

## Modern-ismen som modell och schema/ Jan Kenneth Weckman

Mina första kontakter med bildkonsten skedde på initiativ av gymnasiets teckningslärare på 1960-talet. Anne-Marie Häyren-Malmström eller Matilda, som vi kallade henne, ville att vi elever skulle göra om "ismerna" på våra teckningspapper. Det gick så långt, att några elever, idag arkitekter, fick bygga assemblagelådor. Matilda som hade varit elev till Sigrid Schauman och känt Helene Shjerfbeck, undervisade i Herbert Reads anda. Jag har aldrig haft så roligt i skolan som gymnasist, ungefär då när Kennedy sköts ihjäl i Dallas. Det andra var, att nya medier anlände, såsom den stinkande filtpen. Rotrings tuschpennor hörde till mina bästa vänner. När jag på slutet av 1970-talet via en utställning på Doktor Glas i Stockholm hittade den el-drivna radermaskinen, blev jag konstnär på heltid. Det behövs alltså människor och medier. Människor som påverkar en och verktyg att jobba med. Men för verktygen behövs modeller och scheman, exempel och upprepning.

Alla torde minnas paradigmskiften inom konstfostran, såsom dessa kom till uttryck i den svenska polariserande konstundervisningen på 1970-talet. Nutidskonsten ger, tycker jag, i någon mån Gert Z Nordström och hans kumpaner på 1970-talet rätt i att anse, att bildundervisningen bör vara en kritisk analys av den visuella kulturen och bildkonsten däri. Nutidskonstens exempel visar kanske mer 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. Sådan bildkonst, sådan bildundervisning, eller hur?

Ett politiskt perspektiv som utgångspunkt för konsten är inte längre uteslutet, såsom före andra världskriget och i Herbert Reads läsning av konstens värde, eftersom också det personliga är nu politiskt. Vi kan förstås vara av olika mening i värderingen hur denna syn bör beskrivas, till exempel som ett uttryck för en långt utvecklad tro på en social konstruktivism eller via Foucaults genealogier och en estetiseringsprocess av självet beskriva kroppen och platsen för subjektet som historiskt maktbetingade former. Genom att beskriva globaliserande samhällsutvecklingar och subjekt som utsätts tryck, både formande och undertryckande krafter, i politiska, postkoloniala och psykologiserande bilder, vittnar konstnärerna om sin nutidssyn – som illustratörer av Foucaults

tänkande kunde man säga. Ständigt nya aktuella exempel, från kön till natur och över makt till galenskap, blir källa till konstnärligt utvecklingsarbete. En sociologiskt eller psykoanalytiskt riktad personlighetsteori länkar samman individen och samhället och ger stoffet till en konstnärlig form. Vi har kanske en bredare uppfattning om vad politisk konst är numera, till skillnad från Herbert Reads sågande av muralmålare och vänsteridealister. Read ville föra fram modernismen, dit han inte räknade den politiska propagandan, inte ens de mera estetiskt medvetna, såsom Diego Rivera, Orozco och Siqueiros.<sup>1</sup>

Surrealismen till trots, redan i tidigt 1900-tal sker strax utanför modernismens klassiska avantgarde men i centrala, till måleriet hörande domän, samtidigt en rörelse åt ett helt annan i riktning. Tidig konstruktivism och konkretism på 1940 och 1950-talen hyllar den "rena" färgen och formen, som åtminstone den skandinaviska modernismen ger många exempel på, från Carlsund till Carlstedt, Mether-Borgström och Nordström. För Herbert Read hamnar den abstrakta målarkonsten – och dess förutsättningar i tidig modernism som renodlar form, färg och funktion, högt på rankinglistan. Alltifrån Kandinskys *Om det andliga i konsten*, kring 1910, riktas uppmärksamheten ifrån de psykologiserande tongångarna mot en kulturorienterad universell formdiskurs, i paradoxala termer, eftersom de universella principerna i analogin med naturvetenskapens upptäckter finns att hämta i den store konstnärens "inre nödvändighet", exempelvis Beethoven. Modernismen imiterar delvis en tidigare positivism. Den menar, att konsten kan bidra till kunskapen om universella lagar bortom det subjektiva och individuella. Med start i fenomenologin följer så småningom estetiken med i en avromantisering av konstnärens roll i sammanhanget att förstå konsten och dess värde.<sup>2</sup> Monroe Beardsley med sin intentional fallacy-teori, där konstverkets värde inte ska sökas i intentionerna utan i konstverkets egen form, stöder fullständigt den här utvecklingen på 1940- o 1950-talen. Som vi vet, fördes utvecklingen vidare långt på den amerikanska konstens villkor, vars sista skeden genomgås i både strukturalismens

---

<sup>1</sup> Frida Kahlo kände Read troligen inte alls, trots att André Breton, surrealismens store teoretiker, hade skrivit om henne redan 1938. Kettenmann, Andrea, *Frida Kahlo 1907-1953 Pain and Passion*. Köln: Benedikt Taschen 1993. Naivisterna, från och med tullmannen Henri Rousseau, gällde samma åsidosättande från den moderna konsten.

<sup>2</sup> Också fenomenologin, såsom den utvecklas av Edmund Husserl under 1900-talets första år, bryter med psykologiseringen samtidigt med intresset för att formalisera medvetandets processer i en filosofisk disposition. Den finske filosofen Jaakko Hintikka har i en artikel kubismen och fenomenologin, en samtidig händelse i konsten och filosofin. Jämförelsen håller inte särskilt väl, men intresset för villkoren för en utifrån matematiken och naturvetenskaperna hämtad formell kunskap är jämte den analytiska språkfilosofin en tidig analogi med modernismens koncept. Se Jaakko Hintikka, *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, cap. 11, Reidel Publishing Company, Boston 1975. På finska finns texten i Hintikka, Jaakko, *Kubismi ja fenomenologia*, Helsinki, tidskriften Taide, 1/1983, utg. av Finlands konstnärsgille samt i boken, Hintikka, Jaakko: *Kieli and mieli. Katsauksia kielifilosofiaan and merkityksen teoriaan*. Otava 1982

och minimalismens efterdyningar, miljökonst och nykonkretism, från Smithson och Walter de Maria till Christo och Merz.

Psykologins infallsvinklar, talet om kreativitet, skapande verksamhet och dess betydelse för individen och hennes utveckling till en balanserad och nyttig människa, är idag visserligen en dominerande diskurs, som fortfarande präglar de goda argumenten för konstfostran. Vi lever i tiden efter **både** Herbert Read **och** den polariserande bildundervisningen. I de psykologiserande tongångarna hos Frankurtströmningens talesmän bistod Herbert Marcuse, Erich Fromm och sosiologen Max Horkheimer med sina försök att kombinera ett kritiskt samhällstänkande med de psykologiska insikter Freud lyfte fram samt ett nytt kritiskt och sociologi-filosofiskt resonemang kring förnuftet och politiken. Det subjektiva och det objektiva perspektivet, konstens och vetenskapens synsätt, löper inte längre dikotomiskt repellerande varandra som två aviga magnetpoler, utan inleder en rörelse mot konvergens och dekonstruktion av föråldrade strukturer, särskilt efter andra världskriget och då i stort sett dominerat av New York School.<sup>3</sup>

Vi måste vänta till slutet på 1960-talet då man äntligen börjar mena, att modernismen föråldrats, rentav i en postmodern politisk diskussion. När de vänsterrevolutionära konstkritikerna och konstfostrarna Torsten Bergmark, Karl Olov Björk, Peter Cornell, Sten Dunér och Gert Z Nordström – här taget i paket utan att gå in på individuella skillnader – ger ut sin antologi: *Den åldrade modernismen*, skriver vi år 1977. Enligt boken sker modernismens kulmen redan på 1950-talet. Ifall man lyssnar på Herbert Read som inte värderade pop-konsten till något överhuvudtaget, är bedömningen ju god. Gert Z Nordströms artikel går ut på att ta fasta på kritiken mot Read. Faktum är dock, att mycket som producerades i Clement Greenbergs anda om ett postmåleriskt abstrakt måleri (Post Painterly Abstraction), under och efter slutet på 1950-talet (Morris Louis, Jules Olitski, Frank Stella) förmedlar Greenbergs slutledningar vidare från måleriet in i tredimensionella rum: i minimalismen och den seriella konsten överhuvudtaget, något som Greenberg själv inte ville vara med om att godkänna. Därefter bryts vågorna mot varandra på nytt och nya synteser uppstår:

---

<sup>3</sup> Ett typiskt europeiskt konstpedagogiskt exempel är Anton Ehrenzweigs nyfreudianska tolkning av den abstrakta expressionismen och dess utveckling och undervisning 1967, mitt i en ny och av amerikanska konstnärer dominerad "konstperiod" som har helt andra intressen än det psykologiska och individcenterade expressiva i konsten. Ehrenzweig exemplifierade sina tankegångar med hjälp av 1950-talets kulmen av det abstrakta formspråket. Se Ehrenzweig, Anton, *The Hidden order of Art, A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, London, Paladin 1970.

earth-art, performance, video och rumskonstens övergång i sociala interventioner, relationell estetik och miljökonst.

Min strukturella tes är, att modernismens grundläggande logik förlöper fram i tre aspekter förändringar ("nya") i användningen av medier och teknologi, för det andra som en växling av formspråk, för det tredje som nya berättelser eller objekt/mål i den narrativa dimensionen.

Hierarkierna mellan olika slags uppmärksamhet på det som anses värdefullt i ett konstverk, eller definierar konstverket som sådant, förefaller ha planat ut. I den utvecklingen placeras en hel del av vad vi kallar postmodernism. I mitt fall försöker jag mej på att fördela intresset jämt, i princip, i tre aspekter, 1) mellan frågor kring media, 2) (visuell) form, och 3) narration eller berättelse. Rörelsen mellan dessa poler beskriver förändringen mellan modernism och samtidskonst. Modernismen kopplade konstverkets värde hårt till uppfattningen om visuell form i sträng relation till det specifika mediet. Den klassiska jämförande diskussionen mellan olika konster kulminerar i modernismen som ett strängt åtskiljande mellan de olika konstarterna. Vill man fylla rummet mellan konstarterna, är resultatet "teater", för att anspela på Michael Frieds kända argument, som leder till ytterligare förvecklingar i sitt försvar för den moderna konstens förkärlek för formcentrerad estetik och kritik.<sup>4</sup> Den formella resursen i målarkonsten måste utgå från dess materiella villkor men samtidigt övervinna dessa till förmån för en immateriell opticitet. Målarkonsten utvecklas i en intern logik genom en kritisk uppmärksamhet som fokuseras på konststartens egna möjligheter. Samtidskonsten, idag kring 40 år senare, ser tillbaka på övergivande av konstarternas mediala isolering från varandra redan under samma decennium som Fried skrev sin kända artikel *Art and Objecthood*, 1965. Det är dock svårt att inse, hur frågan kring "opticitet" och visuell kvalitet kan avyttras då det föremålsliga och mediala intresset förändras från tvådimensionella ytor till tredimensionella objekt i rummet. Minimalismen, Frieds teatrala exempel på konstens vacklande degenerering till blott och bart föremålslighet, är strikt taget varken mer eller mindre föremålslig än målarkonstens objekt, platta skivor och färgämnen. Men minimalismen fick själv vika undan till förmån för en ny narrativitet som uppstår i efterföljan av en medial breddning av material och

---

<sup>4</sup> Se Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Massachusetts, MIT 2000. Boken är högtintressant också för att Fried kommenterar den kritik hans mest kända artikel, *Art and Objecthood*, senare väckt. Till saken hör att Fried senare koncentrerat sig på att söka fram modernismens förhistoria i fransk konst, medan han slipar sina svåra argument för en divergerande tendens i konsten, den som, likt modernismen, strävar att bygga upp konstverkets interna ideal (något som Fried kallar för *absorption*) till skillnad från det teatraliska, mot publiken vända konstverket (relativt sett förstås, då tiden vänder på steken: ett verk som hyllar sin absorption blir i nästa skede drabbat av det teatrala. Verkets interna egenskap föds i relationen till sin tolkning!). Se *ibid.*, 40-54.

tekniker – från industriella till naturliga – rum och platser, vilka all härefter kan tjäna som bärare för ett konstnärligt meddelande. Frågan var och är nu: vilka meddelanden? Efter en modernistisk period av dekonstruktion av konstnärliga språk påbörjas en rekonstruktion av de narrativ som stöder den moderna konstens visningsätt in i samtidskonsten. Inget modernismen skapade har försvunnit, men innovationerna har intagit en instrumentell position. Medierna, formerna, alla tjänar de nu narrationen. Ett massivt undantag är ju intresset för digitala medier. Här kan man säga, lever modernismens avantgarde vidare – varje gång nya medier tas i bruk.

Man försvarar och beskriver bildkonsten säkerligen på olika sätt i undervisningen för barn och unga samt allmänheten, som vill veta mera om bildkonsten till skillnad från hur man undervisar blivande bildkonstnärer i konst-, yrkeshögskolor och universitet. 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 media<sup>5</sup>. Mediafrågan ger nutidskonsten en tydligt modernistisk retorik och moderna visningsätt, som ärver allt vad den västerländska konsten visat från början av 1900-talet. En ny utveckling är däremot frågan om konstnärssubjektet, som splittras i producentskap, curating samt konceptdesign, som ofta diskuteras i mediateoretiska termer trots att det idehistoriska perspektivet dominerar förklaringarna om skillnaden mellan nutidskonst och modernism (läs Sven-Olof Wallenstein)<sup>6</sup>

En paradoxal situation uppstår. Ifall berättelserna, även de små och personliga, till synes ointressanta, varken fula eller vackra historierna behöver sina former och medier, hur kan de berättas på de sätt modernismen skapat? Modernismen strävade ju till att bryta ner berättelsens och budskapets standardform och regler till förmån för intresset för "formen i sig". "Den rena

---

<sup>5</sup> Hausswolff berättar vid NIFCAs symposium om konstprojekt i samband med Göteborgsbiennalen 2003. Projektet är i själva verket absurda historier, som delvis ageras ut av konstnärerna själva, resten får man fantisera själv. Eller vad sägs om detta projekt (som jag relaterar endast i sina brottstycken, då minnet sviker): Ljudkonstnären Hausswolff besluter sig att tillsammans med några kumpaner bygga upp ett ljudsamplerverk utifrån den isländska naturen, gejsrar, etc, och spela upp bandet på samma våglängd som den amerikanska militärbasen använder för avlysning av grannskapet. Inspelning och ljudbandet lyckas väcka den alltid vakande basen till förfrågan om vem som bråkar med deras våglängd. Meningen var också att på något sätt besvärja basen på flykt. Det lyckades inte, men samtidigt exploderar vulkanen Pinatubo på Filippinerna, och den amerikanska militärbasen där fick flytta på sig. Det var det första projektet... sade Hausswolff. De andra projektet var inte mindre uppseendeväckande, men det får vara till en annan gång. Kanske berättar Hausswolff den själv senare, svart på vitt.

<sup>6</sup> Modernismens idehistori beskrivs värtaligt av Sven-Olof Wallenstein i två verk. Se Wallenstein, Sven-Olov, *Bildstrider, föreläsningar om estetisk teori*, Göteborg, , Alfabeta Anamma 2001 och *Den sista bilden*, Stockholm, Eriksson & Ronnefalk 2002.

formen", "strukturen", "elementen" uppmärksammas närmast i en teoretisk diskussion, med start i strukturalismen, modernismens viktigaste och oerhörda syntes mellan estetik och vetenskap.<sup>7</sup>

Här sluter sig cirkeln, med ett exempel. Strukturalismen övergår från att problematisera objekten till att i poststrukturalismen via dekonstruktionen av det vetenskapliga (filosofiska) språket problematisera subjekten (inplacerade i semiotiska, psykologiska, filosofiska eller historiska kontext måste vi vända oss i tur och ordning till sådana som till exempel Barthes, Kristeva, Lacan, Foucault, Derrida och Deleuze, alla representanter för den famösa "franska teorin"). Amerikanen Richard Rorty menar, att vi kan glömma filosofin som en hierarkiskt ledande institution för utredandet av hur sanning och verklighet skall beskrivas, han föreslår i stället litteraturen, i vilket filosofin ingår som en särskild genre. Vi står inför samma steg i relation till konsten, att glömma den som en avskild verklighetsbeskrivande institution med anspråk på ett hierarkiskt försprång i jämförelse med den (visuella) kulturen och livsfärerna vi lever i, i vilket det vi kallar samtidskonst ingår som en samling närmast visuella genrer för samtida fiktion, en samling berättare/berättelser, bland andra berättelser.

Modernismen som konstnärlig företeelse kan beskrivas utifrån sina scheman och modeller, visningssätt och (själfreflekterande) teman. Modeller för den moderna konsten lånas ur den samtida iver de naturvetenskapliga och teknologiska framstegen väcker under 1800-talets sista och 1900-talets första decennier. Den moraliska desillusionen och rädslan för teknologins och maskinernas övertagande av naturens och människans plats ger slagskuggan som 1. världskrigets fasor fyllde med konkreta exempel på. Människan må vara planetens herre, men risken för ett världarnas krig utan marsianers insats, förefaller alltsedan dess helt inom ramen för en statistisk framtid. Den moderna konstens bilder länkas till både utopiska och fascistoida ideer, men också till nya metaforer för individens plats i sammanhanget.

---

<sup>7</sup> Dethär påståendet eller ordvalet får jag väl stå för själv tills vidare. Det vore spännande att se, ifall meningen kan byggas upp med tydliga referenser hos de berörda, såsom Levi-Strauss, utan att glömma Hjelmslev eller Jakobson – eller Baudrillard. Pragmatismens förespråkare, den amerikanske filosofen Richard Rorty, ger stöd i en sådan diskussion genom att mena, att filosofin borde betraktas som en särskild genre inte inom vetenskapen utan litteraturen, vars poeter kan jämföras med filosofins poetiska försök att beskriva verkligheten. Se särskilt hans artikel om Jacques Derrida i Se Rorty, Richard, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge Mass. Cambridge University Press 1989. Strukturalismens fiktioner har kritiserats av Göran Sonesson. Se Sonesson, *Pictorial Concepts*, Malmö, Lund University Press 1989, 86, 96, et al.