

Kan man undervisa nutidskonst?/ Voiko nykytaidetta opettaa? Jan Kenneth Weckman

En text som delvis tillkommer för uppläsning vid de Nordiska bildlärares möte 29.7. 2006, i Helsingfors. Vid seminariet: *På tal om nutidskonst*, på Nordiska konstskolan i Karleby, Finland, den 4. maj 2006 diskuterar jag frågan om den bekanta historien att särskilja modernismen från samtidskonsten. Texten är en kombination av mina inlägg vid båda föreläsningstillfällen. Min avsikt är att på en karta beskriva begreppsliga platser en diskussion kring nämnda temata kan ske. Texten utmynnar i några diagram, som i mind-map form avslöjar ett stort antal platser på kartan i behov att belysas. Dispositionen är säkerligen preliminär och liknar inte gängse curatorbaserade eller andra konstkritiska inblickar i samtid/nutidskonsten, eftersom man där antingen direkt går in på konstnärens intentioner eller konstverkens tematiska aspekter. Diagrammen placerar in den tematiska uppmärksamheten bland andra som en plats på en större karta. En semiotisk strukturalism präglar diagrammen, trots en nedskrivning av strukturella intressen (den utvecklingen finns kvar som en förskjutning av konsten till sin teori). I sämsta och bästa fall, kanske samtidigt, blir min text en inledning till en diskussion kring konstnärligt arbete – snarare än konstverket - med hjälp av diagrammatiska minnesstöd. Kontexten, sociala, filosofiska, psykologiska (kreativistiska) och könsrelaterade villkor, lyser med sin frånvaro. Men jag tänker mej en nästa version, där också dessa får sitt stickspår på en bana som liknar den liggande åttan, evigheten. Detta **hur** man då bör undervisa, inte bara **att** man kan göra det, får inga bra svar. Men det är en annan historia...

Några inledande anmärkningar

Javisst, visst kan man undervisa nutidskonst. Men vad är nutidskonst? Mitt svar blir att under den följande timmen bygga ett collage. Svaret kommer jag att presentera som en rörelse på ett diagram, alltså en bild, en teoretisk bild. Men först några inledande anmärkningar.

Anmärkning 1

*En video om två arbeten av Nahum Tevet.*¹

Kolla länkarna: http://www.submitresponse.co.uk/archives/nahum_tevet.php

<http://www.tevet.net/>

Kända konsthistoriker, såsom Ernst Gombrich på 1950-talet och många andra konsteoretiker och kritiker, såsom Clement Greenberg, Michael Fried och Rosalind Krauss, försöker sig på att ge en bild av konstens utveckling till, i riktning mot

¹ Nahum Tevet deltog i utställningen *Måleriets utvidgade fält* i Malmö, Rooseum, och Magasin 3, Stockholm på 1990-talet. Katalogtexten som ger titeln till utställningen skrevs av Sven-Olov Wallenstein och finns i utvidgad form som det sista kapitlet i hans bok: *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*, Eriksson & Ronnefalk förlag, 2002-05. DVD:n som jag visar 29.6.2006 får jag av Nahum Tevet, den finns inte på nätet. En upplevelse av videovisningen kan man få genom att läsa igenom intervjun av Nahum Tevet på den första länken ovan.

modernismen och från, i riktning bort från modernismen.² Men vad är modernism? Är Nahum Tevet modernist eller postmodernist?

Anmärkning 2

Att svara på frågan, kan man undervisa i nutidskonst, måste diskuteras som en fråga om relationen mellan nutidskonsten och modernismen.

Min uppgift blir att försöka ge ett svar på frågan om man kan undervisa nutidskonst.³ För att kunna svara måste jag försöka se, ifall modernismen och nutidskonsten kan ges en synlig relation. Distinktionen måste få en chans för att nutidskonsten måste få en chans att finnas till.⁴

Traditionens betydelse för retoriska nyheter i konsten kan ges t.ex. titeln ”*Måleriets utvidgade fält*” – titeln följer Rosalind Krauss text om *Skulpturens utvidgade fält* (1978).⁵ För Wallenstein såsom för Rosalind Krauss, Michael Fried och Clement Greenberg, består det konstkritiska uppdraget av en historisk, språklig och begreppslig utmaning. Målet är att bygga en utsiktsplats utanför men inför fenomenet konst. Idag frågar vi oss, följaktligen: vilket utanför? Är estetiken, semiotiken, konstsociologin, psykoanalytisk, feministisk, jungiansk eller buddhistisk teori ett utanför i relation till konstens fenomen? Mitt svar är nekande. Dessutom, vad är teori? Utan att låta min framställning kollapsa här

² Ernst Gombrich ville förena sina konsthistoriska upptäckter med hjälp av insikter i varseblivningspsykologi. Se till exempel: Gombrich Ernst, *Art and Illusion*, London, Phaidon 1977 (1960). Det konsthistoriska formintresset kulminerar på för det amerikanska abstrakta måleriet inflytelserika vis på 1940-talet med Henri Focillon. Se Focillon Henri, *The Life of Forms*, New York, Zone 1989 och diskussionen i Sandqvist, Tom, *Den meningslösa kuben*, Lund, Kalejdoskop 1988. Läs Clement Greenbergs inflytelserika och debatterade kritiker, Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism*, Vol 1-4, Chicago, Chicago University Press 1993. Viktiga efterföljande kritiker är Michael Fried, se Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Massachusetts, MIT Press 2000 samt Rosalind Krauss, se fotnot 11. Här nämnda kritiker och teoretiker är alla knutna till den modernism som betonar formintresset.

³ Argumenten för ARS-verkstäderna nutidskonstmuseet Kiasma erbjuder barn och ungdom är för mej okända. Min verksamhet som bildkonstnär och lärare i konstutbildningen, den som ges vid Konstindustriella högskolan samt Bildkonstakademien, påverkar i hög grad det jag fokuserar på, nämligen på de sätt vi talar om konst när man undervisar konstlärligt utvecklingsarbete, i ateljéer och inför de studerande, som kommer att bli bildkonstnärer, när de talar och skriver om sitt arbete och kontexten vilka förefaller gälla och präglade både yrkesrollen och målen man sätter upp för sitt arbete. Mitt intresse gäller det begreppsliga och därifrån utgående mindre eller större skärmytslingar eller slagsmål som upprepas med jämna mellanrum när vi diskuterar bildkonsten och designens väsen och värden.

⁴ En del jämförelser och citat inhämtar jag från professor Altti Kuusamos artikel som utkommer snart i den finska Synteesi: *Miten postmoderni ajatteli meissä periodia? Postmodernin myyttinen (Hur tänkte det postmoderna i oss om perioder? Det mytiska i de postmoderna; föredrag vid Suomen semiotiikan seura, Imatra 9.6.2006)*. Mitt centrala påstående: modernismens konst lever vidare som visningssätt i nutidskonsten, utvecklar jag förutom i min bok *Seitsemän maalauksen katsominen/Maalauksen maailman osana* (Att betrakta sju målningar/Målningen som en del av världen), Helsingfors LIKE, 2005) vid ett seminarium kring nutidskonst, i Karleby, Nordiska konstskolan, 4.5.2006.

⁵ Rosalind Krauss, professor i konsthistoria vid Columbia University, förenar konsthistoria med konstkritik i sina texter om modern konst. Influerad av både psykoanalys och semiotik har Krauss strävat till en förklaring av bildkonsten och modernismens ”myter”. Se Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*. I Hal Foster, ed., *Postmodern Culture*, pp. 31-42. London: Pluto, 1985.

vid dessa stora av förförståelsefyllda (!) problem konstaterar jag endast: förutom konstnärer, museichefer och gallerister är naturligtvis också konstpedagoger, curators, kritiker och teoretiker medspelare i den utveckling de förefaller att betrakta utifrån, från en ”neutral” plats. Konstteorin försöker sig på en beskrivning rörelserna på fältet. Konstteorin inbegriper sina egna preferenser. Det är fråga om en teoriernas och praktikernas diskurs, det vill säga en kamp om åsiktsföreträden, om vilka intressen lyckas definiera, värdera och beskriva konsten, vilket i sig leder till en påverkan av vad som sker härnäst. Detta intresse härbärgerar enligt den moderna konstens legender främst hos konstnärerna själva. Den särskilt moderna tematiseringen är konsten som sitt eget tema. Den utvecklingen – idag kanske en nidsbild av modernismen - utvecklas till rentav en modernistisk plikt både på 1920-talet via Bauhaus ideologin men också därefter i en aldrig sinande ström av ismer och manifest.⁶

En sådan diskurs är medveten om sin egen historicitet och sin egen nutidsvinkling. Det kritiska perspektivet kräver såsom Kosuth gjorde 1967, en försäkring om att kubismen i ett visst gränsöverskridande läge var konst men förföll därefter till dekoration, då den inte längre tematiserar sina regelbrott, sin egen teori i konflikt med det tidigare regelverket. (Detta regelbrott går dock att upprätthålla genom att den nya ”retoriken” flyttar runt till nya platser som ännu inte drabbats). Avantgardet är en både geografisk och temporär fråga. För att kunna säga något om att undervisa nutidskonst, måste ett sådant objekt finnas. Ifall vi lyssnar på Joseph Kosuth kan det vi kallar konst inte läggas till varandra som årsringarna trädet skapar. Enligt Kosuth kan uttrycket vara konst men senare förlora detta status, sin plats i denna kategori. Konsten kan både uppstå och upphöra. I bildkonstens och den visuella kulturens didaktik hör vi säkerligen orden kreativitet, bildanalys och läsförmåga oftare än i professionella skolor, där ordet projekt redan länge ersatt ordet konst. Om man får tro Carl Michael von Hausswolff, konstnär och curator för Göteborgsbiennalen häromåret, består nutidskonstens projekt av små personliga eller i grupp skapade berättelser med paradoxala innehåll, slutledningar och media⁷.

⁶ Jag tänker särskilt på paradexemplet Joseph Kosuth (f. 1945), som efter sina artiklar om konceptkonsten på 1960-talet, då han var konststuderande, fortfarande tematiserar språket och tänkandets kategorier och gränsdragningar som konstens innehåll. Se Kosuth, Joseph. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Gabriele Guercio, ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

⁷ Jag tänker på vad Hausswolff berättar vid NIFCAs symposium om konstprojekt i samband med Göteborgsbiennalen 2003. Curatorn berättar både om sitt verk på biennalen, samt om tidigare ”projekt” på Island och i Iran. Tyvärr är det inte möjligt att referera

Mediafrågan ger nutidskonsten en tydligt modernistisk retorik. De moderna visningssätten är ett arv från allt vad den västerländska konsten visat från början av 1900-talet. En ny utveckling är däremot intresset att problematisera (konstnär)subjektet, som splittras i producentskap, curatorship och andra konceptbyggeri. Dessa förändringar kan också diskuteras i mediateoretiska termer, trots att det idehistoriska perspektivet dominerar förklaringarna om skillnaden mellan nutidskonst och modernism.

Nutidskonsten ger, tycker jag, i någon mån Gert Z Nordström och hans kumpaner på 1970-talet rätt i att anse, att bild-undervisningen bör vara en kritisk analys av den visuella kulturen och bildkonsten däri.⁸ Nutidskonstens exempel visar kanske bättre än någonsin tidigare, att konstens uppgift är att kritiskt granska sin tid och sin miljö, samhället, makten, de sociala processerna, såsom de bygger upp både personlighet och identitet, både hur vi uppfattar varandra och hur vi uppfattar oss själva.

Kiasma startar sin samling från och med 1960-talet och inbegriper i praktiken det som borde kallas för den senare delen av den finska modernismen – sådana konstnärer som jag själv, abstrakt eller semiabstrakt målning och tecknande konstnärer – men vad hände alltså? För att ge min eget collage ett litet tillägg, måste jag berätta följande.

För en två-tre år sedan promenerade jag upp från järnvägsstationen mot posthuset och Kiasma. I gatuhörnet vid varuhuset mitt emot möter jag en gammal bekant, som verkat som finansexpert och konstmecenat. Visst ägde han också några av mina verk. Vi frågade varandra hur vi mår, bara bra. Tittade samtidigt åt Kiasma-byggnaden, medan jag frågar: har du sett några bra utställningar på Kiasma? Min bekanta skakar på huvudet och säger, att han inte ”orkar gå där mera eftersom där finns så lite konst nuförtiden”.

Jag lyssnade på hans ord, utan att veta hur jag skulle reagera. Efteråt förstod jag, att min bekanta konstmecenat säkert menade, att Kiasma visar så lite bra konst nuförtiden. Ordet bra eller intressant hade bara fallit bort.

de rentav absurda berättelserna termn projekt exemplifierar i detta sammanhang.

⁸ Gert Z Nordström får agera representant för en samling av attityder till bilder som måste bestämmas i relation till den samtida visuella kulturen och samhället i stort, inbegripet den politiska dimensionen. Nordström är idag professor i kommunikation, som fortfarande intresserar sig för massmedia, bildmanipulation och samhällsdiskursen.

Men händelsen blev kvar i mitt minne, som ett levande exempel på vad som kan hända, när man får följa med hur en institution fyller sin uppgift med nya medel och nya berättelser under en lång tid. För mej blev påståendet att Kiasma visar så lite konst ett sätt att säga: jovisst finns det en skillnad mellan modern konst och nutidskonsten. För att kunna säga något vettigt om att undervisa nutidskonst, bör jag skapa en distinktion mellan nutidskonst och modern konst, som det enligt min bekanta finns så lite av i Kiasma nuförtiden.⁹

Anmärkning 3

Det konstnärliga arbetet kan beskrivas utifrån tre olika synvinklar: media, formspråk och narration.

Min tredje anmärkning ger tre aspekter som också kunde bilda nutidskonstens elementära, eller som jag kommer att påstå: närapå ontologiska disposition. Jag ska här notera mest det förstnämnda temat: media. Modernismen, alltsedan sina tidiga förutsättningar i 1800-talets måleri, pekar på hur konstuttrycket utvecklas inom ramen för en medietradition, måleriet, skulpturen och arkitekturen. Traditionen utvecklas genom vad de nya medierna betyder för de gamla. Fotografiet, filmen och televisionen, tryckteknologin och den urbana visuella kulturen förändrade stegvis den mediala modernismen, den moderna konstens tekniker och material. Historiskt sett den tredje (mediala) modernismen, den som inbegriper även nya mediakombinationer, med start i kollaget, snabbt uppföljt av fotografiet, film och television, alla föremål för avantgardistiska experiment, föregicks av två andra: en första tematisk frigörelse, för det andra, modernismen innovationer av formspråket. Modernismen, får vi ofta höra, startar i och med en narrativ innovation. Tänk på realisterna Courbet, Millet och andra som tog till sig nya motiv. Då motivkretsen relativiseras, fokuseras konstverkets värde redan på Flauberts tid (läs Cezanne och andra formalister) vid formen, konstverkets struktur oavsett tematiken. Tänk på impressionismen och Cezanne framåt. Men utöver formintresset och trots olika svängningar mot romantik och symbolism, visar det sig – i efterskott betraktat – att modernismens avantgarde framkallar en mera grundläggande

⁹ Sverige har ju inte dethär problemet, eftersom Moderna museet finns, det museet har kanske ett annorlunda problem, hur visa nutidskonst när det finns så fina modernister att visa i stället.

förändring. Kring kubismen som samlar den formella och formalistiska drivkraften föds kollage- och assemblagekonsten och i förlängningen: readymade-konsten i och med Marcel Duchamp. De tekniska och materiella förnyelserna, readymade-estetiken tillsammans med de äldre innovationerna, de nya motiven och formintresset driver sammantaget den moderna konsten framåt i flere decennier. Och mycket kommer ju ännu att ske innan vi ser 1960-talet.

Mitt medium-begrepp inbegriper inte bara material och verktyg, teknik och teknologi, utan också rummet, sammantaget världen som stycken, delar och helheter, mindre eller större, men förklarar av det som får oss att uppleva världens motstånd och indexikala möjligheter till kommunikation med varandra (och oss själva). Världens delar bemöter oss med motstånd, de följer inte våra önskemål lika lätt som tanken eller dagdrömmen. Vi är tvungna att bemöta världen och använda kraft, om än så lite, våld, verktyg och energi. Den här sidan av världens delar visar medierna på, precis såsom McLuhan beskriver det: i sin översikt över media som protesiska hjälpmedel, förlängningar och extensioner av vad kroppen kan göra för att förändra saker och ting, flytta på, indexikalt förorsaka och förmedla och bära de virtuella ordningar och analogier vi använder för att kommunicera och meddela oss med varandra också på avstånd.¹⁰

För att kunna uppfatta konventionella överenskomna meddelanden, såsom bildkonstnärliga innehåll, behöver vi produktion och upprepning av skillnader som ikoniska relationer. All betydelseproduktion vilar på, förutom media, på repetition och skillnad, på upprepandet av topologiska virtuella kvaliteter som går att flytta från ett medium till ett annat. Bilder är sådana virtuella moment av igenkännande av topologiska kvaliteter. Ikonisk form kan bestå av likheter i bildmässiga skillnader, likheter hos processer och analogiska skillnader samt likheter av överenskomna skillnader. Vi behöver inte nödvändigtvis förstå för att beskriva, det räcker med upprepning av inlärd analogiska relationer mellan objekt och hänvisningar eller tecken för dessa objekt. Objekten måste inte begränsa sig till det visuella; repetition och skillnad uppfattas lika väl i ordningar och processer, tidsmässiga serier av invanda förlopp, kroppsrörelser lika

¹⁰ McLuhan, Marshall, *Understanding Media, Extensions of Man*, London, Routledge 1977 (1964).

väl som andra rörelser hos miljön och världens delar. Så långt, eller såpass preliminärt med tanke på kulturella förlopp, kan betydelseproduktionen lika väl handla om mönster utan medvetande, processer utan verbalisering, handling utan språk. Vår uppfattning om vad språk och tecken har då blivit bredare, till att omfatta en semiotisk men också en biosemiotisk syn på individers och levande entiteters relation till sin omgivning.¹¹

Konsten kräver nödvändigtvis ingen semiotisk förklaring, men den semiotiska förklaringen sänker tröskeln mellan olika former av meningsutbyten och meningsproduktion, också mellan konst och andra kommunikationsformer.

Modernismens dekonstruktion av bilder till bildmässiga förlopp och konstruktioner banade väg för en utjämning av gränserna mellan olika tecken. Detta sker i en alltmera visuellt och auditivt medialiserad värld, trots motsatta tankegångar om konsten som en autonom, parallellvärld utan behov av sociala och politiska, etiska eller ekonomiska regler och villkor. Att undervisa och utbilda till förmån för en sådan autonomi faller på sin egen modernistiska paradox. Det är förståeligt, att modellerna för en bildkonstnärlig undervisning och utbildningen hämtas tidigt utifrån andra sektorer, vetenskapen, naturens metaforer och andra konstformer, såsom musiken. Men då var honnörssordet begreppet form, upplevelsen och uppgiften att uppfatta, analysera och granska det sedda och det hörda som form utan innehåll, eller som nya innehåll utan invanda gamla former. Idag, i kontemporär nutidskonst är honnörssordet berättelse, eller narration. Musiken står inte längre modell för konstnärlig representation i allmänhet, snarare då litteraturen, talet och skriften, medan televisionen, filmen och den digitala bilden, numera internet, remedierar de gamla moderna formspråken i syntes med källor hämtade ur den globala visuella kulturen.

Nutidskonsten kan definieras via en beskrivning av det postmoderna, för att citera Rosalind Krauss ” *vi står nu inför tröskeln av en postmodern konst, en konst som visar på en helt och hållet problematiserad syn av representationen* ”¹². Att problematisera

¹¹ Dessa anmärkningarna hämtar jag från semiologin och semiotiken, från Saussure och Hjelmslev samt Peirce och Uexküll. De sista slutledningarna är tentativa och baseras på en diskussion om kognitiv teori såsom den beskrivs i Pentti Määttäns avhandling: *Action and Experience, A Naturalistic Approach to Cognition*, Helsinki, Tiedeakatemia, 1993.

¹² Krauss 1987, 38: ”*We are now standing on the threshold of a postmodernist art, an art of a fully problematized view of the representation*” Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge MA and London: The MIT Press 1987.

representationens begrepp och processer betyder inte av avstå från dem, eller från vad modernisterna intresserade sig för, nämligen för varseblivningens former och färger. Vi kan helt instämma med Krauss till den delen, att just representationens, till exempel bildens och ikonens, funktioner blev problematiserade inom modernismen. Men först det postmoderna perspektivet – om vi kan kalla det för ett perspektiv – är helt medvetet om sin problematisering till förfång för de tidigare förklaringarna som nu uppfattas i bästa fall som en poetisk mystifiering eller idealism som vill förklara bilden och konstens ursprung – och konstnärernas värde och rang - såsom Paul Klee eller Wassily Kandinsky gjorde det¹³ genom att hänvisa till universella lagar i naturen, världsalltet och kosmos, bortom kulturella och historiska begränsningar. Även om detta vore att förenkla Kandinskys insats, måste vi medge, att de tidiga modernistiska konstnärernas propaganda för sina innovationer av formspråket inte ger några bra förklaringar på varför konstnärerna bör arbeta som de gör, trots att Bauhaus-lärarna visade på nya sätt att producera konst och behandla det bildmässiga i konstverket.¹⁴ Postmoderna synsätt och nutidskonsten har anammat dessa modernistiska resultat i sina visningssätt. De modernistiska attityderna, abstraktion, strukturalism, dekonstruktion och avantgarde, lever vidare inom ramen för postmoderna och samtida kontext, vilket här nu i första hand hänvisar till hur vi förklarar konsten, i andra hand hur vi tematiserar vårt arbete, och i tredje hand hur vi väljer våra motiv till konstnärliga uttryck.

När min bekanta konstvän inte såg så mycket konst på Kiasma, vad såg han? Här måste jag svara: han såg nutidskonst, eftersom min bekanta var bevandrad i modern konst, inte nutidskonst. Ni kanske tycker, att dethär är att göra en onödig skillnad. Kan vi inte helt enkelt säga, att nutidens fenomen, också kulturens och konstens fenomen och processer, måste vila på sin tradition för att leva vidare, på samma sätt som språket har ett förflutet? Annars förstår vi ingenting. Språket, och konsten, måste ha ett förflutet i en ordning vi

¹³ Jag tänker på dessa två, Klee och Kandinsky, den ene som förfäktar en ironisk underdånighet och poetisk panteism (konstnären som förmedlare, likt trädets stam som förmedlar saven till grenar och frukter. Se till exempel Klee, Paul: *On Modern Art*, Bath, Bath Press 1966. Klee presenterade texten som en föreläsning i Jena 1924. Första gången översatt till engelska av Paul Findley 1948, försedd med introduktion av Herbert Read. Kandinsky, såsom Klee, lärare vid Bauhaus under 1920-talet, propagerar mera högljutt för konstnärens roll som en mänsklighetens vägvisare och profet. Se den svenska översättningen av Wassily Kandinskys *Om det andliga i konsten*, övers. av Ulf Linde o. Sonja Martinson, Stockholm, Konstakademiens skriftserie nr 1 1969.

¹⁴ Bauhaus-ideologin under 1920-talet förespråkade starkt ett geometriskt och i relation till tidigare måleri ett starkt förenklat formspråk.

känner igen, också när man säger något nytt, ger en ny skillnad plats i språkets ordning. Men frågan är, kan språket säga något som vi inte känner till från tidigare? Det finns inget privat språk, säger Wittgenstein. På så sätt kunde vi svara nej, språket kan inte säga något som vi inte känner till från tidigare. Men, å andra sidan: vi lever i tiden och förändrade omständigheter ger oss möjligheten att gå vidare. Detta betyder i praktiken, att vi talar med varandra samtidigt som en utsagd fråga ställs kring varje språkets sats och mening: ”är vi överens om att det jag säger betyder det du tror att det gör?” Vi tror på utsagan – och på varandra, på det sagda och tänkta, tills något överraskande händer trots att denna händelse beskrivs på ett redan känt sätt. Vi känner språket från tidigare även om det språket beskriver är för oss okänt och nytt. Språket är det verktyg som mjukar upp stöten med omvärlden; vi lever och uppfattar språkets bekanta versioner även om det okända .

På samma sätt som modernismen är nutidskonsten är en mängd nya sätt att använda språket, bilder, tekniker och rum. Men teknikerna, bilderna och rummen är de bekanta tecken vi upprepar i vår förståelse. Nutidskonsten är i alla fall de bekanta konstens platser vi känner, trots att också det platsbestämda som villkor och regel utsätts för nya experiment redan inom modernismen. Å andra sidan, vi kan ju alltid fortsätta käbbla kring frågan: när avslutas modernismen, till förmån för det postmoderna och nutidskonsten tar vid? Gert Z Nordström, tyckte att modernismen kulminerade på 50-talet.¹⁵

Jag själv tycker mej se den moderna konsten leva vidare i nutidskonstens visningssätt, om inte innehåll. Nutidskonsten är framförallt nya innehåll, inte nya visningssätt. Altti Kuusamo ställer den intrikata frågan om postmodernismen. Ifall man uppfattar postmodernismen som ett sätt att kritisera modernismens hierarkier och definiera den utifrån ett nutidsperspektiv, vilken myt periodiserar själva det postmoderna som vill komma ifrån alla slags periodiseringar och hierarkier?¹⁶ Kuusamo menar, att ett står klart, postmodernismen byggs upp utifrån forskningen och teoribildningen, till skillnad från modernismen – som byggs upp av konstnärerna? Det sista säger Kuusamo inte, men

¹⁵ Nordström, Gert Z et al., *Den Åldrade Modernismen, en kritik av den moderna konstens ideologi*, Stockholm, Gidlunds 1977, 92.

¹⁶ Se fotnot 4.

utgår samtidigt ifrån att det postmoderna perspektivet är ett 1980-tals fenomen med start i litteraturteori men att dess största konsekvenser upplevs i bildkonsten, kanske också i arkitekturteori men överhuvudtaget i stor utsträckning som ett sätt att förklara den visuella kulturens nya relationer till modernistiska regler och villkor. Frågan kvarstår, för mej, ifall utvecklingen efter 1960-talets minimalism och pop-konst kan beskrivas i postmoderna eller modernistiska termer? Min egen åsikt blir, att postmodernismens sömningar till modernismen är obefintliga. Fenomenet, då modernismen utvecklas i en ständig kritisk dialog mellan medium och form, upplöses i och med att konsten blir medveten om sig själv, som teori. Denna "postmoderna" slutpunkt, skissat av Kuusamo, är ur min synvinkel en modernistisk tendens. Modernismen inbegriper möjligheten att konstens begrepp demonteras i en självreflexiv teoribildning. En postmodern, sociologiskt och psykologiskt inspirerad mediateori, en fenomenologisk semiotik och en politiskt inspirerad narrativitetsteori, utgår ifrån en förståelse, att de estetiska objekten inte längre begränsas till bildkonsten utan den samtida (visuella) kulturen, där frågan om det visuella är lika problematiserad som frågan om representation under modernism och postmodernism.

Några orosmoln samlas på en sådan himmel jag målat upp. Frågan om konstverkets värde, alltså det estetikens modernism samlades kring i Beardsleays och Adornos anda, kvarstår. Dessutom ville jag gärna ge ett ord åt kritikerna som borde kunna svara på ifall det som nu visas på Kiasma är bra eller dåligt, värdefullt eller mindre värdefullt, värt att visas eller bara slösar med vår tid och våra skattemedel. Frågan gäller alltså inte skönheten, som Dave Hickey ville det på 1990-talet. Kritikerprofessorn från Las Vegas, Dave Hickey, satt vid sitt tusende seminarium med konstnärer och konstvänner bland publiken och man frågade samma fråga på nytt: vilken är den nästa grejen i konsten. Hickey vaknade upp och sade utan att tänka efter: skönhet. Tystnaden fick honom att reflektera över glappet han upptäckt.¹⁷

¹⁷ Resten finns i texter, såsom: *The Invisible Dragon, Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Art Issues Press 1999. Dave Hickey ville inte kommentera nordiskt måleri och vägrade komma till Bildkonstakademiens seminarium om måleriet år 2000 (Sven-Olov Wallenstein kom istället). Hickey tycker, att ju mindre sol och ljus, och ju mera kyla och nordiskt humör, desto mera "grotesk" blir konsten och måleriet, men det är inte sådan konst han vill kommentera, sade Dave.

Jag har inget svar att ge just nu, hela min diskussion i min avhandling förbisåg estetikens och etikens frågor kring estetiskt eller annat värde. Vi hittar många tematiseringar som vi kan mena att är värdefulla. Filmaren, målaren och formgivaren kan ge uttryck för sitt engagemang kring ett brännande tema. Men är det möjligt, att konstverkets värde, som bra eller dåligt verk, hamnar i diskursiv skugga. När den formalistiska konstkritiken uppfattas ha avslutats i den största finska dagstidningen, Helsingin Sanomat, brukar vi tala om de första åren på 1980-talet. Hur talar vi om värderingar i undervisningen efter den formalistiska modernismens period? Det finns inga neutrala synvinklar, varje länk och varje synvinkel lämnar alltid något annat bort. Varje relation förbiser alla andra relationer. Värderingarna sker idag med tystnadens och offentlighetens medel, något som ju Andy Warhol väl kände till. Nästa fråga blir en förnyad fråga om det kritiska perspektivet i undervisningen. Ifall allt är möjligt, vad bör vi göra?

Undervisningen så som jag känner den i mitt lärarjobb, handlar mest om färdigheter i en rad medier. Färdigheterna gäller i första hand modellering i virtuella rum, som i teckning och måleri. Men det handlar också om ideer, om att lyckas forma ett koncept i stället för en bild. Ifall bilden är ett slags koncept, kan ju diskuteras, men bilder fungerar oftast inte som koncept eller förslag, utan som bevismaterial om fakta. Bilder är mytiska i den meningen, att de med sitt speciella visningssätt ersätter ett förlopp eller ett objekt med sig själv. Bilden är inte ett innehåll utan en tolkning av något redan känt, eller något man tror sig känna till. Det blir närapå fråga om ett förslag. Varje bild är försedd med både citationstecken och ett frågetecken. Att inte lägga märke till detta gör bilden till myt och magi.¹⁸

I mitt jobb handlar det om att analysera en situation = det konstnärliga arbetet, i sådana snitt och avsnitt att det går att tala om arbetet. Det som gör det lätt är, att vi kan peka på arbetet, också det halvfärdiga, pågående arbetet. Det som gör det svårt är, att vi inte alltid lyckas peka och hänvisa på samma sak, vi måste först lägga märke till vad den andra menar när hon/han pekar på arbetet. Det handlar alltså lika mycket om att tala och skriva som att visa hur man ska göra.

¹⁸ Här hänvisar jag gärna till Roland Barthes och hans kända mytteori. Se Barthes Roland, *Mythologiques*, Paris, Pierre vives 1957.

Exempel är viktiga i undervisningen. Vi utgår från dem, vi kallar dem visserligen ofta för modeller. Vilka kunde vara nutidskonstens exempel? Deformering? Nix, modern konst, satsade mycket på deformering av realistiska motiv. Förenkling och abstraktion? Nej, det geometriska formspråket är modern konst par excellence. Skandalösa historier, tja, dadaismen och surrealismen stod för sin tids skandaler, som också konceptkonstens fader, Marcel Duchamp med sina flasktorkare och urinoarer. Nutidskonsten spränger vissa gränser som uppfattades redan på 1960-talet som redo att brista, nämligen visningens rum. Den platsspecifika konsten och utrymningen av den vita kuben är säkerligen ett tecken. Utsuddandet av gränserna mellan det privata och offentliga rummet, mellan konstens klassiska rum och offentlig miljö, är säkerligen ett annat tecken. Social konst, relationell estetik och miljökonst riktar vår uppmärksamhet på sociala koder, inte formala.

I det följande diagrammet, några sidor längre fram, upprättar jag en diskussion mellan tre allmänna aspekter och sammanlagt fem instanser eller objekt för det konstnärliga arbetet. Det speciella är, att diagrammet inte i princip särskiljer konstnärliga objekt från andra mål. Tanken är, att inte behöva bråka om vad som är konst, nutidskonst eller modern konst, men istället se på det konstnärliga arbetet som en form av planering, eller – om ni så vill – av design. Att låta designen, planering av offentliga rum – i första hand – beskriva den konstnärliga handlingen, låter förstås cyniskt. Det vore ändå på sin plats, att i andra hand, försöka särskilja vilka resultat låter sig benämnas som konst. Men, eftersom vi befinner oss på ett obestämt konstfält, vilket jag i praktiken gör som konstlärare, är definitionen av vad som är konst inte väsentligt. Visst är vissa studerande intresserade av att tematisera denna definition, eller bristen på den. För några år sedan föreslog en av mina studerande, Jani Leinonen, på en kurs vid Bildkonstakademin, att han väljer ut ett konstverk av en känd målare och presenterar den som sin egen. Till saken hör att den kända konstnären ofta figurerar i eftermiddagspressen på grund av andra orsaker och att han är berömd för sina lyckade men grova marknadsföringsinsatser, sin stil som kändis helt enkelt. Och det betyder, att konstnärens arbete ofta är ett rött skynke för de som uppfattar sig som seriösa konstnärer. Min studerande ville ”gå över gränsen” och göra ett

konceptkonstnärligt intermezzo, låta bli att producera något själv, en redan bekant åtgärd, men också att diskutera med kändis-målaren och be om ett arbete till sin egen utställning. Andra medstudenter försökte ta ner arbetet, men målningen visades och ”approprierades” tillfälligt som en konststuderandes arbete. Både diskussionen med den andre konstnären och med läraren var en del av projektet. Samtidigt synliggjordes traditionella regler i konsten, där konstverket har en upphovsman som oftast själv producerar verket i ateljeen. Här producerade konststuderande endast konceptet. Inget särskilt nytt skedde, men interventionen väckte en viss diskussion som förstås var meningen medan en annars osynlig regel blev tematiserat. Många känner säkerligen den svenska konstnären Dan Wolgers olika interventioner med liknande resultat, Wolgers beställer sin egen utställning av en reklambyrå i Stockholm och dyker upp på vernissagen och kollar sin privatutställning vars form han inte varit med om att planera. Duchamp får en värdig efterföljare, trots att Wolgers verkar vara mera tillfreds på konstfältet som nu är så brett och vitt att det blir svårt att tematisera gränserna utan att göra verkligt svåra och kanske livshotande transgressioner. Ett annat projekt jag tyckte om av Wolgers var den som utspelades i samband med inbjudan till Nationalmuseet i Stockholm för några år sedan. Nutidskonstnärerna ombads kommentera med nya verk något ur Nationalmuseets samling. Wolgers valde ut ett litet antal målningar, mätte och vägde verken samt producerade objekt som liknar modernistiska skulpturer från 1950-talet, vilka vägde lika mycket samt var av samma yttre format som målningarna ur kollektionen. Men det formella formspråket var olika, verken ”liknade” inte sina modeller mer än till vikt och yttre mått.

Sådana här interventioner och transgressioner är svåra att placera. De förefaller lyda konceptkonstens traditioner från Duchamp till Kosuth. Verken är en lektion i hur man kan sönderdela något uppfattat som en helhet. På samma sätt fungerar konkret poesi. Den konkreta poesin använder språkets element men inte dess regler. Grammatiken och retoriken är inte samma sak.

Varje språk har sin grammatik och sin retorik, sitt system och sitt bruk. Modernismens många exempel är fascinerande färder in i bildspråkets grammatikaliska experiment

medan de retoriska reglerna helt förändras, dock inte så snabbt att inte kritikerna lyckades skapa en –”ISM”. Visst går det att undervisa i sönderdelandet av språkets element. Vi måste ändå vara medvetna om de normer som finns för att kunna lämna dem. Mycket av det som görs just nu är en repetition av modernismens olika normöverskridande exempel. Det är fråga om en tradition. Nutidskonsten finns där ännu nya normöverskridanden som inte tidigare gjorts, går att göra. Men vi kan dra en analogi mellan dessa normöverskridanden och modernismens dito, och därför tala om ett kontinuum av modernistiska innovationer som i sin logik fortsätter att leva. Det viktigaste kontinuumet är i de system av visningssätt som upprepas i museer och gallerier, men ofta numera utanför konstens klassiska platser. Installationskonsten är en sådan typ av iscensättning, en *mise-en-scene* vars speciella kännetecken kan sammanfattas i försöken att chockerande gränsöverskridningar som utförs i minimalismens och postminimalismens anda.¹⁹ I undervisningen av nutidskonsten måste en relation till visningens rum specificeras på ett annat sätt än i äldre konstformer. Det räcker inte med måleriets egen historia. De normöverskridande skillnaderna i måttskala, spatiala problem som uppstår då verket skapas i relation till visningens rum, pekar på betraktarens stora roll och på andra jämförbara visningssätt i samtida visuell kultur. Arkitekturen och miljön blir ett viktigt element, låt vara att rörelsen i riktning mot denna problematik hör hemma i modernismens gränsöverskridande utveckling.

En annan påverkan, som tvingar nutidskonstens undervisning att lägga om riktningen från klassiska media – det finns ju inte gränslöst med tid i undervisning och utbildning – i den massiva ”piktoraliseringen” och medialisering av världen i offentliga kommunikationsmedia, film, television och teater, men framförallt fotografiet. Nutidskonsten har inga nya idéer i fråga om formspråk och visuella kvaliteter. Vi kan övergå smärtfritt från modernistiskt uppfattade media och diskutera stilfrågor, till exempel Luc Tuymans eller Marlene Dumas måleri. Inget har förändrats i princip annorlunda än då vi diskuterar en modernist, om vi vill tala om form. Men analysen av tidigare hårt till varandra länkade beslut om medium, formspråk och narrativ, exploderar,

¹⁹ Det typiska är då förändringen av måttskala, i riktning mot det sublimala. Anish Kapoor's verk i Tate Modern eller Christos stora miljökonstverk är resultatet av den moderna konstens innovationer, både innanför och utanför konstens klassiska visningsrum och platser. Mitt finaste dekonstruktiva exempel från senaste år måste vara Martin Creed *Work No. 227: The lights going on and off* 2000, som tilldelades Turner priset i England 2001. Ljuset i galleriet tänds och släcks under jämna mellanrum.

exploaterar i nutidskonsten ett mycket mera bredare och utvidgat fält. Privata och offentliga berättelser samlar merparten av det kritiska intresset. I nutidskonsten vill vi veta svaret på frågan: varför? Frågan vad? eller hur? är inte lika intressanta längre.

Jag siktar på att kunna beskriva en totalitet genom att fördela mitt intresse i diskussionen om nutidskonsten med hjälp av den utveckling av visningssätten redan modernismen innoverade. Min ansats är säkerligen postmodern. Kanske med start i diskussionen om postmodernismen, ger den bristande kohesion hos vad vi kunde tänka oss att kalla ett konstverk (i bildkonsten efter 1960-talet) möjligheten att särskilja tre dispositioner:

1) världen som aktuellt motstånd, rum och tids- samt energikrävande insatser, teknik, material och teknologier. Denna prostetik samlar jag i sin helhet under en rubrik, media. En deltema i detta avseende är utvecklingen i nymedia och digital teknologi. Ett annat ämne under samma rubrik är de plats- och rumsbestämmande aspekterna, som i landmiljö- och den offentliga konsten vid sidan av den vita kubens estetik.

2) seendet och den virtuella kontakten till både värld och tanke. Här återknyter vi till problematiken om seendets fenomenologi, kroppen, identiteten och subjektet i relation till varseblivandet av (betydelsebärande) skillnader och sinnlig form.

3) berättelsens, tolkningens och tankens både språkliga, narrativa och samtidigt ”ideala” icke-språkliga virtualitet. Skärmytslingarna inom filosofiska och idehistoriska perspektiv, även existentiella och politiska frågor, modeller och scheman, utgår ifrån en traderad relation mellan tecken och ”verklighet” som ständigt ifrågasätts.

Beslutsfattandet i den konstnärliga handlingen sträcker sig ut i relativt skilda men till varandra länkade fält: medium, form och berättelse. Motivet och motivationen för en konstnärlig meningsproduktion eller en poetisk handling kan dels beskrivas som en autokommunikativ akt, som ett berättande till självet; trots detta är denna autokommunikation troligen inte möjlig utan att tänka någon annan som hör, ser och

godkänner. Av dessa närapå ontologiska dimensioner, är säkerligen narrationens metaforiska fält den viktigaste länken i samtidskonstens kommunikativa akter.

Diagrammet ger kartan över skiftningen från modernistiska intressen till nutidskonstens intressen, men ingen färdbeskrivning. Här följer endast några diagram som underlag för en framtida färdbeskrivning. Serien visar på en analogi mellan det konstnärliga arbetets process (dess objekt för uppmärksamhet: topologi, kontinuum, sammantaget som uppmärksammandet av mediet, schema och modell, som punkter på en narrativ process och den sammanbindande punkten, kallad form) och ett triadiskt teckendiagram härlett ur Charles Sanders Peirce, med en bifogad kompletterande not utifrån Määttänen 1993 (fotnot 10, s. 6).²⁰

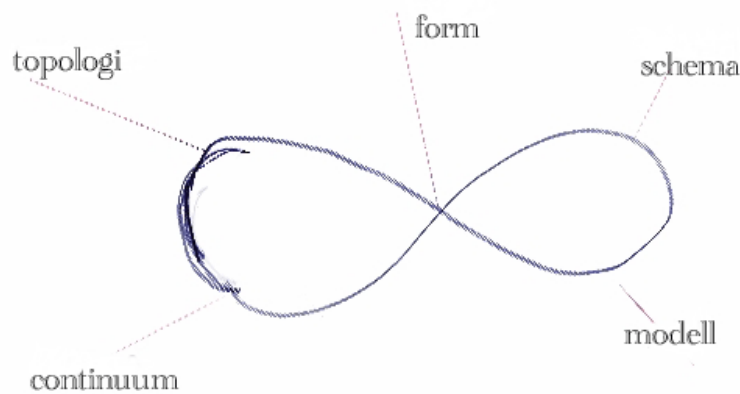


Diagram 1

Den liggande åttan beskriver uppfattningen om att den konstnärliga arbetsprocessen – eller bilden om konstens olika hållplatser, objekt för uppmärksamhet (uppmärksamheten skapar objekten) vare sig det handlar om en beskrivning av en konstnärlig helhet eller om det handlar om att diskutera en designprocess. Dessutom menar jag, utan att gå in på detaljer, att det kvittar ifall vi talar om design, konst, överhuvudtaget något estetiskt egentligen. Men den sista anmärkningen berörs inte nu. Perspektivet är en enkel karta över namngivna punkter för att uppmärksamma en varseblivnings-, betydelseproduktiv (eventuellt estetiskt eller konstnärligt definierad) process (tillstånd, representation, visning, vad vill du). Här finns ett antal hållplatser, topologi, kontinuum beskriver två

²⁰ Peirce Charles Sanders, *Collected Papers*, Hartshorne, Charles and Weiss Paul (eds.), Burck, Arthur W (ed.) 1958, Cambridge Mass., Harvard University Press.

hållplatser på den mediala sträckan, den som uppmärksammar mediets egenskaper som en del av världen (inklusive sina motstånd och energikrav) men också som en virtuell möjlighet (topologi). Hållplatsen i skärningspunkten benämner jag form, en definitivt sinnlig och virtuell plats, som ur en annan synvinkel anspelar att sitta i tangentpunkten mellan två cirklar om vi putsar upp den liggande åttan något. Tangenten, här kallad form, uppmärksammar det faktum, att världens delar uppfattade som topologier samlas i en form vi ger mening åt, med hjälp av att runda den andra sträckan, modeller och scheman. Dessa sistnämnda samlas under en gemensam titel, narration i det andra diagrammet.

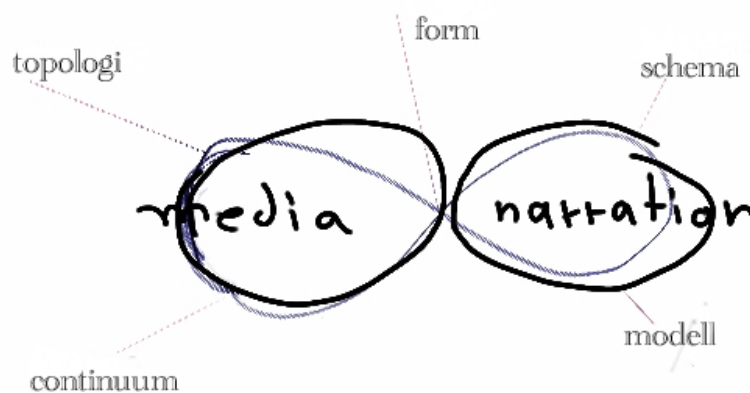


Diagram 2

De två tangerande cirklarna media, (en särskild del eller helhet med funktion att bära våra berättelser och bilder), och narrationen, beskriver tillsammans en kiasmatisk helhet som inbegriper den hårt diskuterade frågan om virtuella och reala dimensioner i ett utanför och innanför. Begreppet form får spela upp detta lilla filosofiska drama, ställa sig där frågan blir svårlöslig: t.ex. är färgen en del av det reala objektet eller är det vår föreställning?

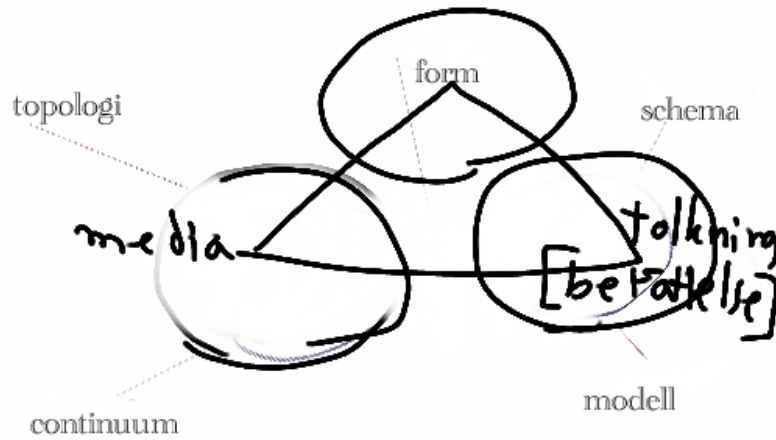


Diagram 3

Det tredje diagrammet formaliserar bilden i ett försök att kombinera design/konstprocessen och de uppmärksammade objekten till ett allmänt triadiskt teckenbegrepp. Ingen närmare diskussion i semiotik sker här, det får bli en annan gång.

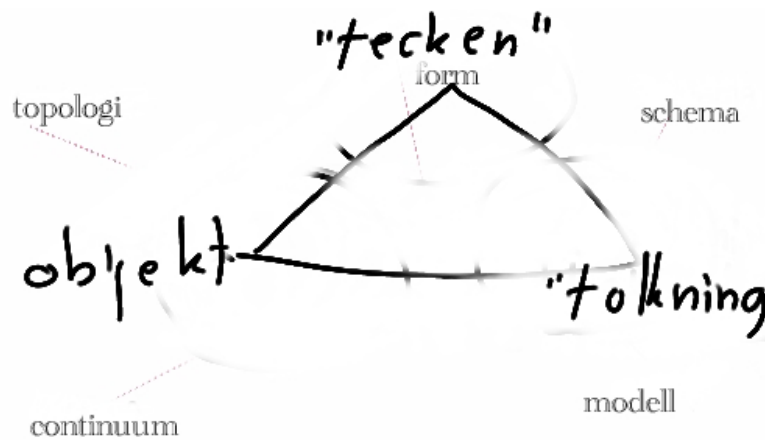


Diagram 4

Teckenbegreppet dubbleras här med en annan version, där "tecken" står för form. Båda alternativen, att tecknet kräver en triadisk helhet men också kan inskränkas till en term i helheten, lånas från Charles Sanders Peirce. Här ger den första bilden som beskriver design/konstprocessen vika och artikuleras som en del i en teckenprocess med sin objektsida och sin tolkningssida, ett "innanför" (tolkning, tänkande, interpretation) och ett "utanför", objekt. Strikt taget förefaller en sådan uppdelning av "innanför" och "utanför" omöjlig. Tecken som tolkade objekt är ju alla virtuella, immateriella kvaliteter,

men finns till tack vare mediala villkor (som världens delar och dess topologiska – sinnliga – resurser).²¹

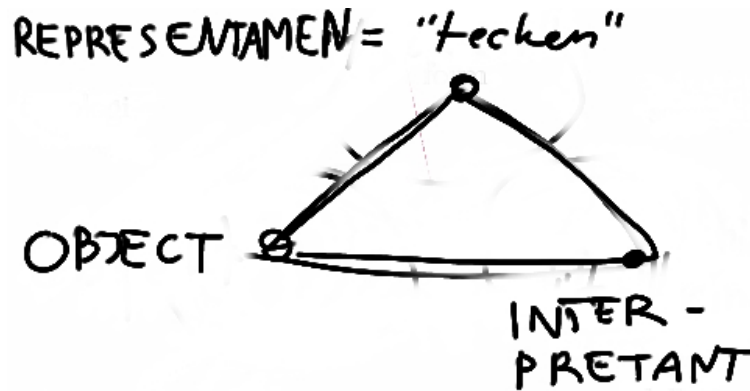


Diagram 5

Peirce gav denna inskränkta teckenterm ett nytt namn för att inte blanda ihop tecken och ”tecken” = representamen. Dessutom ville han generalisera tolkningens moment i sin strävan att göra en distinktion mellan det logiska eller ”grammatiska” teckenbegreppet och en psykologisk tematisering genom att benämna tolkningens moment för interpretant. Peirce tecken blir det femte diagrammet. En ytterligare skillnad beskrivs i diagram nummer sex genom att tillägga en version av det peirceanska tecknet. Peirce upprättar strängt taget inte en direkt relation mellan interpretant och objekt.²²

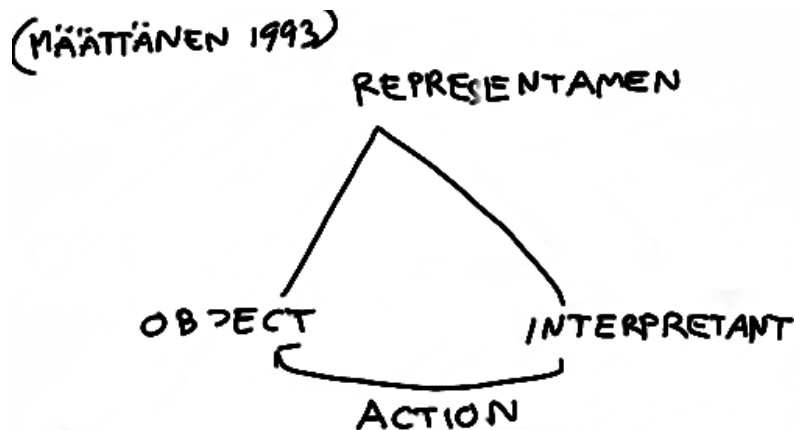


Diagram 6

²¹ Som jag konstaterar på sidan 6 och 7, i anknytning till fotnot 11 måste också tillägget ”sinnligt” förbli tveksamt, eftersom binära skillnader produceras av maskiner och icke-mänskliga förlopp såsom digitala. Frågan om tecknet kvarstår dock, eftersom tecknet, för att vara ett tecken kräver tolkning. Biosemiotiken och cybernetiken tvivlar på gränsdragningar för språkets och tecknets möjligheter till endast mänskliga sammanhang. Vår relation till omvärlden är kroppslig och skiljer sig inte helt och hållet från relationen mellan verktyg och omvärld. Den här tanketråden för mej snabbt bort från mitt ämne, så vi lägger punkt.

²² Ibid.

Men det gör däremot filosofen Pentti Määtänen som benämner relationen mellan interpretant och objekt för handling(action), för att betona den semiotiska processens resultat.²³ Här kunde vi sätta punkt. Det som återstår vore att i själva verket, skapa en ny beskrivning där varje punkt och hållplats på det första diagrammet, meningsproduktionen – konstnärlig eller icke, skulle ges en teckenkaraktär. Att varsebli, tänka, planera, designa och göra konst, är en teckenproduktion. Hur den diskussionen skulle se ut, får utelämnas för tillfället. Några tillägg som de följande diagrammen ännu hänvisar till.

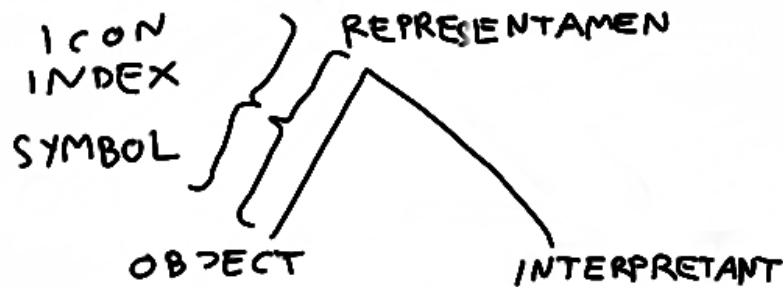


Diagram 7

I det sjunde diagrammet påminns vi om att de kända tecken”typerna”, i min vokabulär de kända teckenvillkoren, ikon, index och symbol beskriver den inskränkta teckentermen (representamen) i relation till objektet. Vilka slags villkor finns som ger möjlighet till en teckenproduktion? Tre svar ges: ikoniska villkor där teckenprocessen tillvaratar analogier och likheter, indeksikala villkor som beskriver kausala eller del-helhetsrelationer samt de symboliska eller konventionella villkor, där teckenprocessen baseras på sociala överenskommelser, vanor, system. Hela semiotikens problemfält öppnas i det sammanhanget, men vi skippar den historien.

²³ Se fotnot 10.

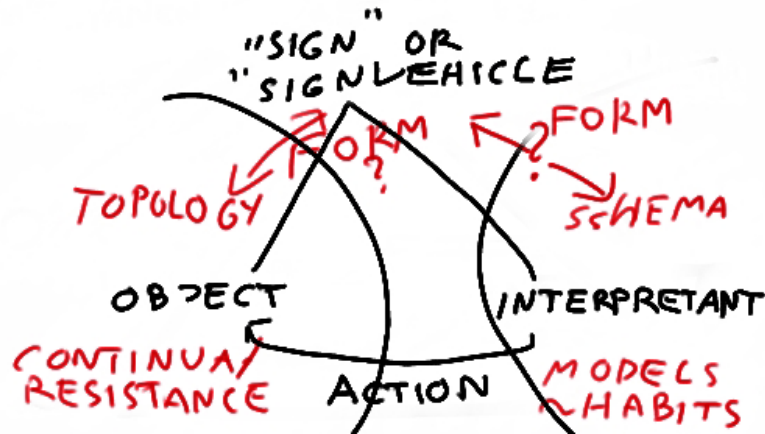


Diagram 8

Det sista diagrammet får beskriva några påminnelser och ställa några frågor, eller närmast visa på att frågorna kräver fortsatt diskussion. Summa summarum, ifall konstens begrepp måste upplösas, låt oss ta alltsammans från början...visst kan man undervisa i nutidskonst. Nutidskonsten berör ofta tolkning och förståelse, meningsproduktionens narrativa förlopp. Det betyder, att tidigare moderna intressen, särskilt de kring form (och färg) förskjuts i instrumentell riktning. I den förskjutningen får vi orsak att ibland tycka, att konsten blivit design för curators, ett teamwork med olika underleverantörer. Men de moderna lösningarna kvarstår som "konstnärliga", "poetiska" eller "experimentella" visningssätt.

Några sista anmärkningar, denna gång. Den medium-fixerade och formbesatta modernismen svänger över mot en ny tematism. Monroe Beardsleys och K.Wimsatts moderna tes kring "intentionfällan" (intentional fallacy): att konstverkets kritiska värde inte kan deriveras ur relationen mellan konstnär och verk, utan endast ur konstverkets egna autonoma egenskaper och kvaliteter, får ge vika.²⁴ I dag samlas nutidskonsten kring texter externa till de aktuella additionerna (de konstnärliga iscensättningarna) i visningens rum eller plats. Den kritiska analysen kan bara ske mellan text-text, inte mellan intention-text. Detta betyder naturligtvis en mångfaldigande av texter, i analogier med varandra. De moderna visningssätten får visserligen stå för tradition och kontinuitet, medan motiven i nutidskonsten ges utifrån konstnären/curators intentioner och samtal med sin publik via också andra texter än verken som förefaller i högre grad än tidigare illustrera

²⁴ Beardsley, Monroe & Wimsatt, K. "The Intentional Fallacy." *Sewanee Review*, vol. 54 (1946): 468-488. Reviderad och nypubliceras i *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, 1954: 3-18

en till verket dubbad programförklaring. Det betyder, att konst/designprocessens bana, den liggande åttan, betonar i nutidskonsten den visuella kulturens modeller och schan, i ett modern spektrum av lösningar, givetvis – med lokala avantgarderörelser – men nu i ett mimetiskt förhållande till omvärlden.