd av kraftiga dubbelvikta remsor av silikongummi som tecknar upp olika riktningar genom bilden. Liksom i *Interrupted* (2012) experimenterar van Arkel i *Gobelin (F.A.S.)* med en oregelbunden ytterkant, vilket skapar en intressant osäkerhet kring målningarnas definitiva form.

I både *Triple Stripe (Horizontal)* (2012) och *Lines of Thought* (2011) – den senare är en del av van Arkels konstnärliga gestaltning *Micro/Macro World* (2011) i SL:s nybyggda bussterminal i Jakobsberg norr om Stockholm – redovisar målningen sin egen uppåtgående framväxt. Varje band av silikongummi har lagts tätt intill konturen av de föregående, i ett försök att upprepa bildens linjeföring. Vid vissa lägen uppstår avvikelser, eller tas beslut, som ändrar målningens rytm.

I några av Matthias van Arkels verk går kanske ett mer emotionellt laddat innehåll lättare att få grepp om genom titeln? Det finns målningar som mer direkt än andra refererar till förhållanden utanför bilden. Därmed inte sagt att verkets uttryck egentligen blir tydligare. Mer att betraktaren leds i en viss riktning genom titeln. Jag tänker på målningen *Edvard M* (2005) som genom titeln, färgens tonläge och bilden som tecknas av de slingrande linjerna i silikongummi, får oss att tänka på den norske målaren. Ett annat verk är installationen *Bedroom*, visad på Botkyrka Konsthall 2003, som är en sorts rekonstruktion av konstnärens sovrum – i naturlig storlek. *Bedroom* var möjligt att gå in i, och väggarna målades i fyra skilda toner av röd oljefärg. Färgen var applicerad på olika sätt och omslöt betraktaren totalt. Enligt van Arkel, representerade färgerna olika tillstånd i en intim kärleksrelation.

2004 konstruerade van Arkel ett mörklagt rum till en utställning på Skulpturens Hus, som han curerade tillsammans med konstnären Fredrik Söderberg. I de tunna plastväggarna till *Inside Out Upside Down (Milky Way)* låg en mörk film och golvet var av plexiglas. Ett slags fiberoptisk effekt uppstod genom att golvet tog upp ljus från lysrör som monterats på väggarnas utsida. Alla repor och smutsen på glaset framträdde som i en komprimerad bild av universum. Det lilla avskärmade utrymmet tycktes plötsligt expandera och fördjupas under fötterna på betraktaren.

En befriande känsla av rumslig upplösning av ett annat slag fanns i en installation som van Arkel, tillsammans med den nederländske arkitekten Alex van der Beld, utförde på Alma Löv Museum i Värmland 2008. Mjölkvita elastiska slangar av silikongummi bildade ett jättelikt tredimensionellt spindelnät som breddade ut sig över hela rummet, från golv till tak. Väven av nervtrådar var möjlig att gå in i, och installationen gjorde betraktaren akut medveten om sin plats i rummet. De tre rumsverken har en säregen koncentration och en stark existentiell laddning, som går igen i *Sarkofag* (2013), ett av van Arkel senaste verk. Under konstmässan Market i Stockholm stod verket nonchalant lutat direkt mot trappträcket i Nikehallen på Konstakademien. Objektet i kroppsstorlek har formen av en kista och är helt inklädd med van Arkels karaktäristiska färgremsor. Målningen bildar en loop utan varken början eller slut. Titeln *Sarkofag* talar klarspråk om innehållet – det är en grav av färg.

Om vi tillfälligt bortser från att *Sarkofag* har en inre träkonstruktion, och istället tänker oss att någon faktiskt låg därinne, skulle den personen se färgen från baksidan. Han eller hon skulle betrakta målningen underifrån, liksom inifrån själva bilden. Van Arkels måleriska objekt i silikongummi har en tydlig fram- och baksida, som trots att de är mycket lika också skiljer sig åt. Det är självfallet framsidan som han arbetar med under byggandet av bilden, medan målningens baksida blir en sorts tillplattad, något utsuddad version av den frontala bilden. Ändå är det fullt möjligt att följa färgens skiktade rörelser på båda sidorna. Målningen bär så att säga sig själv genom att den saknar en underliggande struktur. Den håller upp sin egen framställning, och redogör för sitt skeende på ett direkt och mycket avslöjande sätt.

#### *Arbetsprocessens intuitiva konsekvens*

På Galerie Aronowitsch 1998 visar Matthias van Arkel en serie verk som vid första anblicken ser ut som ganska konventionella monokromer. Målningarna uppvisar dova ytor i lager av mestadels grå, bruna eller gröna toner av oljefärg. De vibrerar lågmält, genom ett spräckligt mönster som brer ut sig i svag relief. Men flera av verken var inte målade på traditionellt sätt med pensel. En av målningarna, *Utan titel* (1996), är ljusare än de andra och fylls av fläckar av beige-grå färg. I utrymmet mellan dessa finns ett rödtonat, delvis dolt skikt. Van Arkel beskriver arbetet med målningen som att ”accentuera det diffusa”. Han har först lagt upp ett rött fläckigt skikt med fingrarna, som han sedan målat över med den beige-grå färgen,

påminnande om duken. Genom att täcka fläckarnas skarpa centrum lyfter han istället fram deras tunna rodnad vid kanterna. Man kan säga att han synliggör fläckarnas aura.

Ett annat verk vibrerar av en tät lysande röd färg, med punktvisa fläckar i mörkare rött. Ytan har ett smetigt utseende, som av torkat blod eller ketchup, och är även den målad med fingrarna. I en annan målning har van Arkel i stället för pensel använt sitt knä. Ytterligare ett mindre verk på trä består av 60 rena färger som skrapats bort från en annan målning. Ljuset i den genomblandade färgmassan har slocknat, och bildar nu en tjock brun sörja. Titeln *60 Colour Painting* (1996) bär på en referens till amerikanen Sol LeWitts systematiska praktik. Konstnärerna delar ett konceptuellt förhållningssätt till skapandet, och van Arkels närmast performativa undersökande av färgen gör att den första paragrafen i LeWitts *Sentences on Conceptual Art* från 1969 dyker upp i minnet: "Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach."

Målningarna som van Arkel visade 1998 är de första i en lång rad av verk där han konsekvent utforskar måleriets materiella egenskaper – en metod som befinner sig bortom allt rationellt tänkande, men som, i enlighet med LeWitts resonemang, leder till nya erfarenheter. De målningar i silikongummi som van Arkel arbetar med idag, framstår som ett logiskt resultat av hans lekfullt metodiska undersökning av den fysiska färgen.

"The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall", skriver Donald Judd 1965 i sin inflytelserika text *Specific Objects*. Liksom flera av de s.k. minimalisterna började Judd som målare, men övergick efter hand till att arbeta med seriella objekt. Han menade att de utgjorde en ny kategori av verk, som visserligen påminde om skulptur men som befann sig närmare måleri. Hans verk sökte sig ut i en rumslighet, och van Arkels experimenterande kan sägas svara på Judds kritiska definition av måleriet. Även om flera av van Arkels verk just är rektangulära och faktiskt hänger på väggen, gör de samtidigt allt de kan för att vidga sin givna plats.

Nästa steg i van Arkels undersökning är serien med *Pressure Paintings*. Målningarna utförs i olika storlekar och på olika material, men med en grundläggande gemensam handling, som består i att pressa duken med den fortfarande våta oljefärgen mot ett annat underlag. Därefter lyfts målningen upp och verket utgörs av de två spegelvända ytorna, som bär tydliga spår av tillvägagångssättet. På Stockholm Art Fair år 2000 visade van Arkel hos Susanne Pettersson

Galleri ett par stora *Pressure Paintings*, som gjort sina avtryck mot mässans golv. De två meter höga dubbleringarna var ett kraftfullt konstnärligt uttalande i ett kommersiellt sammanhang, eftersom verken i realiteten var platsspecifika, om än inte omöjliga att sälja. Handlingen som framfört dem behövde åtminstone upprepas för att det skulle gå att installera verken någon annanstans.

Under en period om nästan tio år gör van Arkel varianter i samma serie. Exempelvis de mindre *Sliding Pressure Paintings* (2000-07), där färgen lagts mellan två glas som sedan dras isär i sidled. Resultatet blir en sorts splittrad symmetri, där halvorna påminner om varandra men inte helt sammanfaller. I den ena ligger färgmassan på glasets framsida, i den andra halvan möter vi färgen bakifrån, på insidan av glaset. Genom en enkel handling skapas ett komplext orsakssammanhang.

Inför en utställning på Galleri Mariann Ahnlund i Umeå 2001 gör van Arkel verket *In Between (Pressure Painting)*. En plexiglasskiva med röd oljefärg pressades mot en skiva utan färg, de två drogs ifrån varandra och hängdes sedan på varsin vägg i ett hörn av lokalen. Genom att styra hur skivorna separerades bildades en teckning i färgen. Gemensamt för serien *Pressure Paintings* är en vilja att komma in i färgen, att skapa en utvidgning, en rumslighet i färgen. Genom att göra ett avtryck som därefter avskiljs, så bildas ett faktiskt mellanrum. Hos Galleri Ahnlund genomförde van Arkel även *Confetti* (2001-02), en över 4 kvm stor platsspecifik gulbeige oljemålning, som målades med en murslev direkt på galleriets tak. För att ytterligare konfundera betraktaren monterades takets lysrör på en av väggarna. En stilla vridning av rummets perspektiv med en kvarts varv.

Det tjocka färglagret i *Confetti* är nära relaterat till *100 liter bränd Sienna* (2000), en temporär målning som van Arkel utförde i arkitektkontoret Claesson Koivisto Runes dåvarande lokaler på Södermalm i Stockholm. Som titeln anger utgjordes målningen av 100 liter oljefärg i kulören bränd Sienna. Färgen applicerades i ett meterbrett fält som löpte över väggarna, i taket och på golvet. Verket var en effektiv markering av sitt eget utrymme, och en fräck delning av själva rummet. Van Arkel tillverkade en liten bro av MDF-skiva som gjorde det möjligt att kliva in och ställa sig mitt i färgen. I likhet med den tidigare *60 Colour Painting*, återanvände van Arkel de hundra literna oljefärg i ett nytt verk. När den mörkt rödbruna färgen skrapats bort från rummet konstruerade han ett litet bord som färgen smetades ut på.

Där bildar den en kladdig hög, påminnande om Joseph Beuys *Fettstol* från mitten av 1960-talet.

”Havet luktade vilddjur”, skriver Lars Norén om Hills måleri. Även van Arkels stol med färsk oljefärg bör under lång tid ha utsöndrat en kraftig doft, liksom verken *Confetti* och de olika *Pressure Paintings*. Hans nuvarande material silikongummi luktar inte, men van Arkels expressiva användning av materialet gör att vilddjurets råa doft ligger nära till hands för att beskriva dess såväl oroande som osande underton.

### *Fortsatta handlingar*

En rad olika experiment med att helt och hållet avlägsna målningens underlag tar nu vid. Genom olika typer av grepp försöker van Arkel istället få målningen att bli en del av den omgivande miljön. *Negative Painting* (1999) är en slags utgrävning i väggen, där en 20x18 cm stor yta av putsen knackats bort, så att en närmast inverterad bild uppstår. I *Even level Painting* (2000) har van Arkel istället med palettkniv fyllt en redan urknackad del av väggen med oljefärg. Färgytan upplevs som en pastos målning trots att den ligger helt i nivå med väggen. *Box Painting* (2001) är en liknande blågrå marmorerad målning som fyller ut insidan av en låda i plexiglas. Det flera centimeter tjocka objektet hänger på väggen, men plexiglasets genomsynliga ytskikt gör att det ser ut att sakna en egentlig struktur.

Helt följdriktigt har van Arkel även arbetat med att placera färg på befintligt glas, som så att säga bär på sin egen immaterialitet. Under en utställning på Galleri C Hjärne i Helsingborg 2000 gjorde han en målning direkt på galleriets fönster mot gatan. I *Window Painting* satt färgen på insidan av fönsterglasets, men var naturligtvis synligt även från utsidan. Glasets klarhet avslöjar målningens framsida som vanligtvis ligger mot duken, och som vi inte brukar få se. Baksidan är platt medan framsidan, som vetter in mot galleriet, har en struktur med spår av appliceringen.

2003 gör van Arkel tre verk som i efterhand framstår som de sista avgörande stegen i riktning mot att arbeta med silikongummi. Det första är *Inverted Landscape* (2003), ett platsspecifikt verk utfört i en lägenhet, där han med stor kraft kastar akrylfärg genom en trattformad avskärmning direkt på väggen. Liksom i *Box Painting* är den fysiska färgen verkets mest

påtagliga del. För att inte säga *hela* verket, som består av tre tjocka färgmassor av olika storlek. Färgen är samtidigt nästan oblandad och fläckigt strimmig, och har en fortsatt renhet i uttrycket. Det ser lite ut som kladdig ”modern konst”, och påminner ganska mycket om Jackson Pollock.

Det andra verket är *Strip* (2003), som van Arkel visade i samlingsutställningen *Adagio* på Gälve Konstcentrum 2003, och på Galerie Aronowitsch året efter. Verket är en logisk fortsättning på *Box Painting*. *Strip* består av ett par två meter höga plexiglasskivor som hänger från taket. Ett tjockt lager med oljefärg har först applicerats direkt från tuberna på den ena skivan, och därefter arbetats in med en rakel. Skivorna har sedan lagts på varandra, och till sist dragits isär. Bilden i färgens ytskikt lyfts på så sätt över till den rena skivan. I rummet visades de hängande en bit isär, mitt emot varandra. Mellanrummet gjorde det möjligt att passera genom delarna, att bokstavligen gå in i målningen, som väl närmast kan beskrivas som en uppskuren bild. Till skillnad från *Window Painting*, som var möjlig att betrakta från båda sidorna, visar *Strip* dessutom ett snitt rakt genom färgen.

Det tredje verket på väg mot silikongummit utgör den egentliga brytpunkten i van Arkels konstnärskap. *Cut Open* (2003) är en konsekvens av hans olika färgexperiment, men vridna ytterligare ett snäpp. Verket visades på Dunkers Kulturhus samma år i samlingsutställningen *Invasion*. Verket är en spräckligt färgad kloss i plastilina, ett slags formbar modellera, och till utseendet snarlik färgkuberna i silikongummi som van Arkel gör idag. Men *Cut Open* har en något annan tillkomstprocess. Istället för att modellera det infärgade silikongummit i en gjutform, som han numera gör, bankade van Arkel och en assistent ihop en stor mängd plastilina till en oskarp kubform. Ur den färgade modelleran skars sedan kubens fram, som titeln anger i ett försök att se målningen från insidan. *Cut Open* placerades på ett bord av björk som van Arkel ritat, med en huva av plexiglas över. Under utställningen får van Arkel kontakt med Sven-Ingvar Olsson, som äger Helsingborgs Gummifabrik och som föreslår att van Arkel ska prova att arbeta med fabriken silikongummi. Det blir ett möte som ger honom ett nytt material.

### *Silikongummi*

*Sliced Space* är ett av van Arkels första verk i silikongummi, och bygger vidare på tänkandet från *Cut Open*. Intentionen var att göra en kub som det var möjligt att se igenom, att bokstavligen kunna följa målningens eget perspektiv. Men verket blev endast delvis genomsiktligt efter gjutningen, och van Arkel bestämde sig för att skära itu det massiva blocket. *Sliced space* delades i sex delar, som hängda bredvid varandra, gör det möjligt att se hur målningens färger tecknar sin egen rörelse i skulpturens tre dimensioner.

Många av van Arkels titlar utgörs av verbformer som ganska direkt beskriver hur verken är gjorda; *Sliced, Cut, Strip* överensstämmer väl med konstverkens redovisande karaktär. Amerikanen Richard Serra upprättade i slutet av 1960-talet en lång lista med verb, där han just beskrev aktiviteten som hans konst bygger på: ”to roll, to open, to fold, to bend, to split.” Liksom hos van Arkel, är Serras infinitivformer resultatet av ett processuellt arbete med materialet. Bland Serras verk finns *Hand Catching Lead* (1968), en film där han försöker fånga en blyklump som faller genom luften. I fotografier från tiden kastar konstnären smält bly mot vinkeln mellan vägg och golv, som stelnade till långsmala sedimenterade objekt. Serras aktivitet rymmer, oberoende av hans intention, ett tydligt visuellt eko av Jackson Pollocks droppande pensel från nästan tjugo år tidigare. Här finns ett intresse för det omedelbara skapandet, för ett görande som materialet inbjuder till, och som även van Arkel hänger sig åt. Det innebär en sorts koncentration i det pågående, där en förening av intuition, slump och komposition blir verket.

Den amerikanska konstnären Lynda Benglis arbetar vid samma tid med måleriska objekt i en likartad teknik. Det finns ett känt fotografi där hon håller plastfärg direkt ur målarburken och låter den stelna på golvet. Benglis beskrev sina verk som ”frysta gester”, och sökte efter sätt att göra målningar utan en bakomliggande struktur. Hennes verk kan se som en direkt reaktion på, och förlängning av, både Pollocks *drip paintings* och Morris Louis *color-field paintings*. Van Arkels rumsliga experimenterande och hans målningar i silikongummi uppvisar likheter med Benglis verksamhet, både visuellt och konceptuellt. Van Arkels materialiserade penseldrag innehåller ett kittlande närmande till ett industriellt material, som för hans projekt bort från traditionellt bildskapande, utan att tappa kontakten med en målerisk praktik.

*For you, Dad*

Under de första åren som van Arkel arbetade med silikongummi visade han ofta ”baksidan” på verken. Som ett resultat av tekniken är målningens frånsida mer slumpmässigt sammansmält än framsidan. Van Arkel tillverkade skenor i rostfritt stål med runda knoppar för att hänga målningarna på. Hål borrades i motsvarande storlek genom målningarna, och i praktiken var det möjligt att välja vilken sida som skulle visas.

Vernissagekortet till van Arkels utställning på Galerie Aronowitsch 2006 illustrerar på ett intressant sätt den avspända attityd som han intar till sina verk. Med ett pedagogiskt grepp avbildas målningen *Wet Clothes* (2005) från båda sidor. En allvarsam lek som vill belysa verkets öppna karaktär. All text på kortets baksida är spegelvänd, och tryckt på exakt samma plats som på framsidan. Om jag håller upp kortet mot ljuset ser jag *genom* målningen. Utställningen kallade van Arkel *For you, Dad* – en hyllning till den bortgångne pappan som också var konstnär. Bland verken fanns *Heavy Stool* (2005-06) som gick att sitta på under betraktandet av de andra målningarna. Stolens sits består av en massivt modellerad målning i silikongummi som ligger mot en undre del i blåstrat rostfritt stål. I utställningen finns beröringspunkter med det senare verket *Sarkofag* – också det en sorts möbel. Liksom vernissagekortet avbildar *Wet Clothes* från två håll, rymmer *Sarkofag* en möjlighet att se målningen även från insidan. Den som vill kan i tanken förflytta sig till det inre av objektet. I förlängningen finns där även en antydning om van Arkels privata förhållningssätt till sin konst.

Matthias van Arkels uttryck har en tydlig riktning framåt. Hans konst befinner sig i ett fruktbart spänningsförhållande mellan bild och process, men hans målningar kan inte reduceras till varken det ena eller det andra. De är inte avbildande, lika lite som de enbart handlar om sin tillblivelse. De bär också på en annan mening. Verkens gestaltning har en omisskännlig konceptuell intention, samtidigt som betydelsen inte är omedelbart åtkomlig.