

HUR JAG KOM FRAM TILL ATT KONST KAN HANDLA OM VART DU KÖPT DIN TRÖJA

Vi tycker möjligen att Cézannes sanningssökande var patetiskt. Men man måste förstå att han verkade i en tid när rennäsansens innovationer hade utgjort förutsättningen för allt bildskapande i över 300 år. Den centralperspektiviskt uppbyggda bilden sågs inte längre som bild och föreställning utan som sanningen om verkligheten. Det Cézanne visade var att den konventionen eller det greppet inte räckte för att beskriva hans egen personliga uppfattning av rummet här och nu (där och då). Vad han sa var precis det den lille pojken sa i kejsarens nya kläder: Hallå, ni är lurade, det här är en lek, ett spel, en teater. Vad han kanske inte insåg (eller också gjorde han det) var att det inte fanns någon sanning att finna – bara teater.

Och det kunde ha gjort honom galen.

Men den patetiska handlingen - att försöka formulera sitt liv – är inte det samtidigt storslaget. Cézanne gjorde underbara formuleringar om sin egen position där och då. Som alltså mera var positionsbeskrivningar än objektiva sanningar efter beprövade recept. Sanningen var förgänglig, omöjlig att greppa och Cézanne våndades i sina försök. I *Den sista bilden* av Sven- Olof Wallenstein beskrivs hur Cézanne identifierar sig med Frenhofer, huvudpersonen i Balzacs novell *Det okända mästerverket*. Frenhofer gick under i sitt sökande efter mästerverket, brände sina målningar och tog sitt liv. Författaren Emile Bernard har beskrivit hur Cézanne en kväll under ett samtal

”...klev upp från bordet, ställde sig framför mig och indikerade, genom att stöta pekfingeret mot bröstet – utan ett ord, men om och om igen – att han var berättelsens huvudperson.

Han var så rörd att hans ögon fylldes av tårar.”(1)

Men inte heller hans grepp har varit möjligt att överta för någon annan. Och han satte en sten i rullning. Sanningssökandet...

Jag tycker det är ungefär lika patetiskt att tro på mötet mellan två människor (kärlek) som att försöka formulera en trovärdig utsaga utifrån sin livserfarenhet. Även om du vet att utsagan är teater, lögn och förbannad dikt beundrar jag mycket mer de som vågar än de som låter bli.

Den explosion av bildspråklig utveckling som följde på Cézannes ifrågasättande av konvention och tradition, fick till följd ett medvetande dels om bilden som föreställning, och dels om bildens verklighet endast som objekt. Från 1860-1960 undersökte bildkonstnärerna bildens begränsningar och förutsättningar med en extrem frenesi. (I sin renaste och mest avskalade form har bildens grundförutsättningar stakats ut av Ad Reinhardt). Alla dessa individuella undersökningar (där några hamnade i fallgropar och återvändsgränder – och galenskap) har gett oss ett oerhört utvecklat bildspråk. Dessutom har det gett oss förmågan att se historiens bilder på helt nya sätt, inte som outvecklade stadier i en utvecklingskedja utan som oändliga variationer av möjligheter.

Tack!

Parallellt med ”less is more” rörelsen inom modernismen pågick en bildforskning av annat slag: Hur mycket kan en bild kommunicera? Hur virtuost kan det berättas? En sorts överkursernas estetik utvecklades inom animationens värld, med höjdpunkter som Disneys *Bambi*, *Snövit* och *Lady och Lufsen*.

Tack!

Den konstnärliga bildens utveckling + den kommersiella bildens utveckling = mycket stor kunskap om bild. Det borde kunna användas även till konst.

1979 var Lennart Rodhe, en tid, min lärare på konstskolan Brage. Som lärare var han karismatisk, oerhört kunnig och intresserad. Och han ”vattnade alla plantor lika” för, som han sa: ”man vet aldrig vem som kommer att bli något”. En dag hörde jag honom prata med en av mina kurskamrater om hennes målning. ”Så där målade man 1910, så där målar man inte nu”, sa han. Idag när jag återupplever situationen i minnet så inser jag att hon hade kunnat replikera med exakt samma ord till honom. Lennart Rodhe var en högmodernistisk (intelligent, sensuell, lekfull och varmt humoristisk) målare som vad jag vet fortfarande, (f.1916, 88år) outtröttlig som en gammal jazz/blues –virtuos, arbetar på samma sätt. Går det?

Faktum är att Rodhe bara var 5 år gammal 1921 när Rodtjenko visar tre monokromer på utställningen ”5x5” i Moskva hösten 1921.(2)

Rodhe är hur som helst en mästare på modernistiska matcher i spelet måleri och jag tror inte att han är intresserad av att driva måleriet mot sin död.(3)

1923 låter Duchamp världen veta att han ger upp konsten för att spela schack resten av livet. (Hur kul är det på en skala?).(4)

Vad är en konstnär? Och vad är en målning? Tror jag att varje ung konststuderande frågar sig. Vad händer när man droppar tusch på en yta? Och vilken funktion har det? Vem gör jag det för? Vad betyder det rent visuellt, politiskt och filosofiskt?

Jag ville måla fast jag visste att det var kört (om man hade konstnärliga pretentioner) Jag hade ingen historia jag absolut ville berätta. Jag hade inget behov av att predika för någon. Jag upplevde det som att det är någonting besserwisseraktigt över konst som utförs utan uppdrag. En målning är ju alltid ett påstående, en utsaga. Så fort jag droppar tuschet på ytan så skapas en föreställning. Det skrämde mig. Lennart Rodhe gjorde hål på ytan med glädje. Hur gick det till? För många blev det en möjlig väg att skapa föreställningar (måla) bara man samtidigt gjorde tydligt, genom accentuerandet av det materiella, alltså själva ytan, att allt var illusion.(5)

För mig uppstod stora problem när jag som ung mötte den uppsjö av krav som ställdes på mig som konstnär från många håll.

Lennart Rodhes mångbottnade rum – att först säga något och sedan ta tillbaka det –var inte något bra alternativ för mig.

Jag ville hävda konstens frihet, men varje bild är en utsaga och åsikt, och om jag ville hävda konstens rätt till åsiktsfrihet måste jag tömma bilden på innehåll.

Konstens frihet var att inte behöva stå i någons tjänst.

Jag hade absolut ingenting att säga, och jag ville säga det klart och tydligt.

Jag var tvungen att försöka hitta ett handlingsutrymme åt mig själv – alternativt ge upp konsten. I SYO-katalogen fanns inte något alternativ.

Nästa fråga uppstod senare: Hur skulle jag hamna i de situationer som avkrävde mig ett statement? ”To be or not to be, that is the question.” Det var ungefär allt jag visste, men jag insåg vagt att *vara* också innebär att formulera sitt liv, att välja, och jag hade ingenting som drev mig till ett val. Det finns inte någon objektiv orsak till handlande. Det finns inget entydigt rätt eller fel. Det finns bara att göra. Görandet måste därför ledas av ingivelsen/intuitionen/kärleken. Men du kan aldrig veta. Vill du ha tackning för ditt handlande blir du galen. Och som Rainer Maria Rilke skrev till Clara Rodin i ett brev

1907 med syftning till Balzacs novell *Det okända mästerverket*: ”Balzac hade anat att det i måleriet plötsligt kan uppstå något så ofantligt att ingen kan bli färdig därmed.”(6)

Jag hade inget uppdrag och ett uppdrag hade ändå bara förvandlat min utsaga till illustration. Och ändå är ingen bild något annat än föreställning och teater (precis som illustrationen). Hur skulle jag komma runt allt detta? Jag ville handla men situationen var handlingsförlamande. Kan mänskliga erfarenheter gestaltas även i illustrationens (teaterns) form?

Donald Judd, Ad Reinhardt, Frank Stella och Mark Rothko(7) imponerade med sin storslagna konsekvens. Men hur kul är det egentligen att (som Ad Reinhardt) måla svarta, kvadratiska målningar år ut och år in. De konstnärer som jag tyckte var absolut mest intressanta den här tiden var förutom ovan nämnda några Japanska konstnärer som ingick i Gutaigruppen (8). Flera av dem lyckades i sina verk på ett både humoristiskt och poetiskt sätt förhålla sig till frågor om illusion - verklighet. I flera av de verk som jag imponerades av lyckades de också påvisa betraktarens roll som medskapare av verket - och hela verkligheten. Ett verk som jag ansåg utmärkte sig särskilt var utfört av en amerikan. Han lät sända ut tomma radiovågor i rymden och när man fick in den frekvensen på sin radio avbröts störningar och brus av tystnad. Höjden av skönhet och poesi tyckte jag.

1981 såg jag en utställning i London som hette ”A new spirit in painting”. Där visades bl.a. verk av flera unga tyska konstnärer som verkligen inte led av handlingsförlamning. Det var häftigt måleri utfört av människor som helt enkelt använde sig av måleri för att berätta en historia. Svårare än så var det inte (för dem). Konstnärerna verkade sammansmälta kunskap från både det kommersiella och det konstnärliga fältet. Några hade utpräglad serietidningsestetik. Utställningen gav mersmak, men den hjälpte mig inte. Jag hade ändå ingen historia att berätta.



Foto 1: Yta



Ett av mina första konstnärliga projekt, som visades offentligt 1982 på min första separatutställning, var en serie foton. Serien var ett försök att ringa in alla de tolkningsmöjligheter som ligger latent i en enkelt uppbyggd bild med ett rektangulärt fält på en rektangulär yta.

Foto 3: Färg (eller här vatten)



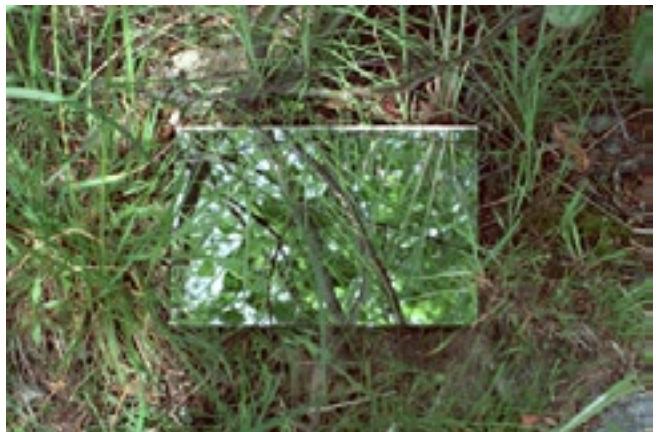
Foto 4: Rum



Foto 5 Ljus



Foto 6: Spegel



När jag hade ringat in vilka möjliga rumsliga föreställningar den enkelt uppbyggda bilden kan skapa i en människas hjärna gällde det att sabotera varje sådan tolkningsmöjlighet.

I verket "Collage" försökte jag att sammanfatta denna strävan genom att visuellt sabotera varje illusionistisk tolkning.

Jag försökte på ett kraftfullt sätt säga ingenting.



I två av verken arbetade jag med närvaro. Två stockar stod uppställda invid varsin figursågad spegel. Spegelns form utgjordes av den form som stockarnas spegling bildade precis ur en viss synvinkel, nämligen från en punkt precis i mitten av dörren som ledde in till rummet med stockarna.

"Stockarna"

Det andra verket bestod av två uppspända dukar som hängde en bit ifrån varandra ute i rummet. De var olika stora men när man såg dem från punkten där man klev in i rummet överlappade de varandra och såg identiskt lika stora ut. Målningarna kunde ses som projektionsytor för färgat ljus (som alltså bara existerade som idé) som utgick dels från betraktarens position och dels från mittpunkten på väggen bakom målningarna. Där färgfälten överlappade varandra (eller rättare: kunde tänkas överlappa varandra) gjorde jag färgen både ljusare och mera intensiv, som vid additiv färgblandning (blandning av ljus).



Jag ville naturligtvis medvetandegöra betraktaren om sin egen närvaro som förutsättning för verket – och verkligheten. ”To be or not to be, that is the question.”

Dessutom hade jag med ett verk till på utställningen och det var en pressad fyrklöver inklistrad på sista sidan i var och en av de 80 kataloger jag kopierat upp. Stor del av sommaren som föregick utställningen användes till fyrklöversökande.

Vad jag insåg under mitt arbete med verken på min utställning var att även de utgjorde en utsaga som inte var särskilt väsensskild från måleriets representation. Plötsligt gick det upp för mig att hela konceptkonsten är föreställande. Den gestaltar idéer och är minst lika illustrativ som vilken plastisk målning som helst. Jag skapade en föreställning, inte på duken men i rummet - och var det så fel? Är inte en av människans stora tillgångar hennes abstraktionsförmåga? Inom alla andra områden är abstrakt tänkande och föreställningsförmåga någonting positivt. Michael Fried skriver om vad han kallar bokstavlighetskonstens teatralitet i sin essä *Konst och objektalitet*. Han betraktar det som ett problem för minimalismen medan jag snarare ser det som en ofrånkomlig förutsättning. Han skriver:



”Bokstavlighetskonstens anammande av objektalitet är inget annat än en plädering för en ny form för teater; och teater är en negation av konst” (9). Ja – om man sätter likhetstecken mellan konst och sanning, men endast då.



Om konsten är en lögn, så åt helvete med sanningen. Och för att travestera Fried(10). Illusionen, teatern, poesin, föreställningen är nåden, det som skiljer oss från djuren.

1984 gjorde jag en målning på en lada av den ladan. Jag ville göra en föreställande målning direkt på det objekt som avbildades. Det illusionistiska förstärktes av att målningen/anamorfosen bara fungerade ur en enda synvinkel. Det innebar också att betraktarens roll som medskapare av verket blev tydligt. Tanken var att förbipasserande skulle haka till och ”göra en upptäckt”. Eftersom bilden bara fungerade ur en viss synvinkel betydde det att man måste backa, köra fram, eller kliva ur bilen för att positionera sig. Jag tror att det förstärkte känslan av att ”det här är gjort för mig”. Dessutom låg ladan - som har rasat ihop nu – i glesbygd där inte särskilt många hade chans att upptäcka den.

Jag gjorde också en målning av en sten på en sten. Bilden utfördes med vatten, så när vattnet torkat hade teckningen försvunnit. Jag visste att det jag gjorde inte kunde betraktas som konst eftersom liknande saker redan hade utförts av andra (Minimalister, Gutaigruppen...)



Samma år efter flera års skamligt utövande av måleri i smyg tänkte jag: nej, nu jä... och ställde mig framför en gran och sa: Hej gran, är du glad över att jag ser dig? Jag målade det banalaste av motiv under utövande av min maximala förmåga till närvaro. För att komma ifrån problemet med att fatta beslut lät jag tiden avgöra när målningen var färdig. Jag målade en ny målning av samma gran varje dag. Jag visste att det jag gjorde inte kunde betraktas som konst. Men jag hade roligt och jag berättade en historia.

Måleri som konst var kört. Hur kom det sig då att det inte försvann från konstscenen? Och ännu viktigare; hur kom det sig att det fortfarande fanns konstnärer som målade? Och om det nu var bland det viktigaste i livet (för mig), varför bry sig? Jag hade tröttnat på kraven.

Den konstnärliga bildens utveckling + den kommersiella bildens utveckling = mycket stor kunskap om bild. Det borde kunna användas till någon typ av visuell produktion.

Och när nu Lucien Freud hade så otroligt oförglömliga målningar på ”The new spirit in painting”. Hans målningar förhöll sig inte först och främst till måleriet, eller till konstbegreppet. Han förhöll sig till måleriet på ett helt annat sätt; som till en aldrig sinande källa att ösa ur. Det ”nya” som han tillfört konsten är att han sa något nytt om vad det är att vara människa. Han eftersträvade inte heller som jag ser det en absolut sanning utan en sanning för stunden. Kanske är det så att allt jag gillar är något helt annat än konst. Och all den estetiska produktion som alltjämt pågår är inte konst. Mycket av den konst som råkat kallas konst bygger på begreppsliga misstag. Det jag gillar är att möta en människas (patetiska) fasthållande av ett nu och (lika patetiska försök) att formulera sin erfarenhet. Det kanske inte är konst utan visuell muzak.(11)



Kosuth har med en imponerande logik i sin essä *konsten efter filosofin* (12) beskrivit den process som för måleriet mot sin död. Det är ren masochistisk njutning för en som gillar måleri. Han klargör tydligt hur det inte funnits någon målad konst före Duchamp och heller inte särskilt mycket därefter.

Kosuth tydliggör med stor konsekvens att konst är konst och ingenting annat än konst, och det enda intressanta för en konstnär är att utvidga konstbegreppet. Det vill säga att den konst som handlar om något annat än konst är något annat än konst.

Hur som helst fortsatte jag att måla, och många med mig. Går det?

Idag har korsbefruktningen gått så långt att vi inte längre kan särskilja konst från kitsch och masskultur. Dagens konst ingår i vår konsumtionskultur. Då är det också förlegat att stå fast vid gamla modernistiska kriterier för kritik av måleriet. Måleriet är dött om

man använder Kosuths konstbegrepp. Men att konst är konst och ingenting annat är konst, gäller det verkligen idag? Är inte också det förlegat? Det finns en oerhört mångfasetterad estetisk produktion som fyller skilda funktioner i vår globala kultur. Den samtida konsten har gjort upp med modernismens utopiska idéer om konstens renhet och autonomi. Den samtida konsten förhåller sig och styrs av både moraliska och politiska frågeställningar.

Dagens konstbegrepp har uppstått för att det behövdes ett nytt begrepp för den konst som produceras efter modernismen. Den estetiska produktionen innefattar även måleri. Det produceras målningar av konstnärer som har pretentioner på att producera konst. Verken visas på institutioner, gallerier och i sådana sammanhang att vi med dagens konstsyn måste betrakta dem som konst.

Varför är då kuratorer och kritiker så ovilliga att inbegripa måleri inom det ganska snävt utstakade utvidgade fältet? Det är märkligt hur man verkar vilja avstå måleriets alla outtömda möjligheter till gestaltande av mänskliga erfarenheter.. Varje vecka aktualiseras frågan flera gånger i dagspressen. Bl.a. ser man representationen/narrationen som ett problem. Som om målade konstnärer idag fortfarande vore inbegripna i en modernistisk kontext. Representationen var ett problem för modernisterna inte för dagens konstnärer.

Alltså: För mig har inte postmodernismen eller det institutionella konstbegreppet eller det utvidgade fältet inneburit någon egentlig förändring för möjligheten att se måleri som konst. Fortfarande 20 år efter att stängslet togs bort runt konstscenen så utgör just målningar det största problemet för konstvärlden. Måleriet kritiserar fortfarande för att:

Vara säljbart - även om målaren aldrig just sålt något.

Vara unikt - inte reproducerbar. Vilket måleriet har gemensamt med performance, teater, dans och installationskont.

Vara ett uttryck för patriarkala maktstrukturer - även om målaren är lågutbildad, underklass och kvinna.

Vara elitistisk.

Ingen är fri och i "Containerprojektet" förhåller jag mig till konstvärlden, fångad av tiden, som ett knott i ett spindelnät.

Sedan slutet av 90-talet har jag anonymt utfört små målningar på godscontainers som jag sökt upp i olika städer. Det roar mig att de små målningarna utan avsändare fraktas runt i världen på ställen där konst normalt inte förekommer och att det sker utanför min kontroll. De som hittar målningarna har heller inte en prislapp mellan sig och verket..

Antagligen lever vi i postkonst-tiden.



(1)Emile Bernard, *Souvenirs*, cit i Dore Ashton, *A Fable of Modern Art*, 9. (Not.46 sid. 59 i Sven-Olov Wallensteins *Den sista bilden*).

(Del av citat sid. 58 ur Sven-Olov Wallensteins *Den sista bilden*)

Sven-Olov Wallenstein skriver på sidan 44 i *Den sista bilden* :”Balzacs korta men skickensedigra novell *Det okända mästerverket* vittnar på ett precist sätt om denna situation, där geniets funktion inte längre bara blir att bryta med den etablerade smaken, utan också, som ett av de mest djupgående arven från romantikens estetik (och som i högsta grad finns med oss än idag), att gestalta verket som sitt eget sönderfall, som frånvaro-av-verk. I målaren Frenhofer, som går under inför uppgiften att fullborda en målning utan stöd i de traderade regelsystemen, koncentreras den nya tidens avgörande problem, och Balzacs novell skulle komma att influera flera generationer av konstnärer, från Zola och Cézanne till Rilke, Picasso och Schönberg.

Att den första versionen av texten är från 1831 är en händelse som ser ut som en tanke: samma år dör Hegel, vars *Föreläsningar om estetik* samlar hela den klassiska estetikens vetande...”. Han fortsätter längre ner på samma sida: ”Detta systems upplösning utgör såväl på det praktiska som på det teoretiska planet en av förutsättningarna för den moderna konstens hemlöshet, för dess irrande sökan efter en ny fast grund och ett universellt språk.”

(2)Sven-Olov Wallenstein *Den sista bilden*, Eriksson & Ronnefalk Ab, sid.168.

(3)Sven-Olov Wallenstein *Den sista bilden*, Eriksson & Ronnefalk Ab, sid. 268.

(4)Sven-Olov Wallenstein *Den sista bilden*, Eriksson & Ronnefalk Ab, sid.179.

(5)Läs mer om dikotomin yta - djup och måleri – skulptur i Sven-Olov Wallensteins essä *Det utvidgade fältet –Från högmodernism till conceptualism* ur *Konsten och konstbegreppet* skriftserien Kairos nr.1, Raster förlag

(6) Rainer Maria Rilke *Brev om Cézanne*

(7) Läs t.ex. vad Donald Judd skriver om Rohtko på s.48 i *Samlade skrifter 1975-1986*. Kungliga akademien för de fria konsterna.

(8) Om Gutaigruppen läs t.ex. Japanskt Kalejdoskop, Kalejdoskop nr 4&5/1980

(9) Michael Fried *Konst och objektalitet* sid. 45, ur *Från 60-tal till cyberspace*. Skriftserien Kairos nr 3 Kungl. Konsthögskolan. Raster förlag.

(10)Fried skriver :”Vi är fångade i det bokstavligen nästan hela vårt liv. Närheten är nåden.” sid. 66 Michael Fried *Konst och objektalitet* ur *Från 60-tal till cyberspace*
Se även sid.100-101 i Sven-Olov Wallensteins *Den sista bilden*. Eriksson & Ronnefalk Ab

(11) Läs s.75 Joseph Kosuth, *Konsten efter filosofin* i *Från 60-tal till cyberspace* Skriftserien Kairos nr 3 Kungl. Konsthögskolan. Raster förlag.

(12) Läs Joseph Kosuth, *Konsten efter filosofin* essä i *Från 60-tal till cyberspace* Skriftserien Kairos nr 3 Kungl. Konsthögskolan. Raster förlag.