

Om Magritte och hur några av hans bilder relaterar till Fra Angelico. Dessutom något om hur måleri förhåller sig till sanningen, kunnandet och vetandet.

DEL 1. Inledning

Jag har alltid uppfattat det som att behovet att förklara konstverk också är ett behov att lägga något bakom sig och att på så sätt oskadliggöra det förklarade. Varje tolkning ger naturligtvis nya nycklar till ett verk men samtidigt blir tolkningen solglasögon som i framtiden döljer andra aspekter av verket. Därför har det aldrig stört mig att låta målningar vara alldeles som hemliga gåtor... Mycket av det som sägs om ett konstverk i syfte att förklara och klassificera ligger bara ivägen för ett mera ödmjukt lyssnande till vad som egentligen sägs. Tolkningarna döljer utsagens innehåll i hela sin komplexitet ("det sanna") och orden verkar inskränkande på upplevelsen.

Magritte ingår i en historisk kontext som utgörs av surrealismen. Att skriva in hans verk i den modernistiska och surrealistiska kontexten blir lätt insnävande eftersom de enskilda aktörerna tyvärr lätt förvandlas till utbytbara staffagefigurer i en historisk epok. Det synsättet stämmer också väl överens med den underordnade roll vi idag gärna ger den enskilde konstnären. Men jag behöver naturligtvis inte se historien som en rad summerade epoker fixa och färdiga som vi lagt bakom oss (Hegel). Istället kan jag använda mig av en genealogisk historiesyn (Nietzsche) där jag genom att belysa nya aspekter av ett skeende i efterhand kan få en förändrad bild av då. Alltså, jag tror inte att jag genom att skriva en liten essä om Magritte kan omvärdera hans roll i konsthistorien, men kanske jag kan lyfta fram aspekter hos honom som visar varför hans verk har ett värde som är större än den roll verken har i sin surrealistiska kontext. Och den rollen har med honom själv att göra, vilket innebär att jag också kommer att hävda den enskilde individens, alltså konstnärens, betydelse som skapare av verken. För mig är inte historien en atlantångare som rullar fram oberoende av de enskilda individer som ingår i den och dessutom avgör livsödet för de människor som lever just den tiden och på den platsen, utan jag är övertygad om att det (även om den enskilde styrs mot en destination på grund av sin tid och sin plats) också finns något unikt hos den enskilde, som kan vara med att ge konsten/ utsagan/verken sin innebörd.

Det jag vill belysa hos Magritte är att han i sitt konstnärskap gjort utsagor om den mänskliga själen som når utöver den roll som han naturligtvis också innehar som en av nyckelfigurerna inom surrealismen.

Men hur ska jag våga uttala mig om detta...

Det enda som återkommer i min hjärna är Ingemar Stenmarks ord angående sin vinnarteknik: "hä lönsch int förklar för dem som int begrip". Det finns en sorts glasklar genomsiktig "sanning" i det uttrycket. Risken är till och med stor att man genom förklaringar grumlar till det man redan begripit.

Men okej, jag ska göra ett försök – lite rädd för att grumla till... (kanske sanningen är just grumlig.)

DEL 2. Om sanningen, kunnandet och vetandet

Synen på konstnärligt skapande har förändrats mycket sedan Kants och Nietzsches tid. Vi ser det inte längre som väsenskilt från övrigt kunskapsbyggande. Inom alla vetenskaper finns för kunskapsbildning metod, syfte och mål men det finns också i varje process oförutsedda upptäckter och intuitiva infall som leder till nya otänkta mål och där vägen till målet inte ens i efterhand går att rekonstruera. Därvidlag är konstnärliga processer att likna vid vetenskapliga. Idag ser man inte heller den enskilda individens genialitet som något tillstånd hos den enskilde utan snarare ett tillstånd i tiden. En vanlig ståndpunkt är att varje tid och plats producerar de individer och den konst som ingår i den. Vi konstruerar oss själva. Och en filosof som Buchloh¹ hånar starkt den genikult som kanske är en produkt av den konstnärsbild Kant skissade upp för några hundra år sedan.

Kant har beskrivit konstnärens metod som en intuitiv metod och hävdar att det som gör konst till konst i princip är att det skiljer sig från vetenskap och hantverk genom att det saknar logik och kausalitet vid sin uppkomst.² Det genialiska är att uppvisa originalitet och förmåga till nyskapande och det skapade ska fungera som exempel eller mönster för framtiden. I Kants: *Kritik av omdömeskraften, Den sköna konsten är geniets konst* står det:

Geni är den talang (naturgåva) som ger konsten regler. Då talangen som en medfödd produktiv förmåga hos konstnären själv tillhör naturen, kunde man säga på följande sätt: geni är det medfödda anlag (ingenium) genom vilket naturen ger konsten regler.³

Danto menar, enligt vad Håkan Nilsson skriver i *Clement Greenberg och hans kritiker*:

...att måleriet genomgått olika förändringar genom historien. Det medeltida måleriet fungerade närmast som ett tecken som pekar mot en referent i verkligheten. Från renässansen har måleriet blivit allt mer illusoriskt, vilket betyder att det strävar mot att dölja sitt medium, under modernismen har måleriet blivit medvetet om sina egna betingelser och kan därmed handla om mediet.⁴

Den illusionism som utvecklades till fulländning under renässansen hade förvandlats till "sanning". Jämför vad Nietzsche skriver om stelnade metaforer och begrepp i sin essä *Om sanning och lögn i utommoralisk mening*:

Att tala sanning är att använda de brukliga metaforerna, alltså, moraliskt uttryckt: kravet att ljuga enligt en fastställd konvention, att ljuga hjordvis i en för alla bindande stil. Nu glömmen människan visserligen att det förhåller sig så med henne: hon ljugar alltså omedvetet och efter hundraårig tillvänjning – och kommer just genom denna omedvetenhet, just genom denna glömska till känslan av sanning.⁵

Och vidare: "...att en metafor hårdnar och stelnar garanterar för ingen del denna metafors nödvändighet och ensamrätt."⁶ Och två sidor längre fram om människan att hon: "...tror just därför ibland att hon drömmer, när denna begreppsväv någon gång rivs sönder av konsten."⁷

De "genier" som den här tiden producerade ville naturligtvis avslöja renässansspråkets inneboende "lögnaktighet". Vi kan tycka idag att det var patetiskt med denna "sanningssträvan" men då var den naturligtvis nödvändig. I en tidigare text skrev jag:

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 Wallenstein⁸ 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 pek fingret 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.*

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

Den explosion av bildspråklig utveckling som följde på Cézannes ifrågasättande av konvention och tradition, fick till följd dels ett medvetande om bilden som föreställning, och 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 måleriets 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 utvecklade stadier i en utvecklingskedja utan som oändliga variationer av möjligheter.⁹

Varför då kasta ut barnet med badvattnet. Den **typ** av måleri som antingen tror att det går att hitta ett **absolut sant** påstående om min närvaro i rummet är naturligtvis knappast längre möjlig. Antagligen inte heller den typ av måleri som utforskar den yttersta gränsen för vad som utgör ett **rent** måleri. Måleriet är dött bara om man som Balzacs hjälte tror att man kan måla sanning.

Tillbaka till Benjami H.D.Buchloh, han skriver i sin essä *Maktens figurationer, regressionens chiffer – anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet* att:

Fortfarande uppfattar vi livliga penseldrag och ett tjockt lager av impasto, starka färgkontraster och mörka konturer som måleriskt och uttrycksfullt, tjugo år efter att Stellas, Rymans och Richters arbeten har visat att det målade tecknet inte är genomskinligt, utan en kodad struktur som inte kan vara ett oförmedlat "uttryck". Genom att upprepas blir fysionomin hos denna måleriska gest som är "så full av spontanitet" till slut en tom mekanisk rörelse. Dessa upprepade krav på "energism"

vittnar bara om en ren desperation, som i hemlighet förebådar det omedelbara förtingligandet som blir följderna av en sådan naiv idé om en frigörande potential i en opolitisk och odialektisk estetisk praktik.¹⁰

Han drivs av ett starkt politiskt patos och en stark ilska mot vissa fenomen och essän är i många stycken väldigt osorterad. Därmed inte sagt att han inte samtidigt har många träffsäkra analyser (som ovan). Men måleriet får klä skott för allt för många problem, vilket gör att man till sist undrar om det är **själva** den målade bilden som utgör hatobjektet och inte t ex patriarkala maktstrukturer, genikult och kommersialism. Är det inte det ena så är det verkligen något annat, precis hela tiden. Det påminner mig om när Ingela Lind i en artikel i Dagens Nyheter 1996 gjorde ett uttalande om att måleriet inte är dött och aldrig har varit det, det var bara ett "önsketänkande". Man kan undra för vem/vilka och varför. Greenberg hyser också förakt för det föreställande måleriet av samma anledning som Buchloh: nämligen att det går att sälja. Håkan Nilsson skriver i *Clement Greenberg och hans kritiker*:

Greenbergs förakt för vissa *former* av föreställande måleri har med ett medvetet val att göra: Ett val att inte delta i frontlinjen (som korresponderar med den sanna tidsandan), utan att försöka spela på konventioner och gå hem på marknaden. Detta är för Greenberg det totala förräderiet,...¹¹

Den kritiken är nästan den mest absurda. Ingen kultur skapas utan att det finns någon som är beredd att betala mat och kläder för den som just då sjunger, spelar in en film eller skriver en roman. Föreställningen om att konsten ska hållas obesudlad av pengars makt kommer bara att ge tolkningsföreträde åt dem som redan har ett sparat överskott. Det är säkert sant att hävdandet av den enskildes genialitet gynnar en marknad som behöver handgjorda original som investeringsobjekt. För min egen del tror jag ändå att det kan ligga en innebörd dold i en enskild individs utsaga som är unik och originell = geniartad.

Vårt sätt att se på modernismen idag år 2005 beror till stor del på hur postmodernistiska teoretiker har definierat konstbegreppet EFTER modernismen som ett brott mot densamma. Och den som utformat idén i den modernism som postmodernisterna definierar sig emot är den amerikanske kritikern Clement Greenberg. Håkan Nilsson skriver i *Clement Greenberg och hans kritiker*:

Dagens pluralistiska konstscen beskrivs som "post-modern". Med "post-modern" menas här bokstavligen att vi befinner oss i en tid, epok, situation som har efterträtt "modernismen". Den "modernism" som det "postmoderna" har efterträtt beskrivs ofta som motsatsen till det postmoderna, vilket bland annat betyder att modernismen är enhetlig. Modernismens enhetlighet ligger inte i att den omfattar ett uttryck, en stil. Den modernistiska enhetligheten, som rymmer flera olika ismer, ligger i att man bedömer alla olika uttryck med samma mått. Detta mått är det estetiska, det formella, vilket är liktydigt med att säga att ett konstverks kvalitet inte beror på vad det föreställer eller handlar om. Den estetiska formalismens enhetlighet ligger på två plan: kompositionellt och upplevelsemässigt... I den modernistiska teoribildningen, bland annat hos Greenberg, är det därför vanligt att man föreställer sig att enhet-

ligheten existerar inom varje enskilt medium. Kvalitativt bra måleri handlar här just om måleri. Härav begreppet "medie-specifik".¹²

Det är så vår kunskap om den här tiden traderas. Vi vet om den här tiden ungefär vad samtiden tycker är viktigt att veta. Och samtiden har haft fullt sjå med att definiera sig mot modernismen (läs Greenberg). Det är alltså med de solglasögonen vi ofta ser på modernismen. Men om nu Magrittes verk orsakar en annan verkan på mig än det som ryms inom den surrealistiska (och modernistiska) kontexten kanske bilden av honom åtminstone för mig bör revideras.

Magritte är surrealist. Det är väl vad vi betraktar som ett sant påstående, men det är intressant att sätta det i relation till vad Nietzsche skriver i sin essä "Om sanning och lögn i utomoralisk mening" om begreppen och hur begreppen döljer sanning för oss. I förordet till essän när den första gången gavs ut i svensk översättning, Artes nr.4 1984, skriver Ulf Linde:

Man kunde med en grammatisk distinktion säga att det var predikatsfyllnaderna Nietzsche ville åt. I satser där predikatet utgörs av någon form av hjälpverbet vara finns inga ackusativobjekt utan bara predikatsfyllnader: "Albert är pensionär" t ex – pensionär är här som bekant predikatsfyllnad. Nietzsche avvisade alla predikatsfyllnader som verbet vara genom tiderna gett upphov till. Exemplet nyss var visserligen harmlöst, men man kunde tänka sig andra, "du är syndare" eller "du är jude" – och minnas vilka följder sådana påståenden haft. Han hävdade alltid den unika människans rätt, skyldighet till och med, att kränga av sig den grimma av klassifikationer som en omvärld tvingat på henne för att göra henne from, tämja henne. Först sedan hon slitit av sig grimman – en lös mask bara, abstrakt, godtycklig – kunde hon bli sig själv:

Nur Narr! Nur Dichter
Nur Bunters redend,
aus Narrenlarven bunt herausredend
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken...

(Blott narr! Blott diktare!
Blott brokigt talande,
Genom gycklarmasker brokigt skrånande,
Vinglande på någon lögnrik bro av ord...)¹³

I meningen "Magritte är surrealist" här ovan är *surrealist* predikatsfyllnad.

(Mycket av det vi människor håller på med tvingas vi till av vår samtid. Vi garderar oss mot de tankegods som finns i omlopp, för att få ett eget handlingsutrymme. Ibland måste man definiera sig själv som något för att kunna göra sin röst hörd. Som t ex "jag är feminist", "jag är moderat", "jag är akademiker" o s v. Vi tar självmant på oss grimmor...).

Nietzsche skriver:

Vad är alltså sanning? En rörlig här av metaforer, metonymier, antropomorfismer, kort sagt en summa av mänskliga relationer som har stegrats poetiskt och retoriskt, tolkats, smyckats och som efter långt bruk förefaller fasta, kanoniska och bindande för ett folk: sanningarna är illusioner, och man har glömt att de är det. ¹⁴

Redan den intuitiva första utsagan/bilden som en konstnär gör för att revidera stelnade begrepp – ja, för att söka sanningen, är nya lögner, på så sätt att de är illusion, metafor och representation. Det ligger i ordens och bildernas själva väsen. Antagligen gör vi ett mycket stort misstag som tror att vi **någonsin** genom språket och bilden kan finna **sanning**. Om Frenhofer, huvudpersonen i Balzacs novell *Det okända mästerverket*¹⁵ hade läst Nietzsches essä kanske han aldrig behövt ta livet av sig.

Men om det inte är sanning sanningssökaren finner, vad är det då? Jag tror att vi begripit någonting här som vi borde förklara... Så länge vi kallar nyskapande konst och poesi för "sanningar" kommer vi att fortsätta att hamna i logiskt problematiska situationer. Vi behöver möjligen ett helt nytt begrepp.

Men är det inte just det bildkonsten gör – säger oss något "sant" om vad det är att vara människa. Nja, de ger oss nya metaforer, en komplettare bild, en ny infallsvinkel, nya perspektiv, djupare förståelse o s v men vi borde sluta upp med att kalla det för "sanningar". Det är nya dikter, nya bilder, nya föreställningar, nya liknelser. Hur skulle det gå om vi **verkligen** såg bibelns liknelser eller skattkammarens sagor som sanningar. Jag vet, för jag har gjort det! När jag var liten och fick "Rödluvan och vargen" uppläst för mig. Vargen var den som utsetts till *symbol* för ondskan, men i och med *levandegörandet* av symbolen blev vargen i min föreställningsvärld en varelse av kött och blod och att då döma den som ond var naturligtvis fel. Sagan blev för den som såg den som sanning djupt omoralisk. Som uppfostringsmodell blev den på så sätt ganska värdelös. Däremot var den förstås av stor betydelse när det gällde att utveckla förmågan att skapa inre bilder och föreställningar.

Magritte är inte en av de konstnärer som tillhör det estetiska avantgardet under modernismen. Håkan Nilsson skriver i sin avhandling *Clement Greenberg och hans kritiker* om Greenberg att:

Greenberg är i allmänhet motståndare till surrealismen, men även här finns det grader. Den form av surrealism som exempelvis Magritte eller Dali står för är värre än den Picasso, Klee och Miró emellanåt glider in i, eftersom de förlitar sig på ett gammalt formspråk, en akademism.¹⁶

Visst är han medveten om sitt mediums komplexitet och han förhåller sig naturligtvis till de frågor som (tiden kräver och som) rör illusion – verklighet – sanning. Men på ett plan är det som om han gör det för att visa kritiker, samtid och omvärld att: ja, så här finurligt och komplext är det och det klart att jag, Magritte, som målare förstår mitt mediums komplexitet, men samtidigt har jag en historia att berätta. Formen som han använder hjälper oss att se berättelsen just som berättelse, som liknelser i bibeln. För hur skulle det gå om vi trodde att vargen i rödluvan var en riktig varg eller att Guds änglar verkligen har vingar?

Modernismen gav verkligen måleriet ett estetiskt formellt självmedvetande och tanke-

gångarna om måleri som måleri ledde till det föreställande måleriets omöjlighet. Men det representativa måleri som är dött är det som ingår i den modernistiska kontexten. Ett **rent** måleri kan naturligtvis inte vara föreställande. Och ett **rent** måleri är å andra sidan omöjligt eftersom så fort du droppar tusch på ytan gör du hål som kan skapa föreställningar om ögon o s v. Så fort du har en blå monokrom yta kan den representera himmel o s v. Egentligen tycker jag det är lite förmätet av vår tid att tro att man inte hade denna mediespecifika självmedvetenhet under tidigare skeenden av historien. Det tillhör bildspelets grundregler som säkert begreps redan av Egyptierna.



Fra Angelico, *Lamentation over the dead Christ*, 1436, 105x164 cm, San Marco, Florence



René Magritte, *The Threatened Assassin*, 1926, 150,4x195,2 cm, The Museum of Modern Art

DEL3. Om målningarna

Okej, vad jag kan konstatera av det jag hittills skrivit är att jag inte vet om jag kan säga något sant om Magrittes eller Fra Angelicos målningar. Inte heller kan deras målningar säga mig någonting absolut och evigt sant om vad det är att vara människa. Men jag hoppas att jag har lagt en avväpnande grund för att förutsättningslöst kunna titta på deras målningar. Trots att de båda är män som hantverksmässigt har framställt säljbara original. Föreställande bilder som antagligen inte kan utgöra någon total sanning om något.

Första gången jag såg *"The Threatened Assassin"* var på Neue Nationalgalerie i Berlin på utställningen "MoMA i Berlin" år 2004. Den grep mig starkt och jag tyckte att den ville mig något. Sedan har den gång på gång pockat på min uppmärksamhet. Det har varit som en hemlig gåta och samtidigt finns där något förtroget och för mig redan erfaret.

På målningen syns en död kvinna omgiven av män. Jag är kvinna och identifierar mig lätt med kvinnan i bilden. Ensam med sex stiliga män: en älskare, två som värnar om dig och vill beskydda dig och tre som är djupt intresserade och försynt betraktar dig på avstånd. Tråkigt att vara död med så många intresserade män runtomkring, var min första medvetet formulerade tanke runt målningen. Jag trodde att jag tyckte om den lite **trots** att kvinnan ligger död. Föreställde mig att jag skulle ändra scenariot, skruva tillbaka tiden och åtminstone låta henne dansa med någon av männen. Lite irriterad över att kvinnor i konsten så ofta är till för att dödas. Hur mycket lögn var det i min tanke? Jag ville hitta en hållbar tolkning som kunde förklara mitt intresse och jag tror att jag hade mina feministiska glasögon på mig. Varför är hon död? ... grubbade vidare på det. Hon ligger där naken och mannen som befinner sig inne i rummet tillsammans med henne röker en cigarett, lyssnar till musik, tar det lugnt – *post coi-*

tum triste. Jag gissar att de, före hennes död varit inbegripna i en kärleksakt. Kärleksakten, är inte den livgivande? Förvisso, men också: att ge sig hän är att släppa greppet om sig själv, förlora sig, ett uppgivande eller uppgående i den andre. Jag har också varit så förälskad att det upplevts som ett nederlag att överleva kärleksakten. Att faktiskt avbryta utplånandet i tid **går** att betrakta som en av de (tråkiga) kompromisser livet är fullt av, vila, ha det tråkigt slicka såren, vara ensam och långsamt låta åtrån växa inom sig på nytt. Har han helt enkelt dödat henne inbegripen i en kärleksakt? Är det vad som hänt och vad tycker jag om det?

Målningen intresserade mig och när jag såg den på nytt i New York såg jag plötsligt nya innebörder och blev nu osäker på om han verkligen hade dödat kvinnan. Kvinnan är offret men är han den skyldige? Har han dödat henne under sinnesförvirring eller av en olyckshändelse, eller fanns hon redan där, död, när han kom? För hans sinnesstämning spelar det inte så stor roll. Han är uppgiven och verkar, uppfattar jag det som, hur som helst bära på en (kollektiv) skuld. Två män väntar på honom, han kommer att gripas och han finner sig i sitt öde med stoiskt lugn – som om han tänker "till något är man väl alltid skyldig". Är han förrädaren Judas, och hon "Jesus"? Målningarna handlade plötsligt om annat än sexuell frustration och något fick mig att plocka fram en bild av Fra Angelico där Jesus ligger på samma sätt, död, med bara ett litet tygstycke att skyla sig med. I den målningen finns också en relation till en av kvinnorna accentuerad. Relationen har stora likheter med den mellan kvinnan och mannen i Magrittes rum. Plötsligt ser jag också tratten på grammfonen som en gloria svävande i rummet.

När jag bläddrade vidare bland bilderna såg jag plötsligt mycket tydligt att Magritte måste ha blivit talad till av Fra Angelico.



3. Fra Angelico, *Annunciation*, 1440-1, 187x157 cm, San Marco, Florence



4. René Magritte, *Homesickness*, 1940, 100x80 cm, Private collection



5. Fra Angelico, *Noli Me Tangere*, 1440-1, 177x139 cm, San Marco, Florence



6. René Magritte, *The Secret Player*, 1927, 152x195 cm, Private collection



7. Fra Angelico, *Mocking of Christ*, 1440-1, 195x 159 cm, San Marco, Florence



8. René Magritte, *The Magician*, 1952, 34x45 cm, Courtesy Galery Isy Brachot, Brussels

Fra Angelico: född 1387 i Mugello, Italien, död 1455 i Rom

René Magritte: född 1898 i Charleroi, Belgien, död 1967 i Bryssel

SLUTORD

Vad är sant och vad är falskt. Konst är antagligen varken det ena eller det andra. Men hur kan det då ge oss kunskap och vetskap? Målningar är bilder och skapar föreställningar i våra hjärnor om något annat. Målningen är alltså inte verklighet annat än som objekt – organiserad färg på en yta – och som föreställning har det inte med något reelt att göra. Målningarna är inte = "det sanna", men när jag lyssnar till Magrittes utsagor får jag en känsla av att de verkligen är användbara kartor att navigera efter i mitt inre landskap.

Nietzsche skriver i *Om sanning och lögn i utomoralisk mening*:

Denna drift till metaforbildning, denna människans fundamentaldrift, som man inte ett ögonblick kan bortse från, eftersom man därmed skulle bortse från människan själv, är sannerligen inte övervunnen och knappast tyglad av att en reguljär och stel ny värld byggs åt henne som en borg av dess upplösta produkter, begreppen. Den söker sig ett nytt verksamhetsområde och en annan flodfåra och finner dem i myten och över huvud taget i konsten. Oupphörligt trasslar den till begreppens rubriker och celler genom att framställa nya överföringar, metaforer, metonymier; oupphörligt visar den lusten att gestalta den vakna människans existerande värld lika brokigt oregelbunden, konsekvenslös, osammanhängande, tilldragande och evigt ny som drömmens värld.¹⁷

Ja den driften (och lusten) väcker både Magritte och Fra Angelico. Godkänner man bara villkoren att ord är bara ord och bild är bara bild så kan man fortsätta berätta sina sagor. Och vad är egentligen alternativet? Ska vi göra som man gjort i vissa tider och kulturer, förbjuda (av-) bilder, (av t ex Jesus). Jag tror inte att jag är ensam om att ha lidit med vargarna och trollen i sagorna, de som fick levandegöra ondskan. Så omoralisk sagan blev. Men bara för att orden (bilderna) inte duger kan vi inte överge dom.

Noter

1. Benjamin H D Buchloh, "Maktens figurationer, regressionens chiffer - anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" i *Från 60-tal till cyberspace* Skriftserien Kairos, Raster förlag, Stockholm (1997).
2. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm (2003), sid 163-195.
3. Ibid, sid 166.
4. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, Parajett AB, Sollentuna (2000), sid 25.
5. Friedrich Nietzsche, "Om sanning och lögn i utomoralisk mening" i Artes nr4, (1984), sid 10.
6. Ibid, sid 10.
7. Ibid, sid 10.
8. Sven-Olov Wallenstein, *Den sista bilden*, Eriksson & Ronnefalk AB, Stockholm (?), sid 73.
- 9.. Anna Kristensen, *Om att konst kan handla om vart du köpt din tröja*, essä 2004.
10. Benjamin H D Buchloh, "Maktens figurationer, regressionens chiffer - anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" i *Från 60-tal till cyberspace* Skriftserien Kairos, Raster förlag, Stockholm (1997) sid 147-148
11. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, Parajett AB, Sollentuna (2000), sid 126
12. Ibid, sid 23
13. Ulf Linde "Om en essä av Nietzsche" i Artes nr4, (1984), sid 3-4
14. Friedrich Nietzsche, "Om sanning och lögn i utomoralisk mening" i Artes nr4, (1984), sid 10
15. Balzac, *Det okända mästerverket*,
16. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, Parajett AB, Sollentuna (2000), sid 126 (Not i noten: 133. För ett utvecklat resonemang härom se "Surrealist Painting"(1944) CEC I sid 225-231.)
17. Friedrich Nietzsche, "Om sanning och lögn i utomoralisk mening" i Artes nr4, (1984), sid 15