

De romantiska stämningarna var påtagliga i kulturella uttryck under 1980-talet, inte minst i den nordiska konsten. 1980-talet är också det decennium då postmodernismen debatterades på svenska kultursidor och fick sitt genomslag i konstlivet. Finns det ett samband? Påfallande många av de konstnärer som rubricerades "postmodernister" arbetade med romantiska förebilder. Samtidigt innehåller postmodernismen en antiromantisk retorik, vilket öppnar för motsägelser. Denna avhandling tar oss med tillbaka till ett omvälvande skede i svenskt konstliv. Genom en närläsning av konstkritik från perioden 1979–2007, med fokus inställt på kritikernas motsägelsefulla relation till det romantiska i utställningsprojektet Ibid., samt de tre konstnärerna Ola Billgrens, Dick Bengtssons och Max Books produktion, rekonstruerar författaren konstfältet, dess positioner och strider om tolkningsföreträde, men också den diskurs inom vilken det romantiska föreställs som ett utanför. Postmodernismens historieskrivning och självmedvetande tas därmed till granskning.

Kristoffer Arvidsson är forskare vid Göteborgs konstmuseum. Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst är hans doktorsavhandling.

Boken innehåller 28 illustrationer i färg.



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 27
ISSN 0348-4114
ISBN 978-91-7346-619-6

DEN ROMANTISKA
POSTMODERNISMEN

KRISTOFFER
ARVIDSSON

2008



DEN ROMANTISKA POSTMODERNISMEN

KONSTKRITIKEN OCH DET ROMANTISKA
I 1980- OCH 1990-TALETS
SVENSKA KONST

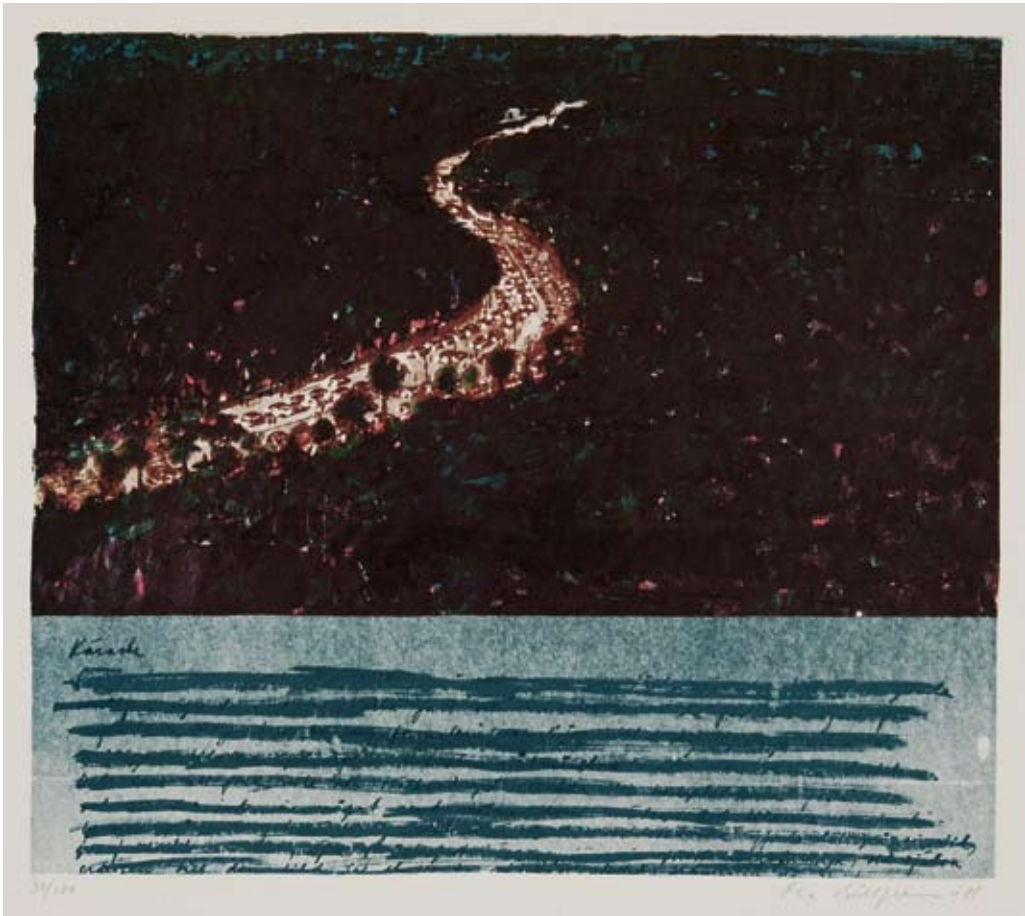
KRISTOFFER
ARVIDSSON



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS



(i)



(ii)





(iv)



(v)



im Innersten voll verzweifelter Übermuts, die Signale, die darcin tönten, waren gleich Angstrufen, und immer wieder war zwischen allem, in verzerrten und bizarren Harmonien, quälend, irrselig und süß, das *Motiv*, jenes erste, rätselhafte *Motiv* zu vernehmen... Und nun begann ein unaufhaltbarer Wechsel von Begebenheiten, deren Sinn und Wesen nicht zu erraten war, eine Flucht von Abenteuer dem Klanges, des Rhythmus und der Harmonie, über die Hanno nicht Herr war, sondern die sich unter seinen arbeitenden Fingern gestalteten, und die er erlebte, ohne sie vorher zu kennen... Er sah, ein wenig über die Lippen gebeugt, mit getrennten Lippen und fernem, tiefem Blick, und sein braunes Haar bedeckte in weichen Locken seine Schläfen. Was geschah? Was wurde erlebt? Wurden hier furchtbare Hindernisse bewältigt, Dämonen getötet, Felsen erklimmt, Ströme durchschwommen, Flammen durchschritten? Und wie ein gelientes Lachen oder wie eine unbegreiflich seltsame Verheißung schlang sich das erste *Motiv* hindurch, dies nichtige Gebilde, dies Hinsinken von einer Tonart in die andere... ja, es war, als reizte es auf zu immer neuen, gewaltsamen Anstrengungen, rasende Anläufe in Oktaven folgten ihm, die in Schreie ausklangen, und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltbare Steigerung, ein chromatisches Aufwärtsringen von wilder, unwiderstehlicher Sehnsucht, jäh unterbrochen durch plötzliche, erschreckende und aufschreckende *Pianissimi*, die wie ein Weggleiten des Bodens unter den Füßen und wie ein Versinken in Begierde waren... Einmal war es, als ob fern und leise mahnend die ersten Akkorde des stehenden, zerknirschten Gebetes vernnehmbar werden wollten; alsbald aber stürzte die Flut der empordrängenden Akkordphonien darüber her, die sich zusammenballten, sich vorwärts wälzten, zurückwichen, aufwärts kommen, versanken und wieder einem unaussprechlichen Ziele entgegenzogen, das kommen mußte, nun kommen mußte, in diesem Augenblick, an diesem furchtbaren Höhepunkt, da die letzte Drangsal zur Unerträglichkeit geworden war... Und es kam, es war nicht mehr hintanzuhalten, die Krämpfe der Sehnsucht hätten nicht mehr

















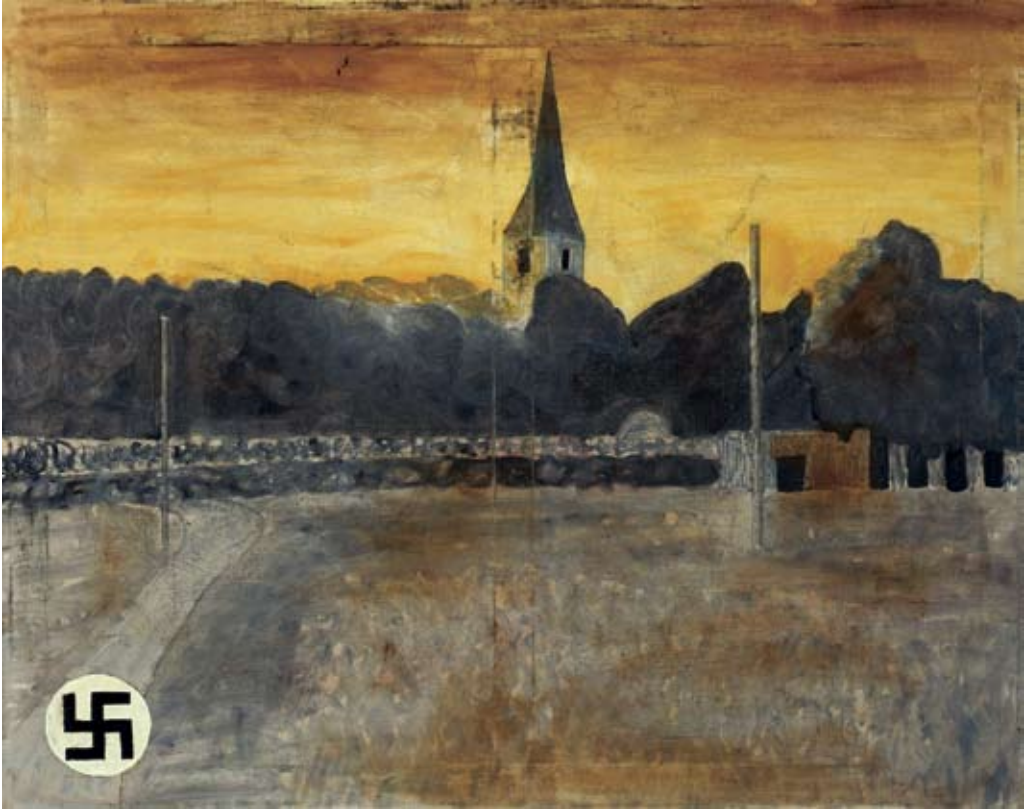




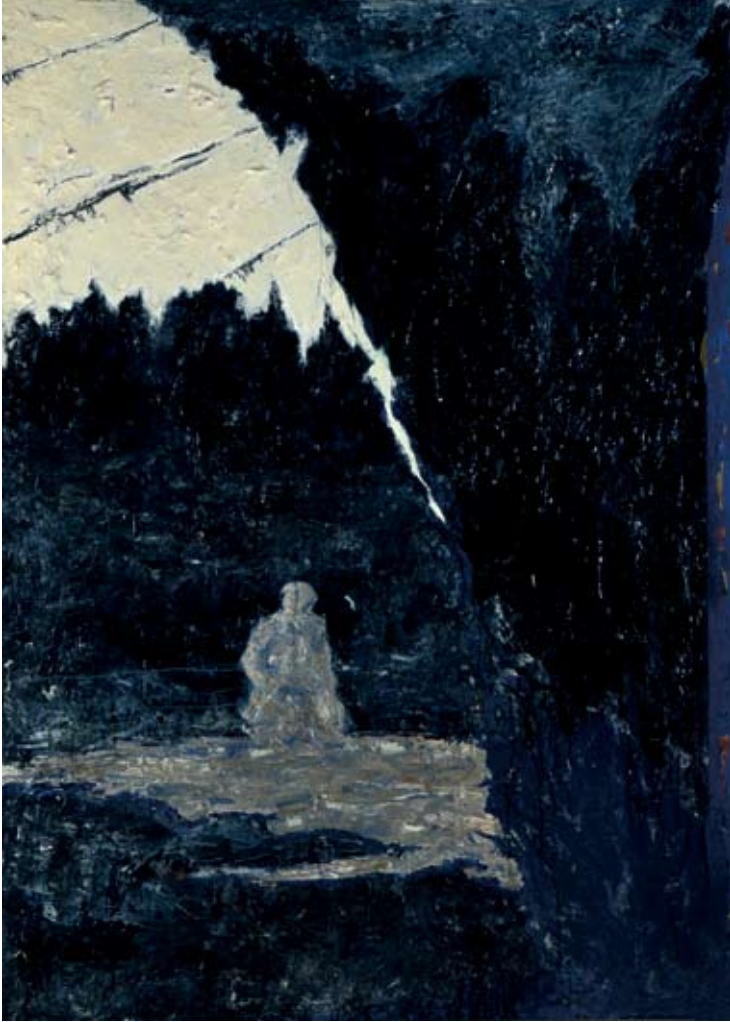








(xx)

















(Omslagsbild)

Ola Billgren, *Romantiskt landskap XIII* 1981–1983,
färglitografi, 55 x 62,5, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild i)

Ola Billgren, *Romantiskt landskap I* 1981–1983,
färglitografi, 55 x 62,5, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild ii)

Ola Billgren, *Romantiskt landskap II* 1981–1983,
färglitografi, 55 x 62,5, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild iii)

Ola Billgren, *Romantiskt landskap V* 1981–1983,
färglitografi, 55 x 62,5, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild iv)

Ola Billgren, *Romantiskt landskap VII* 1981–1983,
färglitografi, 55 x 62,5, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild v)

Max Book, *Fortuna/Skadan* 1982, installation på *Ibid. I*,
Danviken, Stockholm,
foto: Max Book.

© Max Book/BUS 2008

(Bild vi)

Ola Billgren, *Vinterdagar – Verklighetens fönster* 1980,
olja på duk 162 x 116, Malmö Konstmuseum,
foto: Malmö Konstmuseum.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild vii)

Ola Billgren, *Vinterdagar – Pianoforte* 1980,
olja på duk, 162 x 110, Malmö Konstmuseum,
foto: Malmö Konstmuseum.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild viii)

Ola Billgren, *Vinterdagar – Svansjön* 1980,
olja på duk, 162 x 120, Malmö Konstmuseum,
foto: Malmö Konstmuseum.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild ix)

Ola Billgren, *Vinterdagar – Trädgården* 1980,
olja på duk, 162 x 116, Malmö Konstmuseum,
foto: Malmö Konstmuseum.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild x)

Ola Billgren, *Den förrymde* 1982,
olja på duk, 166 x 230 cm, Ystad konstmuseum,
foto: Hans Permbö.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild xi)

Ola Billgren, *A Mediterráneo* 1966,
olja på duk, 88 x 120 cm, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild xii)

Ola Billgren, *Elegi* 1983,
olja på duk, 184 x 193 cm, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild xiii)

Ola Billgren, *Badrumsinteriör* 1995,
Göteborgs konstmuseum,
foto: Ebbe Carlsson.

© Ola Billgren/BUS 2008

(Bild xiv)

Dick Bengtsson, *Hatt- och mössfabrik* 1969,
olja på pannå, diptyk vardera 122 x 91,
Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bild xv)

Dick Bengtsson, *Varken det ena eller det andra* 1971,
olja på pannå, 75 x 160,
Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.

© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bildförteckning)

(Bild xvi)

Dick Bengtsson, *Demonstrationståget* 1972,
olja på pannå, 137 x 126,5 cm,
Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.
© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bild xvii)

Dick Bengtsson, *Bergsvandrare* 1974,
olja på pannå, 103,5 x 134 cm, Stockholms Stad,
foto: Konstkansliet Stockholms Stad.
© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bild xviii)

Dick Bengtsson, *Collage II* 1986, collage, 25 x 32,7 cm,
Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.
© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bild xix)

Dick Bengtsson, *Richard in Paris* 1970,
olja på pannå, 173 x 83 cm, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.
© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bild xx)

Dick Bengtsson, *Landskap med kyrka* 1969,
olja på duk, 73,5 x 91 cm, Göteborgs konstmuseum,
foto: Ebbe Carlsson.
© Dick Bengtsson/BUS 2008

(Bild xxi)

Max Book, *Civil* 1985–86,
olja och akryl på duk, 211 x 151,5 cm, Moderna Museet,
Stockholm, foto: Moderna Museet.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxii)

Max Book, *Epirand* 1986,
olja och lack på duk, 210 x 300 cm,
foto: Max Book.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxiii)

Max Book & Per Glembrandt, *Häng dem högt* 1985,
installation med processmålningar och golvmobiler
(begränsade sönnerfall, utställningen efter några dagar),
BarBar, Stockholm,
foto: Max Book.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxiv)

Max Book, *Rational* 1989,
olja på duk, 101 x 115 cm, Moderna Museet, Stockholm,
foto: Moderna Museet.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxv)

Max Book, *20eVers* 1991,
målning ur serien Månen, olja och akryl på duk,
160 x 210 cm,
foto: Max Book.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxvi)

Max Book, *Stumme* 1999,
målning ur serien Deluminum,
olja och lack på pannå, 250 x 360 cm,
foto: Max Book.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxvii)

Max Book, *En andra sekund* 1999,
målning ur serien Deluminum,
olja och lack på pannå, 250 x 360 cm,
foto: Max Book.
© Max Book/BUS 2008

(Bild xxviii)

Max Book, *Melter (gold) 2* 2002,
målning ur serien Malstroem de Luxe,
blandteknik på duk, 118 x 202 cm,
foto: Max Book.
© Max Book/BUS 2008

Den romantiska postmodernismen



Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 27

ISSN 0348-4114

ISBN 978-91-7346-619-6

Copyright: Kristoffer Arvidsson

Grafisk form: Pascal Prošek

Omslagsbild: Ola Billgren, *Romantiskt landskap XIII* 1981–1983,

färglitografi, 55 x 62,5 cm, Moderna Museet, Stockholm,

foto: Moderna Museet, © Ola Billgren / BUS 2008

Engelsk översättning: Henrika Florén

Papper: Galerie Art Gloss / Amber Graphic

Typsnitt: Trump Mediaeval

Tryckt hos DotGain, Litauen 2008

Distribution: Acta Universitatis Gothoburgensis,

Box 222, SE-405 30 Göteborg



DEN ROMANTISKA POSTMODERNISMEN

Konstkritiken och det romantiska
i 1980- och 1990-talets svenska konst

KRISTOFFER ARVIDSSON



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

2008

Abstract

Acta Universitatis Gothoburgensis
Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 27
ISSN 0348-4114
Editor: Lena Johannesson
Doctoral dissertation at University of Gothenburg 2008

Arvidsson, Kristoffer, 2008. Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst (The Romantic Postmodernism. Art Criticism and the Romantic in Swedish Art in the 1980s and 1990s). Göteborg. ISBN 978-91-7346-619-6.

Through a study of the reception that art critique gave the exhibition project *Ibid.* (Stockholm 1982–1983) and the oeuvres of the artists Ola Billgren, Dick Bengtsson and Max Book, this thesis examines the way art critics dealt with the romantic in Swedish art during the 1980s and 1990s, the time when post-modernism was debated in Swedish cultural life. I reconstruct reviews on art as situated in a cultural field, with Pierre Bourdieu's terminology, where a battle on authority of interpretation is taking place. With focus on the romantic, characterised as an anomaly in post-modernism, it is possible to reveal, not only what the critics disagree on but also the common ground, that discursive horizon which they share. Using Michel Foucault's theory on discourses I study Swedish art criticism in the 1980s and 1990s as a discursive practise. I choose to focus on the romantic for two reasons. Firstly references and allusions to romanticism occur repeatedly in Swedish art during this time. The second reason is that post-modernism has an ambivalent, and therefore, from a discourse-analytical perspective interesting, relation to romanticism. On one hand post-modernism is anti-romantic in distancing itself from a "romantic" modernism, the latter including the idealisation of the authentic and original, on the other hand, romanticism is repeatedly referred to in post-modernism. Other aspects than those inherited by modernism is then being highlighted. Among them we find the fragment and the romantic irony. Critics influenced by post-modern theory, mainly post-structuralism, like Lars Nittve and Lars O Ericsson, define the art of Billgren, Bengtsson and Book as pictorial deconstructions of romantic notions of the creative self, the transparent sign, the immediate expression. In their eyes, the romanticism of these artists is not authentic but simulated. Billgren, Bengtsson and Book are using a romantic style with irony for the purpose of an immanent criticism of the artistic medium, of signification and subjectivity. Other more existentialist-modernist oriented critics, like Douglas Feuk, Mårten Castenfors and Ingela Lind, remark that stressing the deconstructive aspect of the work of these artists has resulted in a neglect of existential themes. According to these critics Billgren, Bengtsson and Book do not just refer to romanticism but are themselves romantics. The dispute on whether Billgren, Bengtsson and Book are authentic romantics or just using romanticism for another purpose extends beyond these particular artists. It gives us a picture of the positions vis-à-vis post-modernism in Swedish art criticism during the 1980s and 1990s. Romanticism is revealed as the denied 'other' of post-modernism, something extraneous which it defines itself in relation to, besides modernism. However romanticism is also revealed as something internal in post-modernism, impossible to expel. By acknowledging the role played by romanticism in post-modernism, the notion of modernism and post-modernism as absolutely opposed terms is being challenged.

Keywords: post-modernism, romanticism, modernism, art criticism, romantic landscape, romantic irony, fragment, deconstruction, simulation, quotation, collage, painting, Implosion, *Ibid.*, Ola Billgren, Dick Bengtsson, Max Book, Lars Nittve, Lars O Ericsson, Ingela Lind, Douglas Feuk, Pierre Bourdieu, Michel Foucault.

Kristoffer Arvidsson, Department of Art History and Visual Studies,
Box 200, SE-405 30 Gothenburg.

Innehåll

Förord	9
I. INLEDNING	11
Romantikens närvaro i vår tids kulturella uttryck	15
Ola Billgrens 19 romantiska landskap och postmodernismen	18
Syfte	20
Frågeställningar	21
Urvalskriterier	21
<i>Kriterier för valet av konstnärer</i>	21
<i>Kriterier för valet av recensionstexter</i>	23
Teoretiska och metodiska överväganden	25
Disposition	29
Selektiv forskningsöversikt	29
<i>Relationen mellan postmodernism och romantik</i>	29
<i>Konstkritik</i>	33
<i>Utställningarna och konstnärerna</i>	34
Forskarreflexivitet	34
2. PROBLEMFÖRMULERING	
– EXEMPLET IBID.	37
Bakgrund	39
Ibid. och postmodernismen	42
Melankoli	45
Den konstkritiska receptionen av Ibid.	50
<i>Ibid. I</i>	51
<i>Ibid. II</i>	54
En feministisk tolkning	61
Diskursen	66
Sammanfattning	67
3. BEGREPPSDISKUSSION	
– POSTMODERNISM	69
Begreppsdistinktion	70
Det osäkras terräng	72
Postmodernism och postmodernitet	73
Modernism och modernitet	76
Etymologi	79
Postmodernismen i konsten	81
Det nya figurativa måleriet	82
October och debatten om det nya figurativa måleriet	84
Sammanfattning	91

4.	BEGREPPSDISKUSSION – ROMANTIK	93
	Begreppsdistinktion	93
	Det motsägelsefulla romantikbegreppet	95
	Romantik och modernism	103
	Romantikens kompromettering	106
	<i>Romantik och kitsch</i>	107
	Postmodernismens relation till romantiken	110
	Romantikens närvaro i 1980-talet	112
	<i>Jetztzeit (Benjamin)</i>	113
	<i>Den eviga återkomsten (Nietzsche)</i>	114
	<i>Nachträglichkeit (Freud)</i>	116
	<i>Gjentagelsen (Kierkegaard)</i>	118
	<i>Quotation (Bal)</i>	119
	Sammanfattning	121
5.	PRESENTATION AV KRITIKERNA	123
	Konstkritik som genre	123
	Kritiker som tas upp i avhandlingen	126
6.	POSTMODERNISMENS INTÅG I DET SVENSKA 1980-TALET	133
	Nya influenser	133
	Implosion – ett postmodernt perspektiv i backspegeln	138
	<i>Lars Nittves katalogtext</i>	142
	<i>Den konstkritiska receptionen av Implosion</i>	146
	Konstdebatten 1987	154
	<i>Lars O Ericssons artiklar om postmodernismen</i>	156
	<i>Svar på Lars O Ericssons artiklar</i>	158
	Sammanfattning	161
7.	”ROMANTIK UTAN ROMANTIKER” – STUDIE AV DEN KONSTKRITISKA RECEPTIONEN AV OLA BILLGREN	163
	En gogatavandring	165
	Tre nyckelverk i vändningen mot det romantiska	173
	<i>Offset</i>	173
	<i>Vinterdagar</i>	174
	<i>Den förrymde</i>	182
	Romantiska collage och litografier	190
	Nya collage	206
	Cityscape – staden som natur	208
	Den retrospektiva utställningen på Rooseum och Moderna Museet	215
	1990-tal – närhet och distans	221
	Framkallning i det röda	222
	Ett mörkare tonläge	224
	Bleknade bilder	238
	Sammanfattning	240
8.	GÄCKANDE MYSTIKER – STUDIE AV DEN KONSTKRITISKA RECEPTIONEN AV DICK BENGTTSSON	245
	Dick Bengtsson och nyrealismen	247
	Dick Bengtsson – romantiker?	249
	Outsiderkonstnären bland insiders	255
	Mot naturen	259
	Ideologikritikern Dick Bengtsson	263
	Oläsbara allegorier	267
	En bildsemiotisk läsning	272
	Sociala iscensättningar	273
	En kritiker av modernismen	274

	Motvalls	278
	Douglas Feuk – i närkamp med Dick Bengtsson	279
	Mottagandet av Douglas Feuks essä och Märten Castenfors utställning	286
	Sammanfattning	289
9.	”OROMANTISK ROMANTIKER”	
	– STUDIE AV DEN KONSTKRITISKA RECEPTIONEN	
	AV MAX BOOK	293
	Max Book – 1980-talets konstnär	295
	Max Book som skribent	300
	<i>Ironi</i>	301
	<i>Konfrontationen, glappet</i>	302
	<i>Naturer</i>	304
	<i>Subestetik</i>	305
	<i>Postmodernismen – den globala byn</i>	307
	Tiden i Wallda	309
	Solo	312
	Häng dem högt	315
	Attacken mot Ulf Linde	317
	Undergångsromantik	321
	Månen	332
	Utställningen på Liljevalchs	338
	Baksmälla	340
	En ny realism	347
	Sammanfattning	351
10.	AVSLUTANDE DISKUSSION	357
	Romantikens paradoxala återkomst	358
	Motreaktion	361
	Varför just det romantiska?	364
	Mediet	367
	<i>Collage</i>	367
	<i>Måleri</i>	369
	Kritikens tvetydiga relation till det romantiska	370
	Striden om tolkningsföreträdare	375
	<i>Den tvetydiga konsten som föremål för strider om tolkningsföreträdare</i>	375
	<i>Kritikerfältets positioner 1979–2007</i>	376
	Konstfältet	378
	<i>Konstnärerna</i>	378
	<i>Kritikerna</i>	381
	Konstdiskursen – modernismens och postmodernismens diskurs	383
	Nyansering	388
	Slutord	390
	Summary	393
	Noter	407
	Käll- och litteraturförteckning	433
	Förkortningar	444
	Personregister	445

Ulf Linde har sagt att konstkritik måste vara ett svar på konst på samma sätt som dans är det enda rimliga sättet att reagera på musik. Denna avhandling är också ett svar i den meningen, men då ett svar på konstrecensioner snarare än på konstverk. Genren kräver ett mer vetenskapligt angreppssätt än vad som ryms under beteckningen dans. Det hindrar inte arbetet från att springa ur samma lust att röra på benen, för att fortsätta använda dansmetaforen.

Institutionen för konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet har varit fundamentet för detta arbete. Först och främst vill jag rikta ett innerligt tack till min huvudhandledare professor Lena Johansson, som med sin erfarenhet och sitt djupa kunnande gjort avhandlingsskrivandet till en verklig bildningsresa. Genom hennes försorg har forskarutbildningen för min del inneburit ett utmanande möte med en unik forskningstradition, den bildvetenskapliga. Mitt tack går även till min biträdande handledare fil. dr. universitetslektor Bia Mankell för många skarpa synpunkter på mitt manus, samt till fil. dr. universitetslektor Yvonne Eriksson som var min biträdande handledare i ett tidigt skede av min forskarutbildning. Lärar- och doktorandkollegiet på institutionen har bildat det seminarium varje forskare behöver för att utveckla idéer och texter. Tack för era omsorgsfulla läsningar av manuset i olika skeden. Till docent Hans Hayden vill jag rikta ett särskilt varmt tack för hans insiktsfulla och konstruktiva kritik under slutseminariet. Max Book och Jan Häfström har varit tillmötesgående, svarat på frågor och generöst bidragit med bilder och annat material. Jag vill även tacka Joanna Persman, Fredrik Svensk och Andreas Åberg som gett värdefulla kommentarer på texten, samt min mor, Berith Arvidsson, som läst korrektur. Avhandlingen tillägnas Maria.

Avhandlingen är tryckt med bidrag från Kungliga Patriotiska Sällskapet, Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Stiftelsen Lars Hiertas Minne, Stiftelsen Längmanska kulturfonden samt Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond 1.

Göteborg mars 2008

Kristoffer Arvidsson

I.

INLEDNING

II

Nicolas Roegs film *Mannen utan ansikte* (*The Man Who Fell to Earth* 1976) skildrar alienation och hemlöshet i ett senkapitalistiskt samhälle. Efter att ha landat på jorden skapar sig den förklädde utomjordingen och Faustfiguren Thomas Jerome Newton på kort tid ett framgångsrikt företagsimperium. Men han lider av kontaktlöshet med människorna som till slut utnyttjar honom på ett hänsynslöst sätt. Hans identitet är kluven. Ett förhållande med den jordiska kvinnan Mary-Lou (Candy Clark) övergår i kärlekslöshet och främlingskap. Filmen slutar i en melankolisk uppgivenhet. Allt som återstår är minnet av den familj Newton lämnade på sin hemplanet.

Jag har valt att använda denna film som ett inledande exempel, eftersom den i mina ögon förkroppsligar de mörkare och romantiska stämningar som gjorde sig gällande i kulturella uttryck i västvärlden under andra halvan av 1970-talet. Jag tänker på främlingskapet och mannens vilshenhet, men också på den natursyn som framträder i filmen. Dessa stämningar utgör också utgångspunkten för mitt avhandlingsprojekt.

1977 flyttade David Bowie, som spelar huvudrollen i *Mannen utan ansikte*, till Berlin. Han avslutade sin utflykt i den svarta ameri-

kanska soulen och sökte anonymitet i den delade staden. I Västberlin upptäckte han de tyska expressionisterna på Die Brücke Museum, (gester från Erich Heckels måleri känns igen på omslaget till *Heroes*). Studion i Neukölln, där han tillsammans med Brian Eno och Tony Visconti spelade in skivorna *Low* (1977) och *Heroes* (1977), låg helt nära muren. Förutom av Heckel och Ernst Ludwig Kirchner inspirerades Bowie av Kraftwerks kyliga synt – Kraftwerk som i sin estetik hämtat åtskilliga intryck från 1910- och 1920-talets avantgarderörelser, inte minst Bauhaus. Det "dekadenta" 1920-talet tycktes återuppstå på Västberlins nattklubbar. I Berlin framträdde vid denna tid också en rad unga målare vars uttryck knöt an till det tidiga 1900-talets tyska expressionism. De kallades Die Neuen Wilden och målade häftigt. Så här kunde Thomas Kornbichler skriva om Helmut Middendorfs extatiska måleri i mitten av 1980-talet:

12

Anonymiteten i massornas manifestationer, den turbulenta ungdomens uppskruvade hysteri, berusade, aggressiva, lidelsefulla uttryck, glädjen över att gå vilse, öronbedövande ljud från rocknätter som aldrig tar slut, storstadens hippie-djungel-mentalitet – allt detta förtätas i starka färger i Middendorfs enorma målningar, i enkla uttrycksformer, med våldsamma kontraster mellan skugga och ljus.¹

Den moderna storstadens kaos skildras i ett arkaiserande bildspråk.

Trots sin förankring i historien markerar dessa exempel en ny kulturell belägenhet. Det är rent av i deras sätt att förhålla sig till historien vi finner förnyelsen hos Roeg, Bowie och de nya vilda. Upptäckten av kraften i den tidiga modernismens visuella språk uppenbarar möjligheter att arbeta bortom den sena modernismens snäva ramar. Det är symptomatiskt att dessa konstnärer verkar lika mycket i sub- och populärkulturen som i en mer begränsad konstkultur. Konstnärer anammar den trolösa hållning till uttryck, stilar och manér som Bowie, med sina identitetsbyten, förkroppsligar mer radikalt än någon annan. Vi lämnar utopierna bakom oss, men också moralen och dogmerna, tilltron till utvecklingen och framtiden. Allt verkar redan ha hänt. "No Future!" löd punkens nihilistiska slagord vid samma tid. 1960-talets positiva anda, tron på att det gick att förändra världen till det bättre, var som bortblåst. Men denna kollaps, historiens sammanbrott och tidens slut, som snart fick namnet postmodernism, innebar också en nyvunnen frihet, en tillåtelse att agera i ett spel med tecken och roller. Är inte

1980-talet just förkonstlingens, poseraandets och tecknens decennium framför andra? 80-talisterna har inte för inte kallats infantila, men också ironiska och cyniska.

Av dessa tendenser är nyromantiken den som fascinerat mig mest. I sin betoning av det subjektiva, känslomässiga och autentiska tycks romantiken vara själva motsatsen till en sådan ironisk, trolös och postmodern hållning, tills man upptäcker att ironin är, om inte en uppfinning av romantikerna så åtminstone en fundamental beståndsdel i romantikens konstbegrepp.

I övergången från 1970-tal till 1980-tal gjorde sig en påtaglig men svårfångad romantik gällande i stämningar, motivval, attityder och visuell retorik i allt från musik, mode och dans till måleri och experimentfilm. Romantiken blev även föremål för ett förnyat teoretiskt intresse under detta skede, exempelvis inom litteraturkritiken. Landskap och naturmotiv i ett mer eller mindre abstraherat och fragmenterat måleri med romantiska förtecken utgör en stark tendens i konsten under 1980-talet. Inte minst i den nordiska konsten var de romantiska uttrycken påtagliga under detta skede.

1980-talet är också det decennium då postmodernismen debatterades på svenska kultursidor och fick sitt genomslag i konstlivet. Den fråga som inställer sig är om det finns ett samband mellan romantikintresset och postmodernismens intåg i konstdiskussionen. Utgör de båda symptom på ett och samma kulturella tillstånd? Kan romantiken sägas vara postmodernistisk och postmodernismen romantisk? I dessa frågor tar den här avhandlingen avstamp.

Så snart frågorna ställts infinner sig en rad komplikationer. Vad är för det första romantik respektive postmodernism? För att se ifall och på vilket sätt det finns ett samband mellan dessa fenomen och begrepp måste vi fastställa vad som menas med romantik respektive postmodernism, en uppgift som visar sig vara komplicerad, för att inte säga omöjlig. Båda begreppen är expansiva och motsägelsefulla och dessutom situerade i olika historiska kontexter. Vi måste också fråga oss vad som menas med samband. Hur kan ett sådant identifieras? Och om ett samband kan bekräftas, vad säger det oss mer än det uppenbara? Ett projekt som detta verkar befinna sig på lös grund.

En mer verkningsfull strategi är att ta ett steg tillbaka och med 2000-talets avstånd betrakta vad vi, med en term lånad från Michel Foucault, kan kalla 1980-talets konst*diskurs*. Om vi frågar oss hur till exempel konstkritiken identifierade, begreppsliggjorde och värderade

de referenser till eller reminiscenser av romantiken som framträder i konsten under 1980-talet och framåt, liksom hur denna identifiering, detta begreppsliggörande och denna värdering står i relation till debatten om postmodernismen, då har vi inte bara etablerat en fastare grund, vi har också ställt in en frekvens på vilken *talet* i 1980-talets konstdiskurs blir hörbart.

Till de ur detta perspektiv mest intressanta svenska konstnärerna hör Ola Billgren (1940-2001), Dick Bengtsson (1936-1989) och Max Mikael Book (1953-). Deras konst blev föremål för en intensiv symbolproduktion i konstkritiken under 1980- och 1990-talet, där det romantiska i deras arbeten ofta stod i centrum för kritikernas uppmärksamhet. Jag har valt att närma mig 1980-talets svenska konstdiskurs genom dessa konstnärer, samt tre betydelsefulla utställningar, *Ibid. I-II* i och utanför Stockholm (1982-1983) och *Implosion – ett postmodernt perspektiv* (hädanefter *Implosion*) på Moderna Museet (1987) – *Ibid.* för att kritikerna där identifierade en romantisk tendens, *Implosion* för dess roll i postmodernismens etablering i Sverige.

14 Ämnet för avhandlingen är därmed romantikens roll i postmodernismen, närmare bestämt de sätt på vilka romantiken citeras och reciteras, tolkas och omtolkas, definieras och omdefinieras i den "post-moderna" konsten under 1980- och 1990-talet. Med utställningsprojektet *Ibid.* samt Billgrens, Bengtssons och Books konstnärskap som exempel, studerar jag hur konstkritikerna under detta skede identifierade, begreppsliggjorde, tolkade och värderade de romantiska stämningarna och referenserna som de framträder i konsten. Jag undersöker hur denna identifiering, detta begreppsliggörande, dessa tolkningar och denna värdering står i relation till förskjutningen från modernism till postmodernism i konstdiskussionen vid samma tid. 1980-talets postmodernistiska konstdiskurs betraktas därmed genom romantikreferensens prisma.

Att jag valt det romantiska som fokuseringspunkt beror dels på att referenserna till romantiken är så frekventa i den svenska konsten under denna period, dels på att postmodernismen har en tvetydig, och därför ur ett diskursanalytiskt perspektiv intressant, relation till romantiken. Det antiromantiska ingår i postmodernismens självförståelse. Ändå är romantikens närvaro i postmodernismen påtaglig, vilket genererar en rad motsägelser. Postmodernismens ambivalenta relation till romantiken kan delvis, men inte helt och hållet, hänföras till det motsägelsefulla i romantiken och dess konstbegrepp. Ambivalensen finns

också i postmodernismens självmedvetande och måste sökas i den postmodernistiska konstdiskursens praktiker, varav konstkritiken under 1980- och 1990-talet är en.

Postmodernismen har återkommande definierats utifrån en föreställning om modernismen som en auktoritativ och begränsande norm om renodling. Denna definition, som innebär en långtgående reducering av det komplexa begreppet modernism, har på sina håll lett fram till upprättandet av en entydig opposition mellan modernism och postmodernism. Genom att studera hur romantikreferensen hanteras inom postmodernismen hoppas jag kunna öppna för en annan förståelse av postmodernismen, både som begrepp och fenomen, och dess relation till såväl modernismen som romantiken.

Innan jag i detalj redogör för avhandlingens frågeställningar, avgränsningar och metodiska ställningstaganden vill jag vidga perspektivet för att placera de aktuella konstnärernas återanvändning av romantiken i ett sammanhang. *Ibid.*, Billgren, Bengtsson och Book är inte ensamma om att vid denna tid relatera till romantiken. De ingår i en stark tendens vi ännu inte sett slutet på, även om återerövringen av romantikens estetik ändrat skepnad och idag riktar in sig på andra frågor än de som stod i centrum för diskussionen under 1980-talet. Då handlade det om överskridandet av det modernistiska avantgardet genom ett öppnande av konsthistoriens stilförråd, om retorik och språklighet, simulation och reproduktion, allegori och ironi, samt om måleriets och fotografins status. Från 1990-talet och framåt är det istället olika kritiska frågeställningar om kön, sexualitet, blick och makt, samt den koloniala och postkoloniala problematiken, som gjort romantiken till ett intressant undersökningsobjekt hos konstnärer som Lotta Antonsson (1963–), Ann Böttcher (1973–), Annika von Hauswolff (1967–) och Matts Leiderstam (1956–).

15

Romantikens närvaro i vår tids kulturella uttryck

Med konstens återanvändning och omdefiniering av romantikens estetik och visuella retorik fortsätter romantiken att vara produktiv trots att den tagit slut som konsthistorisk epok. Upprättandet av distans till

den institutionaliserade modernismens ideal om det mediums specifika spelar sin roll för framträdandet av mediehybrider, fragmentariska och ironiska uttryck, och därmed för en öppnare inställning till romantikens förkonstling, ironi och genreöverskridande konstupbegrepp. Lika lite som romantikens inflytande upphörde med modernismen har det upphört med postmodernismen. Postmodernismen innebär en etablering av nya perspektiv på romantiken och modernismen snarare än ett brott med dem. Därför finns det fog för att påstå att romantiken-modernismen-postmodernismen utgör en enda vittförgrenad och komplex rörelse, i form av ett dynamiskt svar på modernitetens, det vill säga på erfarenheten av att leva i den moderna tidsålder då "allt som är fast förflyktigas", även om det också finns argument för att hävda att de är åtskilda och kvalitativt olika, rent av motsatta i flera avseenden, om vi nu alls accepterar dessa nebulösa begrepp som tillskrivs olika betydelse i olika sammanhang och därför är svåra att definiera.² Vi måste erkänna det motsägelsefulla och komplexa i historiska processer. Icke desto mindre tror jag att det finns uppenbara vinster med att beskriva relationen mellan romantiken, modernismen och postmodernismen, inte i termer av brott, utan som en rad mutationer av ett och samma medvetande, nämligen moderniteten.

Romantikens inflytande har inte upphört trots upprepade försök att skaka av sig arvet från romantiken, från 1910-talets dadaister till 1960-talets konceptualister. Det är som om graden av hätskhet i ut-fallet mot det romantiska står i proportion till kraftfullheten i roman-tikens förestående återkomst. I samma ögonblick som avantgardisterna hävdar att de brutit med romantiken knyter de nämligen an till roman-tikernas vilja att börja om på nytt.

Romantikens närvaro i konsten har under de senaste decennierna varit starkare än på länge. Vi måste gå tillbaka till den tidiga moder-nismens konstriktningar, som den tyska expressionismen, Bauhaus, neoplasticismen och suprematismen, för att finna någon motsvarighet. I efterkrigstidens Västtyskland förenade Joseph Beuys en romantisk syn på världen med 1960-talets utvidgade konstupbegrepp och politiska kritik. Under 1970-talet framträdde Gerhard Richter och Anselm Kiefer med en form av nyromantiska landskap – Richter med oskarpa, smäktande och samtidigt fotografiskt distanserade landskapsvyer, Kiefer med dys-topiska ruinlandskap i ett sorgearbete över det nationella trauma nazis-men skapat. Här finns också Katharina Sieverding med sina undergångs-märkta fotomontage. I USA relaterade Ross Bleckner under 1980-talet

uppenbart till romantiken i ett både ödesmättat och dekorativt måleri med förebild i senromantik och symbolism.

Men också i andra konstformer gör sig det romantiska gällande. 1970- och 1980-talets science fiction-filmer, från Andrej Tarkovskijs *Stalker* (1979) till Ridley Scotts *Alien* (1979) och *Blade Runner* (1982), utspelar sig i ödsliga skymningslandskap, sargade industrier eller hissande arkitektoniska konstruktioner med förebilder i den romantiska konsten och litteraturen, en Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) eller Mary Shelley (1797–1851). Även inom musik-, ungdoms- och subkulturer framträdde neoromantiska strömningar vid denna tid, präglade av nihilism och anarkism, som i punken, eller av förkonstling, ironi och mytologisering av utanförskap, förkroppsligad av gestalter som Bowie, William S. Burroughs, Bob Dylan, Rainer Werner Fassbinder, Jim Morrison, Nico, Patti Smith, Valerie Solanas, Andy Warhol och i Sverige av Joakim Thåström och Bruno K. Öijer.

Inte minst i den nordiska konsten har romantikens närvaro varit påtaglig under de senaste decennierna. Den romantiska natursynen har en framträdande plats hos svenska konstnärer som Rolf Hanson (1953–), Jan Håfström (1937–), Ulrik Samuelson (1935–), Johan Scott (1953–), Björn Wessman (1949–) och i en mer minimalistisk variant hos Håkan Rehnberg (1953–). Det romantiska landskapet, med dess stämningsfulla atmosfär, upplösning av rummets gränser, skalförskjutningar och dramatisering, är närvarande i 1980-talets postmodernism, även om det då är frågan om en natur sedd genom olika mediala eller kulturella filter, som hos Maya Eizin Öijer (1946–), Leonard Forslund (1959–) och Anders Widoff (1953–). Efter en period av konkretistiska och dadaistiska experiment, nyrealism och vänsterradikal konst under 1960- och 1970-talet, under vilken romantiska uttryck inte saknades men ofta trängdes undan av en utbredd strävan efter realism, kom det naturlyriska tillbaka runt 1980. Ett exempel på detta är *Icebreakers. Contemporary Swedish Expressionists*, en utställning med svensk expressionism, arrangerad av NUNSKU, som visades på The Clocktower i New York (1982) och på Downey Museum of Art i Los Angeles (1983).³ Med utställningen *Nordiskt ljus* visades nordisk realism och symbolism från åren 1880–1910, först i Göteborg under våren och sommaren 1983 och sedan under namnet *Northern Light* i Washington, New York och Minneapolis under hösten samma år.⁴ Under 1980-talet genomfördes utställningar med nordisk samtidskonst med landskapet och naturen i centrum, som *Borealis 3* på Malmö Konsthall (1987), *Landskapet i nytt ljus*, den så

kallade "Tågutställningen" om det svenska landskapsmåleriet under 1900-talet på Moderna Museet (1987), liksom *5 nordiska temperament* på Rooseum i Malmö (1988) med Max Book, Helgi Thorgils Fridjónsson, Sigurd Gudmundsson, Olav Christopher Jenssen och Marika Mäkelä.⁵ I Berlin visades svensk konst av nyromantiskt märke på utställningen *Hell Dunkelhell* (1987), där bland andra Ola Billgren och Max Book deltog.⁶ Uppmärksamhet riktades mot den nordiska konstens särart, vilken man fann i konstnärernas upptagenhet vid naturen, ljuset och landskapet.

Ola Billgrens 19 romantiska landskap och postmodernismen

I början av 1980-talet presenterade Ola Billgren en serie på collage baserade litografier med titeln *19 romantiska landskap* (1981–1983, bild i–iv). Med sitt virtuosa handlag frammanade Billgren ett skiktat

Bild i



Bild ii



Bild iii



Bild iv



bildrum där fragment bryter in i varandra. Djup öppnas men blicken kastas obönhörligt upp till ytan igen som inför en dubbelexponering. I dessa bilder framträder fragmentariska glimtar av ansikten, folkmassor, städer och grönska, övermålad med en dansande penselskrift. De utgör en form av palimpsester där måleri, rasttrade fotografier, tryckt eller handskrivna text ligger i lager ovanpå varandra. Bildsviten låg helt i linje med postmodernismens bildbegrepp, präglad av stillån och citat ur bildkulturens stora reservoar. Det var ett bildspråk som uppehöll sig vid "glapp", för att använda Max Books begrepp, snarare än enhet och renodlad form.

Med ordet "romantiska landskap" i titeln föreskrev Billgren en läsning av dessa experiment i collageformen som landskap i romantikens anda. Men på vilket sätt var dessa collagebaserade reflektioner över bilden som medium romantiska? Var det endast ett personligt intresse för det romantiska konstnären här tillkännagav eller finns det en koppling mellan de teoretiska skred som sattes i rörelse vid denna tid och romantiken?

Dessa romantiska landskap föranledde en diskussion som sträcker sig bortom Billgrens konstnärskap till det postmoderna måleriet och postmodernismen i allmänhet. Hur skulle man förhålla sig till det nya måleri som inte brydde sig om att vara nytt utan knöt an till traditionen, till och med blandade olika stilar i en och samma bild? Utgjorde det, med sitt anspråk på att ha överskridit modernismen, ett hot mot det politiska såväl som det estetiska avantgardet eller tvärtom en radikaliserings av avantgardet? Motiverar avsaknaden av anspråk på autenticitet och originalitet att vi avfärdar dessa produkter som kitsch eller är användningen av metoder som appropriering och stilpastischer tvärtom subversiv? Frågan om det konstnärliga värdet, dess kriterier och filosofiska grundvalar, ställdes på sin spets.

1987 blev postmodernismen föremål för en uppsplitande debatt på dags- och kvällstidningarnas kultursidor. En grupp yngre kritiker och konstnärer, med *DN*:s Lars O Ericsson i spetsen, hävdade att något fundamentalt nytt hade inträffat. Med satellit-tv och datorer har vår relation till omvärlden, liksom vår föreställning om oss själva som subjekt, förändrats, menade han. Den postmoderna konsten svarar enligt Ericsson mot detta tillstånd av upplösning av traditionella värden genom en långtgående trolöshet mot modernismens ideal om det rena, sanna, autentiska, originella och unika. Äldre kritiker och konstnärer som Ulf Linde, Torsten Ekbohm, Ulf Trotzig och Peter Dahl intog en avvaktande

och skeptisk hållning till de teser Ericsson lanserade. Ericsson framträdde som en ny auktoritet medan kritiker som Linde, Ekbohm, Torsten Bergmark och Leif Nylén – av Ericsson kallade modernister respektive representanter för 68-generationen – fick se sig ifrågasatta. En ny generation konstnärer förknippade med postmodernismen trädde också fram.

I denna förändring av terrängen spelade referenserna till romantiken en intressant roll. Det är anmärkningsvärt hur många av de konstnärer som själva betraktade sig som, eller av kritiken utnämndes till, postmodernister som i sina arbeten på ett eller annat sätt refererade till romantiken. Till de tydligaste exemplen hör förutom Billgren, Bengtsson och Book även Eizin Öijer, Forslund, Rehnberg, Samuelson, Wallda (Max Book, Eva Löfdahl 1953–, Stig Sjölund 1955–) och Widoff.

Att referenser till romantiken dyker upp i detta skede bör inte få oss att höja på ögonbrynen. 1970- och 1980-talet var retrotendensernas tidevarv. Med postmodernismen blev det tillåtet att använda vilken historisk stil som helst. Men denna möjlighet utgjorde i själva verket en ytlig acceptans som inte förklarar det djupa intresse för just det romantiska som många konstnärer gav uttryck för. Utgångspunkten för andra neo- och retrotrender var att konstnärer trolöst lånade – eller som det hette, approprierade – stilar och uttryck. Användningen av en romantisk estetik förefaller vara allt annat än trolös. Det romantiska förhållningssättet har trängt ned till ett metodologiskt plan hos konstnärer som Billgren, Bengtsson, Book, Eizin Öijer och Rehnberg. Trots postmodernisternas antiromantiska retorik är romantiken en ständigt återkommande referens. Mot denna bakgrund framstår postmodernismens relation till det romantiska som en lämplig fokuseringspunkt om vi vill studera postmodernismens självmedvetande.

Syfte

Avhandlingens övergripande syfte är att ge en fördjupande bild av 1980- och 1990-talets svenska konst och konstdiskussion, hur postmodernismen etablerades, hur fältet såg ut, hur olika positioner spelades ut mot varandra, vad de stred om och vad de hade gemensamt, samt hur den svenska konsten och konstdiskussionen förhåller sig till internationella tendenser. Snarare än att bekräfta en närmast kausal beskrivning

av hur postmodernismen vinner inträde med *Implosion* och därefter tränger ut och ersätter modernismen vill jag lyfta fram det komplexa och motsägelsefulla i konsten och konstdiskussionen under perioden 1977–1987, där flera definitioner av postmodernismen lever parallellt, för att 1987 snävas åt till en berättelse. Denna fördjupade bild av skedet tecknas genom en undersökning av kritikens relation till det romantiska på *Ibid.* samt i Billgrens, Bengtssons och Books konst.

Frågeställningar

Undersökningen tar avstamp i följande frågeställningar: 1) Hur begreppsliggjordes, tolkades och värderades de direkta eller indirekta referenser till romantiken vi finner på *Ibid.* samt i Billgrens, Bengtssons och Books konst av konstkritiken i Sverige under perioden 1979–2007 och 2) hur förhåller sig detta begreppsliggörande, denna tolkning och värdering av det romantiska till konstdiskussionen i stort? Jag vill fördjupa frågeställningen med några underliggande frågor: 3) Vad säger kritikernas sätt att hantera referenserna till och reminiscenserna av romantiken om 1980- och 1990-talets konstdiskurs? 4) Hur förhåller sig kritikernas begreppsliggörande, förståelse och värdering av det romantiska till diskussionen om postmodernismen? 5) Vilka olika positioner är möjliga att urskilja i kritikerfältet och 6) hur förhåller de sig till varandra? Dessa frågeställningar är inskrivna i andra mer allmänna frågor som avhandlingen inte kan undgå att ställa: 7) På vilket sätt framträder romantiken i samtida kulturyttringar? 8) Vilken romantik är det som refereras och aktiveras? 9) Hur kan romantikens närvaro i 1980-talet tolkas?

21

Urvalskriterier

Kriterier för valet av konstnärer

Naturmåleriet som genre har aldrig varit uttraderad i svensk konst. Till och med vad som i Sverige går under beteckningen konkretism har sin

grund i naturmotivet. Det är emellertid inte denna tradition av modernistisk naturabstraktion som är föremål för min undersökning, utan istället det postmodernistiska måleri som återvänder till landskapet genom kulturella förebilder.

2.2 Från att i början av avhandlingsprojektet ha arbetat utifrån ett bredare spektrum av konstnärer utmärkte sig så småningom Billgren, Bengtsson och Book som den treklang som, tillsammans med *Ibid.*, bäst gav uttryck åt avhandlingens tema. Min utgångspunkt för valet av avhandlingsämne var Billgrens romantiska landskap. Från att inledningsvis ha arbetat med en rent bildanalytisk studie kom mitt intresse alltmer att förskjutas från Billgrens konst till den konstkritiska receptionen av denna. Billgren användes i diskussionen om måleriet och fotografien och drog sig inte för att ge sig in i debatten. Hans konstnärskap iscensatte på ett tydligt sätt förskjutningen från en modernistisk till en postmodernistisk förståelse av måleriet. Få konstnärer har under så lång tid haft en så central position i konstlivet som Billgren. Därför är det inte att förvåna att kritiker velat "rädda" honom från motståndarlägrets tolkningar. Billgren var produktiv och ställde ut mycket, vilket gör det lätt att se hur receptionen utvecklades. Här fanns en ännu inte utredd motsättning mellan olika tolkningsperspektiv. Men ett jämförelseobjekt skulle bidra till ett tydligare synliggörande av positioner och relationer. Fanns det någon annan konstnär som arbetade med referenser till romantiken, kanske på ett helt annat sätt än Billgren men med en likaledes framträdande ställning i konstlivet?

Max Book föreföll vara denne konstnär. Han tillhör en yngre generation än Billgren och är den svenske konstnär som starkast förknippats med 1980-talet. Book arbetade med referenser till romantiken men på ett annat sätt än Billgren. Med ett fragmentariskt formspråk och en utpräglad rå materialbehandling gestaltade han svårdefinierbara skymningslandskap i det urbanas ytterområden, inte sällan med förlagor hämtade från dystopiska science fiction-filmer. Här mötte populärkulturens avlagringar måleritraditionens Caspar David Friedrich (1774–1840), Joseph Mallord William Turner (1775–1851), Carl Kylberg (1878–1952) och August Strindberg (1849–1912). Book blandade högt och lågt och talade om att bryta ner disparata ursprungsmaterial till en minsta gemensamma nämnare för att ställa allt i samma fokus. Under 1980-talet var hans bildspråk fyllt av stilbrott. Det talades också om simulering och ironi i förhållande till hans måleri vid denna tid, vilket gjorde att det passade som hand i handske med den postmodernistiska konstdiskussionen.

Valet föll slutligen även på Dick Bengtsson som fungerade som inspiratör för många av de postmodernistiskt orienterade målarna under 1980- och 1990-talet, som Karin Mamma Andersson, Ernst Billgren, Cecilia Edefalk och Martin Wickström. Hos den egensinnige Bengtsson möter vi en tidig representant för en postmodern reception av romantiken. I hans arbeten från 1960- och 1970-talet tar bildcitrat från uppslagsböcker och allsköns källor plats i giftiga kulörer över en misshandlad yta. Av sina bildcitrat skapar Bengtsson klaustrofobiska visioner med beröringspunkter med såväl Friedrichs landskap som symbolismen. Hans mest kända verk är tillkomna på 1960- och 1970-talet men dessa diskuteras på ett nytt sätt under 1980-talet, då de tolkas som postmodernistiska dekonstruktioner.

Leonard Forslund, Rolf Hanson, Jan Håfström, Håkan Rehnberg, Ulrik Samuelson, Martin Wickström, Anders Widoff, Maya Eizin Öijer, med flera skulle passa in i temat om romantikens närvaro i 1980-talet, men Billgren, Bengtsson och Book befinner sig i högre grad i centrum för diskussionen om postmodernismen – Billgren som måleriteoretikern, Bengtsson som den kryptiske särlingen som inspirerar en yngre generation, Book som 1980-talets stjärnskott. Det starkaste skälet för valet av triaden Billgren-Bengtsson-Book var att liknande meningsmotsättningar mellan samma kritiker spelades upp kring dem, vilket gör det möjligt att rekonstruera konstfältet och dess positioner.

23

För att vidga perspektivet har jag valt att ta upp grupputställningen *Ibid.* (KF:s linoljefabrik i Danviken 1982, Münchenbryggeriet i Stockholm 1983, Linds färgeri och Galerie du Nord i Borås 1984).⁷ *Ibid.* ger en intressant ingång till den svenska 1980-talskonsten. På *Ibid.* fanns dessutom en romantisk grundton som kritikerna kommenterat. Även i förhållande till de valda konstnärerna är *Ibid.* ett lämpligt studieobjekt då Billgren medverkade på *Ibid. II* och Book på både den första och andra *Ibid.*-utställningen.

Kriterier för valet av recensionstexter

Urvalet av recensioner begränsas till perioden 1979–2007. Att avgränsningen satts här beror på att det romantiska framträder runt 1980 på ett sätt jag inte funnit motsvarigheten till tidigare. Billgrens vändning mot det romantiska genomförs vid denna tidpunkt och Book debuterar. Det är ett skede som på flera sätt framstår som en brytningstid i det svenska

kulturlivet. Den diskussion om det romantiska som introducerades under 1980-talet fortsatte under 1990-talet, varför jag valt att dra linjerna framåt i tiden. Fokus är i detta senare skede delvis ett annat, vilket ställer 1980-talsdiskursen i en annan belysning. I flera fall följs tankar formulerade under 1980-talet upp i texter från ett senare skede, bland annat i recensioner av retrospektiva utställningar som Billgrens på Rooseum i Malmö och Moderna Museet (1991) och Bengtsson på Moderna Museet (2006).

Urvalet av recensioner har inte gjorts med anspråk på att vara heltäckande för den totala receptionen av dessa utställningar. Jag har främst valt ut recensioner där romantikreferensen artikuleras. Jag har också varit intresserad av texter där kritikerna positionerar sig i relation till postmodernismen, särskilt när det romantiska bryts mot postmodernismen. Eftersom undersökningen tar sin början 1979 hamnar konstnärernas produktion under de föregående decennierna till stor del utanför. Undantaget är Bengtssons produktion mellan 1969 och 1977. Jag har valt att ta med denna eftersom det är hans verk från denna period som diskuteras av konstkritiken under 1980-talet och framåt.

24

Vad det gäller urvalet av recensionstexter överväger Stockholms-tidningarna, det vill säga *Aftonbladet*, *Dagens Nyheter*, *Expressen* och *Svenska Dagbladet*, vilket beror på att de mest inflytelserika kritikerna skriver för dem. I Billgrens fall får *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* stort utrymme eftersom Billgren var aktiv i Malmöregionen. Inga tidningar har på förhand uteslutits. Recensionstexterna har sökts brett via Mediarkivet och Artikelsök.⁸

Jag tar även upp artiklar, essäer och intervjuer ur konst- och kulturtidskrifter som *80-tal*, *Antik & Auktion*, *Artes*, *Beckerell*, *Hjärnstorm*, *Kalejdoskop*, *Konstnären*, *Konstperspektiv*, *Kris*, *Konstnärs-tidningen*, *Material*, *Månadsjournalen*, *Paletten*, *Siksi/Index/Nu: The Nordic Art Review*. Det rör sig om olika texttyper där recensioner i dagspress vanligen är av en mer kritiskt granskande art medan omdömet har en mindre framträdande roll i den fördjupande tidskriftsessän. Jag refererar även till essäer ur utställningskataloger utifrån en medvetenhet om att dessa texter tjänar en annan funktion än dagskritiken. Recensenter i dags- och kvällspress kan också stå bakom denna typ av katalogessäer. När det varit motiverat har jag tagit med båda dessa texttyper för att fördjupa bilden av varje enskild kritikers syn på det aktuella konstnärskapet. På så sätt har de olika kritikernas position lättare kunnat synliggöras.

Teoretiska och metodiska överväganden

Avhandlingens metod har utarbetats i anslutning till flera teoretiska perspektiv. Jag ska här redogöra för de viktigaste, nämligen Pierre Bourdieus fältteori och Michel Foucaults diskursbegrepp, Paul Ricoeurs textbegrepp samt poststrukturalismens kritik av hermeneutikens syn på tolkning. Dessa perspektiv har haft olika stor betydelse för mig i olika skeden av avhandlingsarbetet men samtliga har funnits med från starten. Min undersökning är inte någon renodlad bourdieusk fältanalys eller foucaultsk diskursanalys. Snarare har deras teorier gett mig begrepp som varit till hjälp för att rekonstruera vad jag utifrån dem kallar konstfältet och konstdiskursen.

Fältteorin utvecklades av Bourdieu i en rad skrifter. Jag har valt att utgå från *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (1992, 2000).⁹ Med Bourdieus terminologi har jag rekonstruerat recensionstexterna som situerade i ett kulturellt fält. Utsagorna framträder då som delaktiga i en strid om tolkningsföreträde. En recension är inte bara en beskrivning, tolkning och värdering av en utställning, den är också en positionsmarkering på fältet. I recensionen kommer kritikerns konstsyn till uttryck. Bourdieus teori hjälper mig att höja mig över individnivån och se i vilket sammanhang utsagorna om konsten formuleras. Det är inte konstverken i sig som står i fokus utan hur de presenterades, användes, tolkades och mottogs av olika aktörer på konstscenen. Både konstnärer och konstkritiker verkar på samma fält (konstfältet) men strider om olika positioner. För båda gäller att de strider om åtråvärda positioner, symbolisk makt och tolkningsföreträde. Enligt Bourdieu förutsätter fältets sociala spel och strider om tolkningsföreträde och symbolisk makt att vissa utgångspunkter hålls i det fördolda. För att spelet ska kunna fortsätta måste de funktioner som exempelvis symboliska tillgångar har på fältet *misskännas*, det vill säga förtigas, samtidigt som det symboliska kapitalet *erkänns*. Det är på detta sätt författare, konstnärer och filosofer framstår som genier eller "oskapade" skapare vars storhet endast kan förklaras genom en medfödd förmåga. Som Bourdieu skriver: "Den karismatiska föreställningen om författaren som 'skapare' gör att man förbiser allt det som

är inskrivet i författarens position inom produktionsfältet och i det sociala levnadslopp som förde honom dit."¹⁰

För avhandlingens del kan vi se hur positionerna i konstfältet omförhandlas under 1980-talet. En strid utspelar sig och ett generationsskifte inträder. Ur fältteorins perspektiv framgår att sådana förändringar inte sker över en natt. Det är frågan om komplexa processer. Förändringar av strukturen förutsätter investeringar som kan ge utdelning på sikt, i form av etablering av en ny inflytelserik position på fältet.

De omdömen som formuleras i konstrecensionerna är inte neutrala utan situerade i fältet. Mitt syfte är inte att kartlägga relationerna mellan dessa positioner utifrån ett sociologiskt perspektiv. Avsikten är istället att studera vilken funktion konstkritikens begreppsbyggande och värdering av det romantiska, som det framträder på *Ibid.*, liksom i Billgrens, Bengtssons och Books konst, hade i dessa strider om tolkningsföreträde. För att studera romantikens roll i dessa strider räcker det inte att kartlägga positionerna och relationerna dem emellan, vi måste också uppmärksamma gemensamma epistemologiska utgångspunkter. För detta ändamål har jag funnit Foucaults diskursbegrepp användbart.

26

Foucault utvecklade och praktiserade sin metod (egentligen två metoder), för att analysera diskurser i ett flertal arbeten. Jag har framför allt utgått från *Vetandets arkeologi* (1969, 2002) och *Diskursens ordning* (1971, 1993), där han tecknar upp linjerna för en sådan arkeologisk respektive genealogisk diskursanalytisk metod.¹¹

Foucault riktar in sig på den maktdimension som är inskriven i de praktiker som reglerar gränserna för vad som är möjligt att uttala på ett visst område vid en viss tidpunkt, men också för acceptabelt beteende och identiteter. Exempel på sådana diskursiva praktiker är vetenskapens föreskrivna systematisering av vetande eller den disciplinering och kontroll av medborgarna som utövas genom olika nationella institutioner som skolan, fängelset och sjukhuset. Foucault använder begreppet *diskurs* för att peka ut ett system av skrivna och oskrivna regler. Den ordning av gränser för det möjliga, tillåtna, acceptabla, sanna och goda som diskursen utgör förstås av Foucault som en institutionellt och/eller socialt betingad regelbunden struktur, vilken regleras av en mängd praktiker.¹² Diskursen är inte ett fält för vetande på ett visst område utan en praktik som frambringar en specifik typ av vetande och utsagor och aldrig andra.

Man kan här jämföra med Bourdieus begrepp *habitus* som fokuserar på hur en individ, genom sin sociala och kulturella bakgrund, är disponerad att tänka och handla på ett visst sätt. Diskursen hos Foucault befinner sig både på en mer generell nivå, som själva utgångspunkten för allt som görs och sägs på ett område, och en mer partikulär nivå i de aktiviteter vi ägnar oss åt inom en diskurs. Diskursen förutsätter en mängd antaganden, som kommer att framstå som självklara och naturliga så länge vi befinner oss inom diskursen, eftersom villkoren för diskursproduktionen hålls i det fördolda. Men Foucault vill inte söka en undermening i det manifesta för att därmed komma åt diskursens kärna. Tvärtom studeras utsagorna som objekt i sig själva för att på detta sätt rekonstruera den diskurs som både regleras av och bestämmer gränserna för dessa praktiker. Foucault frågar sig varför dessa diskursiva utsagor inte kunde se ut på något annat sätt och vilken typ av utsagor de utesluter genom att de formuleras som de gör.

Utifrån Foucault föreställer jag mig den svenska konsten under 1980- och 1990-talet som en diskurs som regleras av praktiker som utställningsproduktion och konstkritik. Med Foucaults diskursbegrepp vill jag uppmärksamma hur konstverken konstitueras i diskursen. Konstverken skapas inte oberoende av kritiken och andra diskursiva praktiker inom konstdiskursen. Förhållandet är mer ömsesidigt, då de förutsätter och producerar varandra. Konstproduktion och konstkritik är båda diskursiva praktiker som reglerar konstdiskursen och därigenom bestämmer gränserna för det möjliga. Jag studerar det diskursiva talet om konstverken snarare än att studera verken i sig, deras innehåll eller undermening. Mitt "arkiv" är konstrecensioner. Begreppsloggörandet och värderingen av det romantiska i *Ibid.*, samt Billgrens, Bengtssons och Books konst gör det möjligt att rekonstruera 1980-talets konstdiskurs på ett specifikt sätt. Genom att uppmärksamma kritikernas begreppsloggörande och värdering av det romantiska bryts postmodernismen mot en annan diskurs, inte mot en föreställning om modernismen som den definierar sig själv i opposition mot, utan mot romantiken som den har ett ambivalent förhållande till. Även här har jag tagit intryck av Foucault, som tänker sig att diskursen framträder tydligast vid gränsen mot en annan diskurs. Det är viktigt att betona diskursens föränderlighet. Under det skede av handlingen behandlar kan vi också se hur diskursen och dess gemensamma utgångspunkter förändras.

Inför min läsning av konstkritik infinner sig frågan om texttolkningens grund, som är ämnet för hermeneutiken. Frågan "hur kan en

text tolkas?" förutsätter en bestämning av begreppet text. Detta är något Paul Ricoeur försöker sig på i "Vad är en text?" (1970, 1993).¹³ Ricoeur lägger fram en definition: "Text kallar vi all diskurs ('discours') som fixerats genom skriften ('écriture')."¹⁴ Det skrivna gör diskursen, det vill säga den levande kommunikationen, till ett arkiv, påpekar Ricoeur. Detta är också min utgångspunkt. Att läsa är, hävdar Ricoeur vidare, att "sammanlänka en ny diskurs med textens diskurs".¹⁵ Tolkningen gör det som var främmande till sitt eget genom att omsäga det i texten redan sagda. På detta sätt fullbordas enligt Ricoeur textens bestämmelse. Detta synsätt på tolkningens praktik sammanfaller i stort med mitt eget, med undantag av en tendens inom hermeneutiken att förlägga textens eller verkets mening, inte till tolkningen utan till verket självt, som också ifrågasatts av strukturalistiska och poststrukturalistiska kritiker som Roland Barthes, Jacques Derrida och den tyske litteraturvetaren och medieteoretikern Friedrich Kittler.¹⁶ Dessa kritiker har påtalat en rad problem med hermeneutikens tolkningsfilosofi, exempelvis som den utarbetas av Hans-Georg Gadamer.¹⁷ Enligt denna poststrukturalistiska kritik har texter inte mening utan förses med mening, medan Gadamer betonar vikten av en sammansmältning mellan läsarens och textens horisonter, där läsaren genom att ställa sig i en viss relation till texten förmår upprätta kontakt med dess sanna mening. Hermeneutiken bygger på vad Derrida skulle kalla "närvarons metafysik", det vill säga en i grunden metafysisk föreställning om att textens mening ligger förborgad bakom texten. Enligt poststrukturalister som Derrida producerar tolkningen mening snarare än att avtäcka en inneboende mening. Jag delar denna kritik men finner ändå vissa av hermeneutikens utgångspunkter användbara, som just Ricoeurs textbegrepp.

Det poststrukturalistiska perspektivet har uppfattats som en långtgående relativism men det är inte frågan om att säga att alla tolkningar är likvärdiga. Snarare handlar det om peka ut det faktum att varje tolkning är kontextberoende. Istället för att avgränsa tolkningen bör vi bejaka mångfalden av möjliga betydelser och försöka hitta nya perspektiv som kan ge nya meningsinnehåll som får texten att tala till oss. Detta perspektiv gör det möjligt att fokusera på aspekter som inte nödvändigtvis måste uppfattas som de centrala och som kanske inte ens avsågs av författaren. På bekostnad av andra teman studerar jag hur begreppen romantik och postmodernism framträder i texterna, liksom på hur det romantiska begreppsliksom och värderas.

Disposition

Avhandlingen är strukturerad i tio kapitel. Efter inledningen följer ett kapitel med en problematiserande diskussion av konstkritikens relation till det romantiska med utgångspunkt i mottagandet av *Ibid.* och dess dubbla bindning till å ena sidan den postmodernistiska konstutvecklingen, å andra sidan konstnärernas utpräglat romantiska förhållningssätt. I kapitel 3 och 4 för jag en diskussion om begreppen postmodernism och romantik. Nödvändiga begreppsdistinktioner görs. I kapitel 5 ringar jag in konstrecensionen som texttyp. Här presenteras de mest tongivande kritikerna i undersökningen. I kapitel 6 behandlas postmodernismens intåg i den svenska konstdiskussionen genom *Implosion* och konstdebatten 1987. I kapitel 7, 8 och 9 analyserar jag den konstkritiska receptionen av Billgren, Bengtsson och Book. I kapitel 10 analyseras och diskuteras undersökningens resultat och romantikens närvaro i 1980-talet.

29

Selektiv forskningsöversikt

Relationen mellan postmodernism och romantik

Litteraturen om romantiken respektive postmodernismen som fenomen och begrepp är omfattande och jag ska här inte ens försöka mig på en sammanfattning av fältet. Syftet med avhandlingen är inte att ge rättvisa åt romantiken och postmodernismen som historiska fenomen i deras totalitet, utan att studera relationen mellan begreppen och hur denna sätts i spel i ett visst sammanhang vid en viss tidpunkt. För undersökningen relevant litteratur refereras i de enskilda avsnitten. Här ska jag endast beröra några titlar där begreppen romantik och postmodernism ställts i relation till varandra.

Samband mellan romantik och postmodernism har påtalats förut men mera sällan har förbindelserna begreppen emellan utretts på djupet.

Liknelsen rör sig ofta på ett metaforiskt plan. Analogin har förekommit inom litteraturvetenskap, där romantiken varit föremål för ett fördjupat intresse sedan 1980-talet, i Sverige och utomlands. En studie jag tagit intryck av är Horace Engdahls *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (1986).¹⁸ Även om Engdahl i detta arbete inte använder begreppet postmodernism är det uppenbart att hans nyläsning av svenska romantiska diktare som Per Daniel Amadeus Atterbom, Erik Johan Stagnelius och Thomas Thorild är påverkad av den poststrukturalistiska språkfilosofin och kritiken. Engdahl fokuserar inte så mycket på symboler eller dold mening som på de troper den romantiska texten opererar med.

30 Begreppen har konfronterats mot varandra. I andra fall har de länkats samman genom postmoderna nyläsningar av romantiska texter, exempelvis utifrån psykoanalytiska, feministiska eller postkoloniala perspektiv. Exempel på detta är Anne K. Mellors arbeten.¹⁹ I andra fall föreslås analogier mellan romantiken och postmodernismen, eller mellan romantikens kriserfarenhet och det postmoderna tillståndet. Ett exempel på sådana analogier är Ira Livingstons teoretiskt inriktade och ämnesöverskridande bok *Arrow of Chaos. Romanticism and Postmodernity* (1997), där författaren rör sig mellan filosofi, litteratur, kaosteori, astronomi, fysik och matematik.²⁰ Livingston undersöker kunskapsteoretiska samband och finner paralleller mellan romantik och postmodernism i allt från anamorfoser till fraktaler, orientalism till postkolonialism, samt upplysningskritik till poststrukturalism. Livingston kallar boken för en kunskapens kaosologi. Kaoset blir betecknande för såväl romantiken som postmodernismen. Båda implicerar horisontalitet, pluralitet och miniatyrer. För Livingston är romantik och postmodernitet namnet på den oskarpa inledningen respektive slutet på den modernitet som jagar sin egen svans.²¹ Denna identifiering av romantikens/postmodernismens radikala horisontalitet, splittring och kaos äger sin relevans även om vi också måste erkänna skillnaderna mellan romantikens och postmodernismens tankevärld. Boken har utmanat mig att tänka kring hur begreppen romantik och postmodernism kan ställas i relation till varandra. I relation till mitt undersökningsmaterial har det varit svårt att här hitta användbara perspektiv och begrepp eftersom Livingston aldrig fördjupar sig i bildkonsten.

Antologin *Romanticism and Postmodernism* (1999), sammanställd av Edward Larrissy, behandlar relationen mellan dessa begrepp

utifrån framför allt litterära exempel.²² Bokens titel refererar till två separata men med varandra intimt förbundna ämnen, skriver Larrissy. Den ena är en genetisk tes om romantikens fortlevnad i nuet, i såväl tematiska som stilistiska tendenser. Postmodernismen förstås som ytterligare en fas i det romantiska projektet. Titeln, fortsätter Larrissy, refererar också till den problematik som tolkningen av det förflutna innebär, hur det förflutna påverkar oss, vad det förflutna är och vilken det tolkande subjektets position är i förhållande till historien. Här sammanfaller Larrissys iakttagelse med min egen med undantag av hans kausala beskrivning av relationen mellan romantiken och postmodernismen, där den senare beskrivs som "yet another mutation of the original stock", en i mina ögon problematisk metafor eftersom den implicerar en kontinuitet som inte nödvändigtvis finns där.²³ Påståendet att postmodernismen utgör en organisk förlängning av romantiken är alltför generellt för att låta sig bekräftas eller dementeras. Hur relationen begreppen emellan ska beskrivas är en fråga som kräver en längre utredning. Även om denna antologi mest rör sig i det litteraturhistoriska fältet, med undantag av en uppsats om Turner, finns det paralleller till mitt eget perspektiv, framför allt i de frågor som ställs om relationen mellan nutida uttryck och historiska föregångare, om historiens närvaro i samtiden och samtidens konstruktion av historien, som alla är centrala för min förståelse av relationen mellan postmodernism och romantik på bildkonstens område.

Ett för avhandlingen särskilt intressant arbete, där författaren försöker dra linjerna framåt från romantiken till vår tids konst, är Robert Rosenblums *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko* (1975).²⁴ Här är det analogier mellan romantiken och modernismen som står i fokus. Konstnärer, från Vincent van Gogh och Edvard Munch via Ferdinand Hodler, Emil Nolde, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Max Ernst och Piet Mondrian till Mark Rothko, identifieras som moderna romantiker. Dessa analogier förstås inte som tillfälliga beröringspunkter utan som utslag av romantikens fortlevnad i den nordeuropeiska och nordamerikanska konsten. För Rosenblum är romantiken en alltjämt verksam nordeuropeisk-nordamerikansk tradition, vilken han vill lyfta fram som alternativ till den franska konsten som dominerar modernismens historieskrivning. Snarare än att utgöra en isolerad epok i konsthistorien bildar romantiken för Rosenblum här en alternativ berättelse om den moderna konsten. Det är här inte frågan om den sortens epistemologiska kopplingar som Livingston gör, utan

om ett försök att påvisa permanensen i vissa grundläggande estetiska preferenser från romantik till postimpressionism, symbolism, expressionism, surrealism, amerikansk realism och vidare till abstrakt expressionism. Rosenblum ser Rothkos måleri, inte minst Rothko-kapellet i Houston i Texas, som en manifestation av *samma* strävan mot det transcendentala som den vi finner i Friedrichs *Munk vid havet* (*Mönch am Meer* 1809). Rothkos abstrakta expressionism förverkligar enligt Rosenblum de potentialer som finns i Friedrichs målning:

With this in mind, one may again raise the question with which this book began: are the analogies of form and feeling between Friedrich's *Monk by the Sea* and a painting by Rothko merely accidental, or do they imply a historical continuity that joins them? To which, perhaps, another question might be posed: could it not be said that the work of Rothko and its fulfillment in the Houston Chapel are only the most recent responses to the dilemma faced by Friedrich and the Northern Romantics almost two centuries ago?²⁵

- 32 Även om Rosenblums tolkningar äger sin lyskraft upplever jag flera av slutsatserna som problematiska, exempelvis Rosenblums syn på romantiken som tradition, vilken han grundar på enskilda exempel som har vissa likheter och därför skrivs in i ett kontinuum. Är Friedrichs, van Goghs och Rothkos olikartade uttryck verkligen utslag av samma strävan? Visst är likheterna ibland påfallande och nog är det sannolikt att romantikens tanketradition levt vidare in i modernismen men vi befinner oss då också i en annan kulturell kontext. Därför tror jag att det är mera riktigt att säga att modernisterna, liksom senare postmodernisterna, återerövrar och omtolkar en romantisk estetik för sina specifika syften. Rosenblums starka betoning av andlighet, ockultism och metafysik gör dessutom bilden av romantiken ensidig. Det är också tveksamt om romantiken går att urskilja som en specifikt nordeuropeisk-amerikansk tradition. Vart tar då sådana figurer som Piranesi, Francisco de Goya (1746-1828) och Eugène Delacroix (1798-1863) vägen? Vi måste tillstå att romantikens inflytande sträcker sig bortom den romantiska rörelsen och romantikens epok men också bortom Nordeuropa-England-USA.

Jag har inte funnit någon forskning som fördjupande behandlat samband mellan den postmodernistiska konsten och romantiken. Detta är anmärkningsvärt med tanke på det stora inflytande roman-

tiken fortfarande har på konstdiskussionen. Det är framför allt kritiker och konstnärerna själva som berört analogin. Ola Billgren är den mest välformulerade tänkaren i dessa sammanhang och jag kommer att återvända till hans texter i ämnet åtskilliga gånger, framför allt en kortare betraktelse över det romantiska landskapet i *Kris* (1983).²⁶

Konstkritik

I jämförelse med den mängd översiktsverk som föreligger i ämnet konsthistoria är litteraturen om konstkritik begränsad. Men det finns ändå några arbeten som specifikt behandlar konstkritik med relevans för avhandlingen.

I antologin *Art Criticism Since 1900* (1993), redigerad av Malcolm Gee, återfinns texter som tar upp Walter Benjamin som konstkritiker (David Carrier), kritiker om kritik (Dario Gamboni), kritikens epistemologiska dimension (Gérard Mermoz), Herbert Read och psykoanalysen (David Cohen), en rad studier kring modernismen och kritiken samt om den franska poststrukturalistiska filosofins inflytande över konstkritiken (Sarah Wilson).²⁷ Eftersom antologin främst behandlar den internationella modernismen och i ringa mån postmodernismen har analyserna inte varit direkt applicerbara på mitt material.

I Håkan Nilssons avhandling *Clement Greenberg och hans kritiker* (2000) studeras en inflytelserik amerikansk konstkritiker och reaktionerna på hans insatser.²⁸ Avhandlingen visar hur Clement Greenberg upprättades som den ledande modernistiske kritikern i efterhand av yngre kritiker som velat bryta med hans konstsyn, framför allt de i gruppen runt den amerikanska tidskriften *October*. Därmed kom den sena modernismen att framstå som mer enhetlig än den i själva verket var, vilket gjorde brottet med den tydligare. Modernism blev detsamma som Greenbergs definition av modernism. Nilssons genealogiska analys har öppnat mina ögon för faran med att okritiskt överta "segrarnas" konsthistoria. Uppenbara paralleller finns till det svenska materialet eftersom *October*-gruppens definition av postmodernism fick ett så starkt genomslag här efter 1987.

Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000 (2003) är resultatet av ett forskningsprojekt om konstkritik under ledning av Jan-Gunnar Sjölin som bedrevs på dåvarande Institutionen för konstvetenskap vid Lunds universitet.²⁹ Boken består av ett antal

studier av den svenska konstkritiken under 1990-talet, varför den tidsmässigt överlappar den period avhandlingen behandlar. Här ingår Stina Barchans "Fotografi och retorik – en studie i Ola Billgrens fotokritik", som är den av bokens uppsatser med störst relevans för mitt material. Författaren behandlar texter Billgren skrev om fotografer som Georg Oddner och Dawid (Björn Dawidsson).³⁰ Eftersom jag inte specifikt diskuterar Billgrens fotokritik faller denna studie ändå utanför avhandlingen. Martin Sundbergs "Alla namnen. En studie av Jan Håfströms konstkritik" har på samma sätt varit av intresse, mer som jämförelsematerial än som direkt källa.³¹ Håfström är framför allt aktuell i kapitlet om *Ibid.* Kicki Sjögrens studie av debatten kring Gerhard Richters utställning på Moderna Museet (1994) i uppsatsen "Anklagad Gerhard Richter – retoriken i kritiken", är också intressant som jämförelsematerial.³² Parallellerna till diskussionen om Billgren är slående i flera avseenden. Bland annat tolkar postmodernistiska kritiker såväl Richters som Billgrens arbeten som simulationer och dekonstruktioner av föreställningen om stilen som bärare av subjektivitet.

Utställningarna och konstnärerna

Om utställningarna *Ibid.* och *Implosion* finns en mängd recensioner och presskommentarer, vilka tas upp i respektive avsnitt i den mån de varit relevanta för undersökningen. Till båda gjordes kataloger som också refereras i respektive avsnitt. Om Billgren, Bengtsson och Book finns, vid sidan av böcker och katalogtexter, en stor mängd essäer och kritik. Framför allt Billgren men även Book har publicerat en lång rad texter. På samma sätt som i fråga om *Ibid.* och *Implosion* har jag valt att ta upp dessa texter till diskussion inne i undersökningen.

Forskarreflexivitet

Eftersom jag skriver om konstkritik är det på sin plats med några ord om min egen roll på detta fält. Sedan 2004 har jag varit verksam som frilansande konstkritiker för *Göteborgs-Posten*. Mellan 2004 och 2007 var jag medlem av redaktionen för *Paletten* och har förutom i *GP* och

Paletten publicerat texter i *Helsingborgs Dagblad*, *Konsthistorisk tidskrift*, *OEI* och *Site*. Mitt arbete som kritiker har gett mig inblick i konstkritikerns verksamhet och konstkritikens produktionsvillkor men det medför också komplikationer. Jag står inte utanför det fält jag studerar. Genom att jag i första hand behandlar 1980- och 1990-talet etableras en viss distans till materialet. Jag tillhör en annan generation än de kritiker vars texter jag diskuterar. Därför har jag inte upplevt mig som omedelbart delaktig i de dispyter och debatter som refereras.

Flera av de dominerande kritikerna i materialet, som Ulf Linde, Bo Nilsson, Lars Nittve, Staffan Schmidt, Steve Sem-Sandberg, Lars O Ericsson, John Peter Nilsson, Gertrud Sandqvist och Daniel Birnbaum, har gått vidare med andra uppdrag inom konstlivet. Ingamaj Beck, Sören Engblom, Arne Törnqvist, med flera är inte längre i livet. Andra är fortfarande verksamma som kritiker, bland dem Ingela Lind, Jessica Kempe, Jelena Zetterström, Pontus Kyander och Douglas Feuk. Att skriva om nu verksamma aktörer innebär både för- och nackdelar. Materialet och kontexten är tillgänglig men det kan vara svårt att etablera distans. Att i konst- och bildvetenskap helt utelämna det som ligger nära i tiden vore enligt min uppfattning en missad chans att nå en djupare förståelse av vår egen tid. Det är min övertygelse att humanistisk forskning inte ensidigt bör ägna sig åt att studera den avlägsna historien, utan också måste ta sig an samtiden och delta i det intellektuella samtalet om den.

2.

PROBLEMFÖRMULERING – EXEMPLET IBID.

37

För att fördjupa frågeställningarna ska jag i detta kapitel diskutera postmodernismens relation till romantiken med utgångspunkt i den konstkritiska receptionen av *Ibid. Ibid.* är ett intressant exempel eftersom detta i flera avseenden romantiska projekt har en bakgrund i en amerikansk konceptuell tradition som i sin antisubjektiva hållning uppfattats som antiromantisk. Frågan är då hur kritikerna hanterar den romantik de finner på *Ibid.*

Ibid.-konstnärernas lyssnande och inkännande sätt att närma sig Linoljefabrikens och Münchenbryggeriets övergivna rum har en romantisk anstrykning. I texter i anslutning till projektet beskrivs huset som en organisk natur som konstnärerna går på upptäcktsfärd i.¹ Byggnaden blir en levande organism, spåren av tidigare verksamhet ett språk. Det romantiska framträder i ett intresse för ruinen, avgrunden, det okända, fragmentariska och oavslutade. En genklang av idén om ett *Gesamtkunstwerk* ljuder också genom *Ibid.*:s orkestrering av en hel miljö. Byggnaden är också något av ett subliment arkitektoniskt landskap. En avgrund öppnar sig, husets avgrundsschakt som också är

nuet som störtar ner i historien eller jagets bottenlösa tomrum. Ingrep-
pen i byggnaden balanserar likt romantiska fragment på gränsen mellan
det oerhörda och det banala, det absoluta och det splittrade, det ut-
tryckbara och det outtryckbara, det subjektiva och det icke-subjektiva.
Osäkerheten är ett utmärkande drag för verken på *Ibid.*, kanske också
en konstnärlig strategi.

38 *Ibid.* vann snabbt gensvar hos kritikerna och har i efterhand
kommit att uppfattas som ett uttryck för en viktig strömning i 1980-
talets svenska konst. Det platsspecifika, ruinen, det fragmentariska,
hermetiska, existentiella, språkfilosofiska, ironiska och romantiska
som vi finner på *Ibid.* var också typiska element i den hållning som
1980-talskonsten gjorde till sin. *Ibid.* förde fram ett nytt sätt att för-
hålla sig till rummet, ett mera obestämt och öppet uttryck, samt en
ny syn på subjektet. Alla dessa aspekter kan relateras till romantiken
såväl som till begreppet postmodernism, som började användas i den
svenska konstdiskussionen vid tiden för projektets tillkomst. Om post-
modernismen samtidigt uppfattas som antiromantisk i sin antisubjek-
tiva hållning öppnar *Ibid.* för intressanta motsägelser. Jag hävdar att
Ibid., genom den romantiska tendensen i det för övrigt konceptuellt
och platsspecifikt orienterade projektet, utgör en anomali i 1980-talets
framväxande svenska postmodernism.

Under 1960-talet skedde en uppgörelse med senmodernismens
romantiskt-existentiella konstsyn. Idealiseringen av närvaro, spontani-
tet, uttrycksfullhet, liksom av det subjektiva, autentiska och originella,
attackerades i neodadas lekfulla experiment (till exempel i den kine-
tiska konst som visades på *Rörelse i konsten* på Moderna Museet 1961),
i popkonstens och fotorealismens "objektiva" och opersonliga distans.
Med minimalismen och konceptkonsten försköts intresset från verk
till ram, rum och kontext, men också till de institutioner, sociala och
ekonomiska strukturer som konstituerar konstverket som konstverk.
Konstnären sågs då inte som någon som skapar *ex nihilo* utan snarare
som en kritiker av strukturer och förhållanden. "Att arbeta med en
plan som är förutbestämd är ett sätt att undvika subjektiviteten", skrev
minimalisten och konceptkonstnären Sol LeWitt i "Paragrafer om kon-
ceptuell konst" (1967, 2006).² I konceptkonsten, där idén är det viktiga,
genomförs all planering i förväg så att utförandet blir ren mekanik:
"Idén blir en maskin som gör konsten", som LeWitt formulerade det.³
Vi kan jämföra med Andy Warhol som vid samma tid sade sig vilja vara
en maskin och därmed uttryckte en liknande önskan om att utplåna det

subjektiva för en effektivare produktionsapparat. Eftersom betoningen av det subjektiva utgjorde kärnan i romantikens konstförståelse kommer popkonstens, konceptkonstens och minimalismens förnekande av det subjektiva att framstå som antiromantiskt.

Om *Ibid.* är en svensk utlöpare av denna tendens framstår *Ibid.*:s romantik som minst sagt förvånande. Denna romantik föranleder en rad frågor. Finns det möjligen en förträngd romantisk underström i minimalismen, konceptkonsten och den platsspecifika konsten som här får sitt manifesta uttryck? Eller ska *Ibid.*:s romantik förstås som något för denna konceptuella tradition främmande, en säregen och vågad konfrontation mellan ett antiromantiskt neoavantgarde och en nyupptäckt romantik?

Vi kan för det första konstatera att neoavantgardets eller postmodernismens antiromantik formar sig till ett uppror mot den sena institutionaliserade modernismens romantik. Men den historiska romantiken innehåller många andra element än de som aktiveras i den sena abstrakta modernismen. En uppgörelse med senmodernismens romantik innebär därför inte av nödvändighet att man gör sig fri från varje beroende av den historiska romantiken. En möjlig förklaring till *Ibid.*:s romantik skulle därför kunna vara att den utgår från en annan definition av romantiken än den som modernister som Kandinsky, Mondrian och Rothko utgår från i sin konst.

39

Bakgrund

Ibid. initierades sommaren 1982 när en grupp konstnärer efter en tids påstötningar fick möjlighet att ta Kooperativa Förbundets urlåsta hus i Danviken i Nacka i bruk för en gemensam utställning. Den stora tegelbyggnaden hade tidigare hyst en fabrik för framställning av linolja. Jan Häfström, som tillsammans med Håkan Rehnberg var initiativtagare och organisator av projektet, var bekant med platsen sedan tidigare då han tillsammans med Anders Wahlgren filmat där för *Dömd till dårhus* (1976), en kortfilm om den svenske romantiske målaren Carl Samuel Graffman (1801–1862) som under slutet av sitt liv satt intagen på sinnesjukhuset i anslutning till Danvikens hospital vid Danviks-klippan.⁴

Under sin tid i USA 1976-1977 disponerade Håfström en ateljé på P.S. 1 i Queens i New York City – en nedlagd skola med ateljéprogram där flera svenska konstnärer genom åren innehaft stipendium. Max Book vistades exempelvis där under sex månader 1982. På P.S. 1 gjordes tidigt plats-specifika utställningar. Med *Ibid.* kom Håfström att på ett liknande sätt använda en byggnad konstruerad för andra ändamål som utställningslokal. Warhols The Factory på 47:e gatan i Midtown Manhattan, som mellan 1963 och 1968 fungerade som kombinerad ateljé, rep- och festlokal, allaktivitetshus och mötesplats för diverse vinddrivna existenser, utgör också en förebild för de nya rum som togs i besittning av konstnärer under 1970- och 1980-talet.⁵ I slutet av 1970-talet tog intresset för platsen en ny vändning. I Berlin och på andra orter gjordes utställningar och konserter i urblåsta industrilokaler. Det nya vilda måleriet gjorde sig särskilt bra miljöer med rå utstrålning. Inte minst Book tog intryck av dessa strömningar.

40 I New York såg Håfström en utställning med minimalisten Richard Nonas på just P.S. 1. Nonas arbetade med råa material som järn och trä i enkla former, ofta lagda direkt på golvet. Håfström och Rehnberg, som lärt känna Nonas under sin vistelse i New York, bjöd senare in honom till *Ibid.* Ett sådant avskalat uttryck, en närmast primitiv råhet, fanns också i Håfströms och Rehnbergs arbeten från denna tid. Håfström hade tidigare manifesterat sitt intresse för Robert Smithson, som arbetade med en dialektik mellan imaginära rum och konkreta platser utifrån begreppen *site-* och *nonsite*. Även Fred Sandback – en annan amerikansk konstnär förknippad med minimalism och konceptkonst som Håfström och Rehnberg hade kontakt med – var tilltänkt för *Ibid.* Av olika skäl blev det inget av hans deltagande, men det faktum att han fanns med i planerna visar att *Ibid.* växte ur en intensiv kontakt med den amerikanska konstscenen i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet.⁶

Den textorienterade Alf Linder bidrog med namnet *Ibid.* (förkortning för latinets *Ibidem*=på samma plats, i tidigare anförd text). Även Johan Scott deltog i organisationen av projektet. I ett senare skede tillkom Max Book, den norske skulptören Bård Breivik och Sivert Lindblom. Sven Åsberg hade en dubbel roll som dokumenterande fotograf och utställare.

Istället för att göra en grupputställning av traditionellt snitt utgick dessa konstnärer från rummet och dess laddning. Konstnärerna behövde bara göra tillägg och förskjutningar för att lyfta fram det som redan

fanns där. Under arbetet med utställningen tillbringade de mycket tid i huset. Var och en hittade en plats i den fem våningar höga byggnaden. Den lät sig inte så lätt transformeras. Varje utsaga hotades att drunkna i byggnadens dånande atmosfär. Men det var ett motstånd de sökte.

Det var inte första gången platsspecifika verk utförts i Sverige. Redan 1981 gjorde Wallda en utställning med titeln *Robust Romantik och Andra Alternativ* i det nedlagda Serafimerlasarettet på Kungsholmen i Stockholm, där de använde sig av en hel avdelning med korridor och 15 rum. Utställningen bestod av objekt, målningar och installationer. Objekten kunde, precis som på *Ibid.*, emellanåt vara svåra att skilja från rummets permanenta inventarier, som Löfdahls målningar i en beigegul färg anpassad efter väggarna.⁷ Wallda experimenterade, blandade medier och former och utforskade nya rum. Experimenterade gjorde också konstnärerna på *Ibid.*, även om angreppssättet var mera allvarstygnt. Wallda deltog i den andra *Ibid.*-utställningen som därmed kom att få ett delvis mera ironiskt och humoristiskt tilltal. På den första *Ibid.* var Book ensam representant från Wallda.

Till var och en av de tre *Ibid.*-utställningarna gavs det ut en katalog i A6-format, med bruna kartongpärmar och svartvita bilder.⁸ Förutom en del fotodokumentation utgör dessa kataloger det material som finns bevarat av de tre utställningarna. Katalogformen har, precis som byggnaden, behandlats som ett eget medium med sina specifika förutsättningar. Med sina texter och bilder bidrar katalogerna till att etablera en filosofisk, poetisk och romantisk kontext för projektet. På första sidan i arbetsboken till *Ibid. I* återfinns följande text (jag citerar *in extenso*):

Resan sker i etapper. Långsamt vänjer vi oss vid tanken att verkligheten upphör utanför huset. Vi talar om husets dubbla budskap: friheten och desperationen. Friheten att ställa sig utanför – inte bara marknaden och museerna utan hela samtiden. Desperationen i det kalla ljus som bestrålar var och en som arbetar i huset: en fråga om att leva eller dö. Friheten att isolera själva arbetet från ett färdigt resultat, en slutlig bild. Att upptäcka det trevande och avsiktslösa, misstagen, det makulerade arbetet. Desperationen i det faktum att varje rum någonstans kan vara den sista målningen: spåren kan aldrig tvättas bort. Varje sekund, varje millimeter är mättad av förfluten tid, väggarnas myriader av lösryckta citat söker en betydelse, ett språk. Vad väntar vi på? Modet att vända oss bort från allt detta, stryka ut, måla över, glömma. Alltmer börja inse att det finns ett *annat* hus: innehållslöst, fullkomligt tomt, utan tid, utan sentimen-

talitet. Att det finns här endast för att skärpa *vår* närvaro, utlämna oss åt våra verktyg och idéer.

Vi kommer att älska detta hus därför att det återgav oss vår barnsliga hårdhet.⁹

Texten ger å ena sidan prov på den kollektiva men samtidigt närmast inåtvända utgångspunkten, å den andra ett sökande förhållningssätt. Anslaget är existentiellt och filosofiskt.

Projektet följdes upp med en ny utställning året därpå. Eftersom Linoljefabriken då hade brunnit ner eftersöktes en ny lokal. Münchenbryggeriet på Söder Mälarstrand stod vid tidpunkten tomt och kunde tas i bruk för ändamålet. Gruppen av deltagande konstnärer utvidgades från nio till sjutton. Utställare var nu Ola Billgren, Max Book, Bård Breivik, Rune Hagberg, Jan Håfström, Sivert Lindblom, Alf Linder, Lars Olof Loeld, Eva Löfdahl, Björn Lövin, Lars Nilsson, Håkan Rehnberg, Johan Scott, Stig Sjölund, Susan Weil, Johan Widén och Sven Åsberg. Nu var alltså hela Wallda-gruppen med, inte bara Book. Därutöver hade amerikanskan Weil tillkommit. Genom Rehnbergs ansökan fick de 219 000 SEK i projektbidrag från Konstnärsnämnden, vilket gav större handlingsutrymme.¹⁰ På grund av att rummet var ett annat, mera rensolat, fick *Ibid. II* också en annan karaktär. Lokalen var mera lättillgänglig än Linoljefabriken och *Ibid. II* fick fler recensioner än *Ibid. I*. Håfström upplevde för sin del genomslagskraften som större med den första *Ibid.*-utställningen, vilket överensstämmer med andra retrospektiva kommentarer där *Ibid. I* i regel nämns framför *Ibid. II*.¹¹ 1984 kom ännu en uppföljare med *Ibid. III* på Linds nedlagda färgeri och Galerie du Nord i Borås, denna gång på Alf Linders initiativ. Denna till formatet blygsamma utställning blev mindre uppmärksammas än de två första *Ibid.*-manifestationerna. Endast tre konstnärer deltog, förutom Linder Håfström och Mats B. Fokus låg då på Robert Smithsons platsbegrepp.

Ibid. och postmodernismen

Om *Implosion* utgjorde en senkommen historiserande manifestation av den internationella postmodernismen på svensk mark så var *Ibid.* en viktig förberedelse vad det gäller inhemska konstnärers omorientering

mot postmodernistiska strategier, vilka slår igenom på bred front först efter *Implosion*. På *Ibid.* var det inte frågan om någon uttalad postmodernism utan om ett nytt skulpturbegrepp för vilket den främsta impulsen kom från den amerikanska platsspecifika konsten. Rosalind Krauss benämnde denna typ av skulptur "postmodernism" i sin essä "Skulptur i det utvidgade fältet" (1979, 2005).¹² Om vi följer Krauss argumentation är termen postmodernism möjlig som beteckning även på *Ibid.* eftersom vi här möter just en sådan utvidgning av skulpturbegreppet som Krauss finner i den amerikanska konsten.

I detta perspektiv framträder *Ibid.* som en nyorientering, och som sådan ett led i postmodernismens intåg i den svenska konstdiskussionen. Dess betydelse har mindre att göra med hur många som faktiskt såg utställningen, eller ens med de konstverk som visades där, men desto mer med dess symboliska betydelse och funktion som språngbräda mot 1980- och 1990-talets förändring av konstdiskursen. Det är också mot den bakgrunden som ett studium av konstkritikens mottagande av projektet blir intressant.

Då *Implosion* lanserade det reproducerade, kodade, iscensatta och simulerade, så introducerade *Ibid.* ett nytt verkbegrepp, innefattande nya sätt att förhålla sig till rummet och publiken. De nedslitna fabrikslokalerna bildade klangbotten för konsten. Rummet var inte bara en utställningslokal, det var en utgångspunkt och motspelare.

I den amerikanska konsten hade det i minimalismens efterföljd gjorts olika försök att inkorporera platsen och rummet i vad som kom att benämnas platsspecifik konst. I sin essä använde Krauss beteckningar som platskonstruktioner, markerade platser och axiomatiska strukturer på denna nya typ av skulptur. Hennes utgångspunkt var överskridandet av skulpturens platslöshet i modernismen, det vill säga dess frikoppling från monumentets logik, inom vilken skulpturen alltid pekar mot en viss plats. Paradexemplet var Constantin Brancusi vars skulpturer enligt Krauss inkorporerade sockeln i skulpturen. Genom att sockeln sögs upp i skulpturen förlorade skulpturen sin direkta relation till platsen. Den modernistiska skulpturen kunde flyttas, ställas direkt på golvet och föreställdes som en autonom enhet, med andra ord som frikopplad från platsen och det omgivande rummet. Men den autonomi som skulpturen därmed erövrade innebar också en ny begränsning i form av en slutenhet gentemot omvärlden. Med minimalismen öppnades skulpturen mot rummet och arkitekturen och med jordkonsten mot landskapet. Mot det autonoma och platslösa ställde minimalister,

konceptualister och jordkonstnärer det sammansatta och plats-specifika. Verket var inte längre ett autonomt objekt utan ett helt rumsligt sammanhang, en idé eller händelse.

Bland konstnärerna på *Ibid.* var det Håfström och Rehnberg som tydligast förhöll sig till denna amerikanska bakgrund av minimalism och platskonstruktioner. Vid sidan av råa och reducerade uttryck av Håfströms, Rehnbergs och Linders typ fanns här en form av utvidgat måleri. Målare som Book, Scott och Billgren riktade en ny uppmärksamhet mot det rumsliga sammanhanget i sina måleriinstallationer. Måleriet tenderade att överskrida ramen och bli en del av eller ett ingrepp i rummet. Det rörde sig inte längre om autonoma målningar, eller ens om specifika objekt i Donald Judds mening.¹³ Måleriet kunde spilla över från duken till väggen. Konst och rum flöt samman. Den vita kubens estetik – det vill säga modernismens ideal av ett neutralt konstrum med vitmålade väggar – hade övergetts. Dessa industrilokaler var långt ifrån några neutrala utställningsplatser. Rummens laddning och spåren av tidigare verksamheter i huset användes som en bakgrund att ta spjörn emot. Konstrummets ickeplats hade blivit en plats.¹⁴

44

Detta intresse för alternativa utställningsplatser fick konsekvenser för relationen mellan verk och publik. Ett interaktivt moment tillkommer när betraktaren inte bara förutsätts tolka färdiga verk utan också relatera fragmenten till helheten och skilja ut konsten från omgivningen runt verket. Betraktaren förutsätts själv rekonstruera det utspilda verket. Med denna osäkerhet om vad som ingår i verket framtvingar *Ibid.* en omdefiniering av verkbegreppet. Konstverket utgörs inte längre av autonoma objekt utan av hela det rumsliga sammanhanget och den specifika situationen. Med den amerikanske minimalisten Robert Morris, i "Anteckningar om skulpturen" (1966, 1997), kan vi tala om verket som en funktion av en rad variabler som objekt, ljus, rum, kropp och skala.¹⁵ Med denna utvidgning har objektet inte blivit otillräckligt, skriver Morris, bara mindre självtilräckligt: "Situationen är nu mer komplex och utvidgad".¹⁶ *Ibid.* tar ytterligare ett steg i den riktning minimalisterna stakat ut, en riktning som också beskrivits som övergången från modernism till postmodernism.

Konstnärerna förhöll sig sökande till rummet, skriver Sören Engblom i "Mellanrummens estetik" (1993), en tillbakablick på 1980-talets svenska konst.¹⁷ De utmanade det eller förstummades av rum präglade av frånvaro, hävdar han. Inte för inte sökte de sig till de nedlagda industriernas betydelsemättade rum, skriver Engblom utifrån *Ibid.*:

En gång kände detta rum den industriella epokens virila framstegstro, det var helgat åt produktionen. Frånvaron i rummet var densamma som frånvaron hos den som mist sin övertygelse.

Om man gör experimentet att jämföra aktören i ett sådant rum med subjektet, som inte längre behärskar berättelsens mening och rörelse – ja, då framstår *Ibid.* som symbol för 80-talets teoretiska huvudlinje. Den om det vacklande subjektet.¹⁸

Rummet bar på spår av något som inte längre fanns där och utgjorde därmed ett tecken på förlust – i dubbel bemärkelse som förlust av en berättelse och av det subjekt som behärskar denna berättelse. Den post-apokalyptiska stämningen låg i tiden. Symboliskt nog brände vandaler ner linoljefabriken efter utställningen, påpekar Engblom. Genom att läsa *Ibid.* utifrån subjektskritiken knyter han projektet till en postmodern diskurs. Flera av de konstnärer som deltog i *Ibid.*, som Billgren, Book, Löfdahl och Sjölund, kom också att identifieras som postmodernister i konstdebatten på *DN:s* kultursida hösten 1987. Billgren och Löfdahl deltog också i en paneldiskussion på Moderna Museet i samband med *Implosion*.¹⁹ Även om ordet postmodernism inte uttalas kring projektet 1982-1983 kan *Ibid.* tolkas som ett uttryck för ett postmodernt förhållningssätt, om vi med detta menar överskridandet av verkets och konstnärssubjektets gränser, övergivandet av det autonoma objektet, det mediums specifika och den vita kubens estetik för tillfälliga och plats specifika ingrepp i rummet. I spillrorna av industrialismens epok, det moderna projektet och dess positivism, söker *Ibid.*-konstnärerna sig själva. Också i denna mening är de att beteckna som postmodernister. De kommer efter något som redan varit, snarare än att ha framtiden för ögonen.

45

Melankoli

Trots inslagen av ironi, upptåg och uppsluppenhet på *Ibid.* kvarstår den melankoliska grundstämningen. Det är ett tema som kan relateras till romantikens konstsyn och konstnärsroll, men också, vilket kanske är mer förvånande, till postmodernismen. Så här kunde Håfström skriva om upplevelsen av platsen:

Alla visste det någonstans, jag minns att vi talade om det första tiden: en speciell sorgsenhet, förstämning som lägrade sig över oss, oroade, förde oss närmare varandra. Vi stod verkligen *utanför*, och den känslan var under en period så intensiv och omtumlande att vi bokstavligen vacklade omkring i huset.²⁰

Husets sätt att sluta sig om sin historia genererar ett utanförskap hos besökaren, liksom uppgåendet i det förflutna genererar ett utanförskap visavi samtiden. Detta utanförskap kan liknas vid melankolikerns tillstånd, som av romantikerna sågs som en förutsättning för att nå djupare insikter om tillvaron.

I boken *Melankoli. En filosofisk essä* (2004, 2006) diskuterar Espen Hammer melankolins roll i kristendomen, där melankolin sågs som en själslig sjukdom men också som en transcendenserfarenhet. Med en formulering som har starka beröringspunkter med Håfströms relation till Linoljefabriken skriver Hammer:

46

När den drivs till sin spets, öppnar melankolin för en subjektlös, närmast apatisk kapitulation inför en meningskälla utanför den egna personen. Efter en förlust av mening i det nuvarande ställs man inför en absolut mening i det hinsides.²¹

Som Hammer skriver kan melankolin förbindas med vår ändlighet, detta att vi är utlämnade åt tiden som raserar allt, något Hammer kallar melankolins ruinmotiv.²² Enligt Sigmund Freud, som gör en tydlig distinktion mellan melankoli och sorg, sörjer melankolikern inte det förlorade objektet utan vägrar acceptera förlusten. Klyftan mellan jaget och världen har vidgats till en avgrund. Tingen framstår som främmande, nakna, obscena och motbjudande. Allting är stätt i förfall. Hammer skriver:

Melankolikern uppehåller sig vid materia som är sådan att jaget måste göra en ansträngning för att se den som enhetlig och meningsfull. Dy, slem, jord, matrester, ruiner, ja, själva kroppen med alla dess förändringar och förfall – allt detta sysselsätter den deprimerade.²³

Hos melankolikern finns en närmast morbid dragning till dessa processer. I sitt intresse för den förfallna Linoljefabriken framstår *Ibid.*-

konstnärerna som melankoliker i denna mening. Kanske är denna melankoli ursprunget till *Ibid.*:s "ruinromantik". Men melankolin är i så fall, liksom för romantikerna, en självpåtagen roll snarare än ett ofrivilligt sjukdomstillstånd. Inom romantiken förstås melankolin nämligen i positiva termer. Poetens "sorgsenhet ger upphov till en djupare och mer adekvat förståelse av världen", som Hammer formulerar det.²⁴

Den melankoli som framträder på *Ibid.* är inte Jean-Paul Sartres "äckel" inför tingen, utan en känslighet som gör konstnären disponerad för nya upptäckter. *Ibid.*-melankolin kan relateras till förlusten av tilltro till utopin och det moderna projektet. Melankolikern är besatt av förlusten och vägrar gå vidare. Han vill det omöjliga, nämligen "hålla fast det förlorade".²⁵ Hammer skiljer mellan en modern transcendensmelankoli och en postmodern immanensmelankoli. Efter industrialismens och den moderna kapitalismens upplösning av alla traditionella värden, dess fragmentering av livsvärlden, kan vi inte längre hänvisa till ett utanför, om det så är Gud eller utopin, sanningen eller moralen. Istället konstitueras vår värld av ett fritt flöde av tecken. *Ibid.* tycks vackla mellan denna postmoderna immanenta ateism, en trötthet inför allt, och en modern transcendent form av melankoli som söker något under eller bortom tingens meningslösa yta.

Detta att blicka bakåt snarare än framåt är i viss mån ett postmodernt drag. Kronologin är bruten, avantgardets framåtskridande berättelse har förlorat sin trovärdighet. Den postmoderna människan vandrar omkring i ett ruinlandskap och försöker, om hon inte är helt fast i den postmoderna melankolins upprepningstväng, skapa något konstruktivt av resterna. Frågan är, som Mikael Löfgren och Anders Molander skriver i *Postmoderna tider!* (1986), inte längre "Vad händer?" utan "Vad har hänt?".²⁶ Linoljefabriken är ett sådant postmodernt ruinlandskap. Håfström tolkar spåren av det liv som en gång pågick i dessa rum. Det förflutna är ett förlorat rike. *Ibid.*-konstnärerna förvandlar dessa spår till element i en ny berättelse, inte så mycket för att återskapa ett förlorat sammanhang som för att finna sig själva. I denna mening är *Ibid.*, trots de kollektiva utgångspunkterna, ett projekt präglad av självupptagenhet, men då en självupptagenhet som drivs mot en punkt där den övergår i sin motsats, nämligen en utplåning av jaget. Ordparet försvinnande/återkomst spelar en nyckelroll i Håfströms egen betraktelse över arbetet i *Kris* (1983):

När jag slutligen hade bestämt mig för 4:e våningen, rummet ovanför Håkan, var det viktigaste skälet en stark förnimmelse av *försvinnande/återkomst* just här. Det trånga dörrhålet var på insidan kringbyggt av en brädvägg som bildade en passage in. Detta mörka förрум erbjöd besökaren ett slags respit, en stunds överläggning med sig själv. Tvekan, stegrad oro, vända om ...

Dörrens form fördes senare in i rummet. Jag tillverkade ett antal attrapper som vandrade omkring, lutade mot väggen, stående fritt i rummet, vilande på golvet. När de till sist togs ut för gott, återstod teckningar av deras konturer på golvet, sex till antalet och bildande en spirallrörelse: från ingången i norr mot 'den vita kuben' i söder. Monoliten (av trasigt tegel från Alfs 'dödsschakt' på samma plan) är uppmurad mitt i den södra öppningen, sortin. En materialisering av dörrhålens tomhet, en omvändning om du så vill, ett återinträde. Monolitens övre del (av nyare tegel) är genombruten av små öppningar (för mun, ögon och viskningar).²⁷

48

När Hammer, utifrån Stanley Cavell, skriver: "Snarare än att aktivt konstituera och syntetisera vill romantikern passivt lyssna och upptäcka", kunde det gälla Håfström.²⁸ Huset har något att berätta, det finns en stämning, rent av en röst, som han försöker lyssna av. Uttryck som "dödsschakt" och "dörrhålens tomhet" betecknar en upplevelse av svindel. Den funktionella industriarkitekturen tillskrivs en mytisk dimension av försvinnande, ett uttraderande som tiden åstadkommer. Utstrålningen av frånvaro lockade konstnären. Men på vilket sätt utstrålade rummet en förnimmelse av återkomst? Handlar det om Håfströms egen återkomst och i så fall till vad?

Det förefaller vara ett återvändande i psykoanalytisk mening. Rummen säger något om honom själv. Men om nu rummet av egen kraft talade så starkt till honom vad kunde han då tillföra? Hur kunde han få det att tala med andra besökare? Här gäller det att gå varsamt fram för att inte överrösta eller tysta husets "röst". Hans uppgift blir att lyfta fram och förstärka det som redan finns i rummen. Konstnären framträder i skepnad av arkeolog. Håfström fortsätter:

Fönstren hade murats igen och påminde om sediment. Väggarnas svarta 'horisontlinjer' ... ett påbörjat partitur. Dessa linjer ligger på samma höjd som ingången, ca 180 cm (vilket råkar vara min egen längd). Vi antog att linjerna merkerade [sic!] en övre nivå för linfröna. Rummet hade tjänat som magasin, härifrån hade fröna forsat genom öppningar i golvet (och

taket) ned till fabriken. Detta märkliga kommunikationssystem genom hela byggnaden skapade en intimitet: vi hörde hela tiden varandras steg, pauser, knackningar, utrop.²⁹

Känslorna av ensamhet och utanförskap förde deltagarna samman. Tanken på platsen som en hemlig skrift, och möjligheten att läsa den, bar samtidigt på sin motsats, känslan av språklöshet, ett totalt uttraderande av det språkliga registret. Här kan man höra en genklang av Smithson: "Look at any *word* long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void."³⁰ Orden bryts ner till oigenkännlighet, språket förvandlas till materia och kulturen till natur i entropins obevekliga process. Men denna förlust tycks paradoxalt nog möjliggöra en ny kommunikation. Håfström uppehåller sig också vid gränsen för vad som är uttryckbart, eller om man så vill, vid gränsen för det mänskliga. Här fanns en romantisk tanke om ett förlorat språk, att med utgångspunkt i byggnaden försöka etablera en kommunikation med existensen där den egna kroppen är involverad. Det gäller inte bara Håfström. I sin artikel "Och *Ibid*" i *Paletten* (1983) kommenterar Peter Cornell Rehnbergs katalogtexter och uttolkningar av försokratiska fragment:

49

Den försokratiska filosofin spekulerade en gång över alltings ursprung, över varat och intet, och i samma trakter befinner sig *Ibid.s* kärna. [...] Det är frågan om renspolad kosmologi [...]. Det här temat får en självklar klangbotten i Münchenbryggeriets lokaler som är nednötta till en nollpunkt. De bildar ett osentimentalt universum som tycks utsöndra strålning från det råa varat.³¹

Rummet verkar ha burit på en oavvislig dragningskraft. Konstnärerna har sökt sig till en plats där utställningsrummets etablerade retorik sätts ur spel. De träder in i en zon där konstverket talar bortom kultur och språk. Steve Sem-Sandberg skriver i "Ibid: rum, form och innehåll", *SvD* (1983):

Det var en utmaning, ett försök att bryta med vaneseendet. Förhoppningen var att betraktaren – liksom tidigare konstnärerna själva – skulle få upp ögonen för vad slags varseblivning som är möjlig när inte traditionen eller de samhälleliga värderingarna lägger sig som en tvingande ram kring seendet.³²

Ett mer romantiskt förhållningssätt är svårt att tänka sig. Här finns en dröm om att via rummets öppning mot "det råa varat" skapa eller se bortom traditionen. Men det är också en omöjlighet, konstaterar Sem-Sandberg: "Nu kan man i och för sig ifrågasätta om det över huvud taget är möjligt att närma sig en konstutställning (eller för den delen något konstnärligt arbete: en text, ett musikstycke) utan några som helst förutfattade meningar."³³ En medvetenhet om denna omöjlighet fanns av allt att döma hos *Ibid.*-deltagarna. De gav uttryck åt drömmen om ett *utanför*, en kommunikation utan språk, samtidigt som de var medvetna om att all kommunikation är språklig och därmed diskursiv. Det är inte möjligt att kliva ut ur sitt kulturella jag för att bli ett med byggnadens natur. Samtidigt som *Ibid.* med sin stumhet och ironi bidrar till att desavouera varje föreställning om existensen av en för-språklig kommunikation utgör projektet ett sorgearbete över förlusten av tron på en sådan ren kommunikation.

Den konstkritiska receptionen av *Ibid.*

Projektet recenserades i dags- och kvällspressen, men ägnades också utrymme i tidskrifter som *Kris* och *Paletten*. "Ibidprojektet är annars något av det mest utmanande som har hänt i Stockholms konstliv på flera år", skrev Ingela Lind i en recension av *Ibid. II* i *DN* (1983).³⁴ Även om hon inte var okritisk till utställningen insåg hon med seismografisk känsla dess betydelse. Peter Cornell beskriver i *Expressen* (1983) *Ibid. II* som "en imponerande manifestation" och "en utställning som säkert kommer att bli en av den här höstens mest omtalade".³⁵ Med det nya sätt att förhålla sig till rummet som presenterades väckte *Ibid.* intresse. *Ibid.* upplevdes som något nytt och fick representera "80-talsandan".

För Cornell väcker *Ibid.* "svåra och brännande frågor".³⁶ Vilka är dessa frågor? Konstnärerna sökte sig till nya rum men därigenom också bort från gamla, det vill säga bort från institutionerna och de etablerade gallerierna, menar han. Men det handlade också om en ny relation till publiken. Publiken ställs inför svårigheter i mötet med de hermetiska uttrycken på utställningen, menar Cornell, enligt hans uppfattning alltför stora. Steve Sem-Sandberg hävdar på ett liknande sätt att den slutenhet mot rummet som flera av verken på *Ibid. II* utstrålar även innebär

en slutenhet mot betraktaren. Han kommer dock fram till att denna slutenhet är skenbar: "Jan Håfström, Björn Lövin m. fl. visar att rummen också kan bidra till att öppna konstverken för betraktaren, bereda plats för en dialog där det nödvändiga spänningsförhållandet mellan form och innehåll oavbrutet hålls vid liv."³⁷ Slutenheten leder paradoxalt nog fram till en ny form av öppning mot betraktaren, där denne tvingas i dialog med verken. Borta är 1970-talets politiska konstsyn där ett budskap med största möjliga effektivitet skulle föras över till publiken. Konstnärerna litar till betraktarens förmåga att skapa mening.

Den nyfikenhet *Ibid.* genererade hos kritikerna ska ses mot bakgrund av att projektet såg dagens ljus i början av decenniet. Vi har en tendens att vänta oss något nytt efter decenniernas. Om det fanns en 80-talskonst så var det här man skulle finna dess första manifestation. Man kunde som Cornell fråga: "Vad berättar den [*Ibid.*-utställningen] t ex om den svenska konstens läge i 80-talet? Och vad berättar den om det svenska 80-talet?"³⁸ Det är en fråga som inte ges något svar. Den tillåts istället avsluta Cornells recension, bli hängande i luften som en förväntan.

Reaktionerna på *Ibid.* präglas av en undran om nuet. Sem-Sandberg skriver exempelvis:

51

Över lokalerna vilar en stämning av något påbörjat, bara till hälften fullfört, en nedbrytning av gamla etablerade former i väntan på att nya skall visa sig.

Uppbrottsstämningen rimmar nästan förföriskt väl med de dammiga nedslitna lokalerna: ett slags oro eller rastlöshet bemäktigar sig besökaren – svår att få något egentligt grepp om.³⁹

En "nedbrytning av gamla etablerade former i väntan på att nya ska visa sig" – en mer träffande karaktärisering av det postmoderna tillståndet får man leta efter. Osäkerheten bejakades till den grad att uttrycken emellanåt närmade sig det obegripliga.

Ibid. I

Douglas Feuk sammanfattar vad han ser som strävan bakom *Ibid.* i *Måla sitt liv. En essä om Jan Håfströms konst* (1989):

Samlingspunkt för de konstnärer som stod bakom initiativet var både ett allmänt missnöje med institutionernas passivitet, men också mer specifikt med de utställningsformer som gallerier och muséer har att erbjuda. Ibid ville visa på ett alternativ, och inte minst ville det ge konstnärerna möjligheter att på ett handgripligt sätt arbeta med själva rummet.⁴⁰

Det är lätt att se ett sådant missnöje med etablerade institutioner bakom initiativet. Håfström dementerar dock att detta skulle ha varit en utgångspunkt. "Vi tenderade att glömma världen utanför när vi arbetade", säger han.⁴¹ Dessa målare, skulptörer och fotografer med ett gemensamt intresse för platsen fann varandra, som Lind skriver, "utan byråkratiska mellanhänder, gallerister eller museiintendenter".⁴² Det utanförskap de identifierar sig med innefattar inte bara, som vi kan läsa i arbetsboken till *Ibid. I*, känslan av att stå utanför marknaden och museerna, utan också hela samtiden. Därmed måste utanförskapet förstås i romantikernas mening av ett existentiellt utanförskap som för outsiders närmare livet och döden, med andra ord utanförskapet som förhöjt livstillstånd.⁴³

52

Namnet *Ibid.* – som används i vetenskaplig notapparat – har en intellektuell och akademisk ton. I det här sammanhanget relateras förkortningen för *Ibidem* till idén om det platsspecifika. Konstnärerna befinner sig på samma plats och gör saker på, mot eller i samspel med den. Namnet förmedlar också en betoning av språklighet som är ett centralt tema i postmodernismen: "Det vilar något av en filologisk och lingvistisk karaktär över *Ibid*", som Cornell skrev i sin artikel i *Paletten*.⁴⁴ Billgren, Book, Håfström och Rehnberg var alla skrivande konstnärer. På *Ibid.* manifesteras en intellektuell hållning. Det finns dessutom en uttalad fascination för det dunkla och obegripliga i projektet, en språkfilosofisk utgångspunkt med en tillåtande attityd till det romantiska.

Verken bestod av ingrepp och markeringar. Inte minst Håfström arbetade mot byggnaden och de spår av tidigare verksamhet som var avläsbara i den. Det mänskliga var på väg att försvinna och något annat på väg att ta över. Feuk redogör för Håfströms bidrag och betonar i denna beskrivning den romantiska bakgrunden:

Det rum som han hade utvalt formade han också till en vacker, oändligt elegisk Glömskans terräng. I miljön fanns en övergivenhet som han tog sig an och levde sig in i, bland annat i en lång vägg där han så att säga bättrade på en historia som redan berättades i murbrukets spruckna och

fläckiga, mer eller mindre söndervittrade yta. Resultatet påminde om flera av hans tidigare 'landskaps-partitur', med ett system av uppbrutna, horisontella linjer, en skrift som handlade om tid och förvandling, om ett försvinnande, om något som redan *är* frånvaro.

På några av rummets andra väggar hade han målat upp stora svarta kvadrater – som ett slags armodets eller sorgens emblem.⁴⁵

Här uppstår verket i konfrontationen med den unika platsen. Håfström gör sig mottaglig för platsens budskap. Mötet med linoljefabriken blir ett möte med honom själv. Denna inlevelse kan betecknas som romantisk. "Vi var väl alla romantiker på något sätt", som Håfström själv formulerar det.⁴⁶

Ingela Lind skrev om utställningen i en recension i *DN* (1982), som även behandlade ett annat projekt i en tillfällig utställningslokal, Stiftelsen Karlsvik vid Fridhemsplan där bland andra Book och Knuts Swane visade måleri. Lind talar om mellanläget som karaktäristiskt för det tidiga 1980-talets konst. Hennes tankar leds till en radio inställd mellan två stationer. "I mellanläge är gränserna flytande och nya kombinationer möjliga", skriver hon.⁴⁷ *Ibid.*-konstnärerna lånar av rummets laddning, fortsätter recensenten som ser deras förhållnings-sätt som besläktat med antropologens eller filosofens. Deras infalls-vinkel är intellektuell. Men det finns också en romantisk tematik, "ett förkroppsligande av existensen, den motståndare som människan inte lyckats rubba", menar Lind.⁴⁸ Konstnärernas ämne är tiden, historien och urmaterian, som de finner lagrade i huset: "Alla dessa konstnärer upptäcker likt arkeologer lager i huset vilka dolts under ytan, och de strävar efter ett opersonligt språk."⁴⁹

I en jämförelse mellan Håfströms och Books bidrag aktualise-ras *Ibid.*-projektets romantiska dimensioner: "Medan Jan Håfströms begreppslöshet målas som en hypnotiskt vacker terräng (en i grunden romantisk längtan efter uppgående i naturen) är den för den betydligt yngre Book en smet."⁵⁰ Lind syftar här på måleriinstallationen *Fortuna/Skadan* (bild v), med vilken Book ockuperade nedre hallen på Linolje-

Bild v



fabriken. Artificiella färger "rann" nerför väggen och ut på golvet förbi och över pelarna. Book "målar vardagen som en seg gröt av föreställningar, politiska slagord, trafiksignaler och dold natur", skriver hon: "Färgen är tung, lyfter inte. Tiden är ett glapp."⁵¹

Vad som framträder i Linds beskrivning av *Ibid. I* är å ena sidan det sakrala och ödesmättade, å den andra det kaotiska, sönderslagna, överskridandet av konstverkets gränser, det processinriktade och tillfälliga. *Ibid.* beskrivs som ett betydelsefullt initiativ i samtiden.

Ibid. II

Münchenbryggeriets övergivna verkstäder var en för publiken mera lättillgänglig utställningsplats men också ett mindre ruinlikt rum än Linoljefabriken. Liksom Linoljefabriken hade bryggeriet använts för andra ändamål än att visa konst i, men Münchenbryggeriets rum var mer renskalade. Sem-Sandberg diskuterar Münchenbryggeriets rum och skillnaden gentemot Linoljefabriken:

54

Produktionen i linoljefabriken var förvisso för länge sedan nedlagd när konstnärerna tog vid, men att någonting en gång hänt innanför de tysta murarna bar vad som ännu återstod av interiördetaljer, liksom de nedslitna och spruckna väggarna, tydligt vittnesbörd om. De nya lokalerna i Münchenbryggeriet visar sig i kontrast vara så gott som namnlösa.⁵²

Eftersom konstnärerna i så hög grad utgick från platsen och dess laddning kom *Ibid. II* att få ett annat uttryck än *Ibid. I*. De renskalade rummen ställde konstnärerna inför delvis nya utmaningar. Sem-Sandberg beskriver lokalerna:

De består av tioalet till formen nästan identiska rum, förbundna med en lång korridor.

Genom rummen löper ett system av långsgående balkar. Öppningar mot en övervåning antyder att rummen en gång i tiden begagnats som lagerlokaler, men vad som förvarats här är och förblir ovisst.⁵³

Cornell tar i sin recension "Möte vid nollpunkten" i *Expressen* fasta på det söndervittrade, kalla och mörka i interiören och ser en tydlig parallell till Linoljefabriken i Danviken:

'Ibid' är inrymd i det gamla Münchenbryggeriets svårt ramponerade lokaler, ett tiotal mycket stora, avlånga rum, i övre delen genombrutna av rostiga järnbalkar. Tegelväggarna vittrar sönder bakom den avflagade målarfärgen. Det är kallt och dragigt och belysningen skum.⁵⁴

Liksom Sem-Sandberg betonar Cornell hur Münchenbryggeriets rum är nednötta till en nollpunkt, även om Sem-Sandberg uppfattar en större skillnad mellan dessa utställningsrum. Förutsättningarna var alltså delvis andra för *Ibid. II* men inte nödvändigtvis sämre. Rummen utstrålade ett större obehag tack vare den hårda nednötningen, vilket inte gjorde atmosfären mindre romantisk.

Arvet från minimalismen var tydligt avläsbart, exempelvis i Rehnbergs objekt, men minimalismen var på väg att bli något annat. Karin Schönberg skriver om Rehnberg i en recension i *SDS*:

I ett av de stora rummen, med gula tegelväggar, kraftiga järnbalkar utmed väggarna och högt upp i taket, har Rehnberg arbetat med bl a små rektanglar i tjockt järn målade med olja och vax i svarta och röda färger. Det är gjort med respekt för lokalen, samtidigt fångar han en stämning av sorgsen klarhet, som i de antika dramer han återvänder till.⁵⁵

55

Ett sådant litterärt innehåll vore de amerikanska minimalisterna Judd, LeWitt och Carl André främmande. Om minimalismen i sin antisubjektiva hållning och strävan efter bokstavlighet definieras som antiromantisk så är *Ibid.* uttalat romantisk.⁵⁶ Här finns rent av något av 1800-talets visuella effektsökeri i dioramor och andra visuella teknologier, som i Books mörkrum där en målning framträder som ett blått ljusskimmer. Billgrens svit med kvadratiska abstrakta målningar uppehåller sig vid ett romantiskt stämningsläge och stämmer enligt Lind i *DN* in i platsens avgrundlika språklöshet:

Mitt emot [Johan Scotts verkserie] riktar Ola Billgren i en serie målningar på duk ljuset inåt mot ogripbara och tranceartade tillstånd. Ett slags aningar bortom språkets gräns som i sin dunkelhet har rötter i romantiken och symbolismen.⁵⁷

Det är dukar med reminiscenser av naturmotiv men inte landskap i regelrätt mening. Beträktaren kan ana rumsligheter men dessa förblir

odefinierade. Billgren har utforskat måleriet som språk. Vid tidpunkten upptogs han av de problem som är förenade med försöket att skapa en mångtydig bild, eller som han själv formulerar det, målerisk polysemi. Detta fick honom att börja intressera sig för romantikens visuella språk. "Var och en som ser mitt måleri av idag kommer att kalla det romantiskt", skrev han i en katalogtext året därpå.⁵⁸ Motivet och rumsgestaltningen löses upp i öppna och flytande antydningar. Bilderna blir fragment eller utsnitt av en något större. Som fragment passar dessa målningar in i retoriken på *Ibid.*, trots att Billgren, till skillnad från Book, Linder och Scott, höll sig inom målningarnas ramar. Temat om språk och språklöshet, som är navet i *Ibid.*, återkommer i Linds beskrivning av Billgrens målningar. Hon knyter denna "språklöshet" till romantiken och dess kult av det dunkla.

Man kan också uppfatta hela projektet och valet av utställningsplats som ett uttryck för den romantiska hållning som kom att prägla 80-talskonsten, där begrepp som ruin, fragment och palimpsest ofta återkommer. I den tidigare citerade texten om 80-talskonsten skriver Engblom:

56

Den gamla fabriksbyggnaden är särskilt lämplig eftersom 80-talet gjorde begreppet 'postindustriell' till allmän egendom. Och byggnadens släktskap med ruinen bör starkt tilltala den som ägnat en fragmentarisk estetik sitt intresse. En viss romantik kan spåras kring *Ibid.* Dock en romantik inom citationstecken. Och den estetiskt verksamma egenskapen hos fragmentet är ofullkomligheten. Den, som ger spelrum åt fantasin. I mellanrummet.⁵⁹

Vad detta "inom citationstecken" betyder är inte helt tydligt. Menar Engblom att romantiken endast är en citerad romantik? Den därpå följande meningen tycks snarare hävda att romantiken är förbunden med det ofullkomliga och öppna. Med andra ord rör det sig om en romantikdefinition som tar fasta på det öppna, fragmentariska och ambivalenta i romantikens konst, snarare än strävan efter det autentiska. Att Engblom betecknar denna romantik som en romantik inom citationstecken visar att han utgår från en annan mera utbredd definition av romantiken. *Ibid.* representerar inte en sådan senmodernistisk konception av romantiken, inriktad på det autentiska. Men även om en kritiker som Engblom betonar att *Ibid.*:s romantik är av ett annat slag än den komprometterade romantik som aktiveras hos modernister som Kandinsky,

Mondrian och Rothko, finner flera andra kritiker anledning att varna för en romantisk tendens på *Ibid.* Inte minst fascinationen för platsen och dess mystik väcker viss kritik. Cornell skriver exempelvis:

Mötet mellan de slitna arbetslokalernas suggestion och en synnerligen sofistikerad konst kan först väcka blandade känslor, för det är fråga om en känslig balansgång på gränsen till ett slags avantgardistisk ruinromantik.⁶⁰

Blandade känslor och en känslig balansgång. Ord som dessa visar att Cornell ser en fara i *Ibid.*-konstnärernas metod. Utställningen hotar att slå över i en "avantgardistisk ruinromantik". Än tydligare är den pejorativa undertexten hos Lind när hon använder termen "förfallsromantik" för att karaktärisera *Ibid.*⁶¹ De 17 konstnärerna på *Ibid. II* har "lyft fram något som påminner om Piranesis arkitektoniska skräckvisioner", skriver hon: "Man anar i förlängningen en förfallsromantik som kan stelna till en estetik."⁶² Problemet med ett alltför romantiskt uttryck tycks vara att det blir en stil och därmed förlorar sin kraft. Underförstått är det konstens uppgift att utmana.

57

Cornell ser en konst som i förening med rummet och dess karaktär söker sig mot en nollpunkt: "Flera av utställarna formulerar sig också i ett minimum, på varats yttersta udde mot icke-vara", skriver han.⁶³ De uppsöker gränsen mot intet. Resultatet blir ett slags tiggande eller viskande, en hermetism som utmanar publiken. Allt detta existentiella allvar får Cornell att utbrista i en längtan efter "ett ironiskt vinddrag, någon ton av den 'blague' som är en så vital del i modernismen, från Duchamp, ja, ända från Manet".⁶⁴ Cornell ser dock tecken på att en sådan ironisk fläkt förenats med det hermetiska i Wallda-gruppens bidrag: Sjölund's målningar, Books förtätat humoristiska mörkrum och Löfdahls Duchamp-kommentar i form av en plastbalja med vattenstråle. I det mörka rum Löfdahl disponerade tillsammans med Björn Lövin och Bård Breivik hade hon ställt ett enkelt bord, undertill försett med ett lysrör. En trappa upp sköt en vattenstråle upp ur en rund plastbaja ovanpå ett köksskåp. Book erbjöd betraktarna att stiga in i ett mörkrum där en självlysande målning skulle framträda efter fem minuters väntan. Sjölund visade måleri i kombination med skulpturala element.

Skämtet med Duchamp beskriver Lind berömmande som Löfdahls antiurinoar.⁶⁵ Mot utställningens övriga gravallvar kom Löfdahls påhitt som en befrielse. Löfdahl, Book och Sjölund var allt det som de

övriga djupt seriösa och intellektuella konstnärerna Billgren, Håfström och Rehnberg inte var, nämligen ironiska upptågsmakare med slangbellesiktet inställt på modernismens stora allvar. Man kan inte så noga veta vad som är ironi och allvar på *Ibid.* Hur ska besökaren förhålla sig till Books mörkrum? Lind skriver om sin upplevelse av detta verk:

Bakom de svarta plastsdynkorna råder beckmörker. Man förmanas att stanna i minst fem minuter för att målningen ska kunna träda fram ur svärtan. Hur jag än väntar förblir den dock ett blått skimmer, medan min egen närvaro i rummet blir desto mer flåsande och påträngande.

Jag kliver ut med ett skratt. Var det konstnärens syfte? Utgör Max Books sal en punktering av det gravallvar som annars vilar över utställningen och som kan gränsa till en kult av byggnadens slitethet?⁶⁶

Denna beskrivning tangerar en viktig aspekt av postmodernismen. Användningen av dekonstruktion och ironi genererar en osäkerhet hos betraktaren. Men öppenheten mot situationer kan också verka avväpnande. För Lind blir Books verk befriande i relation till det omgivande allvaret.

58

Kritikerna uppfattade den andra *Ibid.*-utställningen som rikare och mer varierad än den första. Den var inte bara större till formatet, med ett större urval av konstnärer, den bjöd också publiken på ett bredare spektrum av upplevelser. Cornell skriver i *Paletten*: "Det nya *Ibid.* är ett imponerande och monumentalt montage. Det är mindre homogent än i Danviken: spänningarna har uppstått i dess sakrala kärna och slutna estetik."⁶⁷ Dessa spänningar öppnar utställningen för betraktaren, och därmed saknar den lite av den hermetiska slutethet som tyngde *Ibid. I*. Tillskottet av nya konstnärer uppfattas som positivt, inte minst gäller det Wallda-gruppen. Bakomliggande idéer framträder med större emfas, hävdar Sem-Sandberg: "Ännu mera tydligt än förra gången framgår det att det är själv arbetsprocessen som är det viktiga, inte det färdiga resultatet."⁶⁸ För Lind är *Ibid. II* "således mer utåtriktad och varierad än *Ibid. I*"⁶⁹. Trots sin inledande tveksamhet ser hon en utställning som innehåller en viktig kritik:

Idén rymmer en skarp kritik mot den urvattnade offentliga konsten och en pragmatisk syn på kulturen som medel för andra mål. Här finns också en kritik mot institutionernas växande inriktning på det etablerade och publikdragande.⁷⁰

I Linds läsning av *Ibid.* betonas tilltron till konstens egen kraft. Därmed markerar *Ibid.* ett avståndstagande från den konstsyn som dominerade diskussionen under 1970-talet, där konsten ofta sågs som just ett medel för andra mål.

Ibid. bemöttes alltså positivt av kritiken. Samtidigt skönjer man en viss osäkerhet hos kritikerna i hur de ska förhålla sig till detta projekt. Är det ironi eller allvar? Vad är konstnärliga ingrepp och vad tillhörde byggnaden från början? Och hur ska man förhålla sig till sin egen upplevelse av att vara utanför konstnärernas introspektiva utforskningar? Denna osäkerhet växer ur en rad motsättningar, som det känslomässiga mot det intellektuella, det slutna mot det öppna, det allvarliga mot det ironiska. Cornell tycker sig kunna urskilja två delvis motstridiga attityder på *Ibid.*:

Den ena är mycket sluten och inåtvänd och hänger sig åt kontemplativa bestämningar av varats väsen. Allvaret kan här skruva sig in i en högtidlighet och en smula högdragen esteticism. [sic!] dialogen mellan verket och betraktaren stöter på hinder [...]. Den andra polen är öppnare, mer romantisk och kanske 'litterär'. Här uppstår en rörlig dialog och personligen så uppfattar jag den här vägen som mer tilltalande och framkomlig än den tidigare.⁷¹

59

Den senare rörligare och öppnare hållningen förknippar Cornell med Lövin men också med Wallda. Intressant att notera är att Cornell uppfattar den öppnare polen som den mest romantiska. Det romantiska förbinds därmed med det lekfulla och processinriktade snarare än med det esoteriska och hermetiska. Definitionen av det romantiska har vidgats.

På *Ibid. II* visades både platsspecifika installationer och måleri i stort format, företrädesvis abstrakt sådant, gärna med romantiska undertoner, som i Billgrens bildsvit. Det är intressant att se hur två diametralt åtskilda traditioner här förenades: den minimalistiska, platsspecifika och konceptuella konsten med det abstrakta måleriet. Men så var det heller inget abstrakt måleri i modernismens anda, åtminstone inte så länge modernism definieras i termer av det autonoma och mediums-specifika. Måleriet på *Ibid.* karaktäriseras snarare av serialitet, simulation, fragment och glapp. Måleriet höll sig inte längre inom sin ram utan klättrade ut på väggarna. Detta gäller för såväl Book och Linder som Scott.

Med sin måleriinstallation på *Ibid. I* sprängde Book alla ramar. Även Linder gjorde målningar direkt på väggen på *Ibid. I*. På *Ibid. II* hade

Scott tecknat upp grafiska former som påminner om skrivtecken eller hieroglyfer på stora dukar. De är uppenbart något annat än abstrakta målningar tänkta att kontempleras en och en. Den seriella struktur de ingår i får dem att framstå som typer. Dubbletter av dessa tecken återfanns ovanför dukarna, målade i kopparfärg direkt på väggen ovanför balkarna. Genom att utgå från dessa balkar och låta målningarna smitta av sig ovanför dem aktiveras rummet runt målningarna. Målningarna blir en del av rummet. Scott överskrider därigenom idealet om det mediums specifika. Hans verk på *Ibid. II* förkroppsligar vad Krauss kallat "the post-medium condition".⁷²

Billgrens måleri på *Ibid. II* verkar inte lika uppenbart i ett utvidgat fält men tolkades av Nittve i "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap" (1985) på ett liknande sätt, inte som autonoma målningar, utan som element i en seriell komposition:

60

Med tiden har jag allt mer börjat luta åt uppfattningen att collagets princip genomsyrar Ola Billgrens hela skapande, och att det faktum att han ofta 'skissar' i montagetekniken alltså har en djupare betydelse. Om man exempelvis beaktar hans sätt att utnyttja utställningsrummet bekräftas denna uppfattning. Ofta får det karaktären av neutral bildyta där målningarna fogas in i antitetiska eller seriella laterala konstellationer – slående likt collage-elementen i en bild. Hängningen av den måleriskt disparata men till formatet unisona serien om åtta 'romantiska' målningar, på *Ibid. II*-utställningen på Münchenbryggeriet hösten 1983, liksom den stora installationen av måleri och grafik på Galerie Asbæk i Köpenhamn våren 1984, var utomordentliga exponenter för detta drag. [...] De oerhörda skillnaderna inom de gemensamma ramarna spelade ut dukarna mot varandra: ett till synes 'ärligt' uttryck falsifierades obönhörligt av målningen intill – alla förhoppningar om att de, i modernismens anda, skulle avslöja sig som spelplatser för en Jagets teater kom på skam.⁷³

När målningarna hängs bredvid varandra upprättas samband samtidigt som olikheterna blir mer iögonfallande. Skiftet av stil tar enligt Nittve udden av det autentiska uttrycket, vilket får författaren att tala om ett avslöjande av jagets teater, det vill säga av det orimliga i föreställningen om stilen som bärare av en konstnärspersonlighet. Sättet att spela ut motsatser mot varandra beskrivs som en dekonstruerande praktik. Här finns också något av det romantiska fragmentets karaktär av en skärva – eller ett utsnitt – som speglar en absolut helhet. I vilket fall är

det frågan om odefinierade och tillsynes gränslösa rumsligheter – vad Nittve benämner en oändlig väv av språkpartiklar – Billgren glimtvis delger betraktaren i dessa abstrakta målningar.

På samma sätt var skulpturerna på *Ibid.* – om de kan kallas skulpturer – inga autonoma former. Dessa objekt var en del av det rumsliga sammanhanget. Med *Ibid.* ser vi hur ett nytt måleri- och skulpturbegrepp formuleras. Vi kan rent av tala om ett nytt konstålbegrepp där verket inte längre koncipieras som en autonom enhet utan som en integrerad del av rummet. Verket är alltså inte objektet i sig utan objektet i ett helt sammanhang utan vilket det inte skulle vara ett verk. Vi kan jämföra med Morris beskrivning av en utvidgad och mer komplex situation, där objektet förlorat sin självtillräcklighet och blivit en faktor bland flera. Den svenska tillämpningen av dessa idéer fick en egen ton, präglad av ett romantiskt anslag vi inte finner motsvarigheten till i den amerikanska minimalismen. Men det är en variationsrik romantik som spänner över melankoli, det dunkla och hermetiska, avgrunden och det sublimala till fragmentet och den romantiska ironin. I detta innebär *Ibid.* en manifestation av något nytt visavi 1970-talets svenska modernism, konkretism, nyrealism och vänsterpolitiska konst, även om föregångare finns, som Sivert Lindblom, Björn Lövin och Ulrik Samuelson med deras installationsutställning *Live Show* på Moderna Museet (1974).

61

En feministisk tolkning

På *Ibid.* I deltog uteslutande manliga konstnärer. Löfdahl och Weil var de enda kvinnliga konstnärerna på *Ibid.* II. Denna brist på jämvikt mellan manliga och kvinnliga deltagare var visserligen inte unik för *Ibid.* i början av 1980-talet men kan ändå föranleda frågor om varför så många *manliga* konstnärer drogs till dessa ruinlika rum. Varför utövade det dunkla, hermetiska och romantiska en sådan lockelse på dem? Dessa frågor ställde Jessica Kempe i sin essä "Mot svart bakgrund. Om svarta rum – manliga konstnärsmyster – expressionistisk idolkult – mårror och häxor i 80-talet" i *Paletten* (1984).⁷⁴

Kempe ser den tunga övervikten av manliga konstnärer som ett uttryck för den här typen av råa platsers lockelse på vissa män. "Sorgset melankoliska konstnärer söker sorgset melankoliska rum", som hon

skriver.⁷⁵ I konstnärernas kommentarer till projektet fanns ett existentiellt anslag. I *Kris* (1983) skriver Max Book:

Platsen är en utrymd maskinhall i en åldrad fabrik. Vatten, olja, smuts, järnbalkar. Ljudet av mina steg är ihåligt. Dovt mullrande och som hårda knallskott på samma gång. [...] Här inne i detta rum finns inget av de söndertrasande, ogripbara glappen, som verkligheten utanför är så infekterad av. Minnen från mitt eget liv, svallvågor av bilder, möjligheter, bryter fram. [...] Rummet blir för mej som en mycket nära och gammal vän, som låter mej agera genom tysta överenskommelser. De plötsliga avgrunderna, det främmande, de kvävande tomheterna, uppstår bara, finns bara där, när det redan är för sent.⁷⁶

Jag citerade tidigare inledningstexten till arbetsboken till *Ibid. I*, där man bland annat kunde läsa:

62

Resan sker i etapper. Långsamt vänjer vi oss vid tanken att verkligheten upphör utanför huset. Vi talar om husets dubbla budskap: friheten och desperationen. Friheten att ställa sig utanför – inte bara marknaden och museerna utan hela samtiden. Desperationen i det kalla ljus som bestrålar var och en som arbetar i huset: en fråga om att leva eller dö.⁷⁷

Det finns en rad paralleller mellan dessa citat och *Stalker*. Liksom de tre männens resa till den hemlighetsfulla avspärrade zonen i Tarkovskijs film också var en resa in i dem själva blev *Ibid.*-projektet en resa inåt, mot existensens och konstnärskapets grundvillkor, där Håfström tycks ha tagit på sig rollen som vägvisare. Han intar samma ödmjukhet och uttrycker samma vördnad för platsen som stalkern gör för zonen i Tarkovskijs film. Håfströms och stalkerns tro på den egna visionen är orubblig. För stalkern är zonen helig. De två män han för in till hjärtat av den är symboliskt nog en författare och en vetenskapsman. Med sin desillusionism gör de honom besviken. Vetenskapsmannen har tagit med sig en bomb för att utplåna det rum där ens innersta önskningar sägs gå i uppfyllelse och författaren tycks ha tappat modet eller intresset för det. Båda saknar de den tro som är nödvändig för att undret ska inträffa. Men stalkerns ståndaktighet belönas i slutet av filmen då undret inträffar: hans lamma dotter går av egen kraft.

Intresset för förfallna industrimiljöer hade sin storhetstid under 1980-talet. Man kan bara tänka på den tidens science fiction-filmer och

apokalyptiska stämningar, något som gavs ett såväl symboliskt som dödligt uttryck med reaktorhaveriet i Tjernobyl 1986, den katastrofala härdsälta som förseglade en hel stad och gav oss radioaktivt nedfall. Det här var tiden *efter* syndafallet, den stora katastrofen och de stora berättelsernas död. Det handlade inte om att upprätta något nytt utan om att utforska spåren från det förflutna för att kanske hitta sig själv bland spillrorna.

I *Stalker* når de tre männen, efter en mödosam resa genom ett sådant postapokalyptiskt landskap, fram till det mystiska rummet i zonen inre. Stalkern har tagit på sig det farliga uppdraget att föra lycksökare dit. I zonen, säger han, råder inte samma lagar som utanför. Zonen är oberäknelig och kan sätta upp lömska fällor. Likt Karon för de döda över Styx för stalkern sina passagerare över till den andra sidan, till det okända. Danvikens nedlagda fabrik utgjorde också en zon av stannad tid. Här fanns samma nedslitna industrimiljö, samma övergivna rum med spår av det förflutna.

Kempe jämför *Ibid.* med just *Stalker*. Hennes essä formar sig till en analys och personlig betraktelse över mansrollen i 1980-talskulturen. *Ibid.* och *Stalker* är endast två uttryck för denna mansroll. *Ibid.* läser hon som ett uttryck för en manlig dröm om återkomst i psykoanalytiska termer:

Ibids konstnärer söker tillblivelsens rum, Stalker *vet* det rummet, och han kan vägen dit. Samtidigt förmår han lika lite som sina konstnärskollegor i Münchenbryggeriet föra sina resenärer hela vägen fram. [...] Zonens framkomlighet är hårt beskuren och visar sig snart vara ett minfält, bestyckat med kvinnliga farligheter, där häftiga regn avlöser bländande solsken, marken döljer plötsliga gropar och där vassa skrevor skär av deras väg över förrädiskt uppluckrade ängar. [...] Filmen är en berättelse om män. Bara ett mjukt och mycket moderligt regn kan lösa deras vanmakt och osämja efter det ofullbordade inträdet i rummet och försonade kan de återvända hem.⁷⁸

Kempe refererar här till den scen i slutet av filmen där männen uppgivna slagit sig ned på golvet i ett rum, helt nära det innersta rummet, då ett regn plötsligt faller från taket. Liksom *Stalker* är *Ibid.* för henne en berättelse om några mäns resa in i det okända, om deras längtan och tillkortakommanden. Kempe tycker sig se Orfeusmyten förkroppsligad i båda dessa exempel, den antika myt där Orfeus stiger ned i under-

jorden och med sitt harpospel blickar Hades och får tillbaka Eurydike men på grund av sitt självtvivel förlorar henne en andra gång. Orfeus, mannen som återvänder från underjorden, har ofta fått representera konstnären.

Vad säger *Ibid.* om konstnärsrollen i början av 1980-talet?, frågar Kempe:

Varför var just dessa så förfallna och melankoliskt minnesmättade rum förutsättningen för denna så språkligt betydelsemättade konst? Vad var det som gjorde dessa rum så oemotståndliga att de motiverade en återkomst i så stort format?⁷⁹

64 Kempe anar ett svar i den medkänsla verken tycks utstråla. Rummens sorgsenhet sammanfaller med konstnärernas. "Detta tautologiska ut-
anförskap", fortsätter hon, "tycktes fylla syftet av både ett bekräftande och en tillåtelsens klarsignal att beträda huset och möta dess dolda löften om att återse och återfå något förlorat."⁸⁰ Det förlorade relateras till minnet av moderskroppen: "I Ibidrummen kunde jag se en dröm om att i återfinnandet bli till – en slags returmatch – att från återfinnandet av det tidigaste modersrummet och försvinnandet i det komma tillbaka – som en annan."⁸¹

Med det psykoanalytiska tolkningsperspektivet får hennes egen känsla av att vara utestängd sin förklaring. Kempe ser paralleller mellan konstnärernas intåg i Linoljefabriken/Münchenbryggeriet och alke-
mins initiationsriter. Hos de till den övervägande delen manliga konstnärerna finner hon en önskan att penetrera rummet, för att återfinna det och försvinna in i det, men också för att besvärja det med språkets hjälp.⁸² De måste ta sig igenom den passage byggnaden bildar för att kunna födas på nytt. "I vår tid har initiationsriten främst attraherat och förbehållits män", fortsätter författaren, som frågar om hennes förbehåll, hennes känsla av att vara utestängd, ytterst inte berodde på att hon själv är kvinna.⁸³ Aningen bekräftades av Rehnbergs rum på *Ibid.* II. I hans kompakt helsvarta bildrum tycker Kempe sig se en malevitjsk bild av Hades, "inte som dödens Hades, utan Hades som platsen för det omedvetna, fantasins omprövningar och nollställdhetens tillfredsställelse. [...] Ett modersrum ockuperat av en man".⁸⁴ Med denna manliga utgångspunkt kommer också all dialog med henne som kvinnlig besökare att tystna:

Men trots min uppriktiga lust till detta bildens suggestiva Hades hej-
dades min färd – rummets upplysta sakrala förväntan och en plötslig
upptagenhet av bildens estetiska detaljer; dess knivskarpa kanters vibre-
rande ljus, dess ytas utsökta färgsammanställning, tystade vår spirande
dialog. Mellan mig och bilden ställde sig så att säga konsten. Kvar blev
en ängslig helighet och min insikt att resan både var formulerad och
gjord före mig.⁸⁵

Verket vänder sig inte till henne. Här finns bara spåren av en hemlig
verksamhet. Sedan följer en helomvändning, där byggnaden plötsligt
börjar tala direkt till skribenten. Liksom för Sem-Sandberg leder konst-
verkens slutenhet mot betraktaren fram till en annan form av öppen-
het, där betraktaren upptäcker sig själv och det omgivande rummet:

Men som i en akt av tröstande tillskyndan var väggens såriga ytor med
dess nakna skruvar och muttrar intimt och med stor medkänsla för-
sedda med var sin likadan bild, fast nu i den rituella heliga geometriska
formen.⁸⁶

65

I denna intimitet stiger huset fram och blottar sin hud. Konsten kräver
inlevelse och i denna inlevelse öppnar sig rummet. Det språklösa för-
vandlas till språk.

I Kempes händer blir det psykoanalytiska perspektivet ett verk-
tyg för att utföra en feministisk analys av konstnärsrollen i början av
1980-talet. Det visar sig att den romantiska konstnärsrollen, med de
föreställningar om utanförskap, utvaldhhet och melankoli den för med
sig, inte är död. Hon tillför en term som inte föresvävat dessa konstnärer,
nämligen kvinnan. Den manlige konstnärens sökande ses i vår kultur
som intressant och viktigt, hur samhällsfrånvänt det än må vara, menar
Kempe. Vad hon själv gör är således att ta denna myt till granskning.

I det tidiga 1980-talet kunde postmodernismen fortfarande upp-
fattas som en angelägenhet för vita män. Samtidigt bar dessa maskulina
utforskningar på fröet till en omvälvning där andra subjekt skulle träda
in på den internationella konstscenen. Kanske är *Ibid.* slutet på den
manlige skaparens ensamma vandring och början på en ny pjäs med en
pluralitet av roller att inta i tomrummet efter det subjekt som tappades
bort någonstans i det moderna.

Diskursen

I den tidigare citerade essän om Håfström beskriver Feuk *Ibid. I*:

Huset var förhållandevis svårtillgängligt, och mycket av det som byggdes och installerades kunde också verka slutet och nästan bortvänt i sin enkelhet. Några gånger kunde ingreppen faktiskt vara svåra att skilja ut från miljöns egna detaljer, eller från de spår som tiden hade satt i byggnaden. Det var en osäkerhet som kändes utmanande, och som fick en att skärpa uppmärksamheten. Men ibland fanns väl också en risk att den minimala, utstuderat fattiga estetiken, mest bidrog till att framhäva husets egen, ruinromantiska skönhet.⁸⁷

66

De problem kritikerna påtalat rör just denna aspekt, svårigheten att skilja konstnärernas ingrepp från byggnaden. Konstnärerna har alltför mycket idealiserat det kryptiska och i alltför stor utsträckning hängett sig åt sin fascination för platsen, menar flera kritiker. Den slutenhet som denna idealisering och fascination genererar tolkas som uttryck för en ovilja att kommunicera. Det andra problemet är den ruinromantiska tendensen, dragningen till det raserade, det nerslitna som bär spår av det förflutna, som utstrålar död och förgänglighet. Det är anmärkningsvärt att "romantisk" här, mer eller mindre tydligt, används nedsettande utan att ordet närmare definieras. Av sammanhanget framgår att romantiken förknippas med ruinen, fascination för och uppgående i spåren av det förflutna. Samtidigt som invändningar reses mot en alltför långtgående romantisk tendens beskrivs ironier och lekfullhet, som mycket väl skulle kunna relateras till romantiken och den romantiska ironin, i berömmande ordalag. I sina reservationer mot det romantiska eller mot en alltför långtgående ruinromantik reducerar kritiken definitionen av det romantiska som det framträder på utställningen. Undantaget är Cornell som identifierar det öppna med romantiken. I själva verket är romantiken på *Ibid.* mångfasetterad. Stämningen skiftar från det allvarligt melankoliska till det lekfullt ironiska, men båda hållningarna har en bakgrund i romantikens konstbegrepp.

Epitetet "för romantiskt" signalerar synen på det romantiska som ett uttryck som inte hör hemma i samtiden och inte bör överdoseras.

Kritikerna är vaksamma mot det romantiska uttryck som konstnärerna sökt sig mot. Feuk påtalar en föreliggande risk att dessa ingrepp bara framhäver husets ruinromantiska skönhet, vilket underförstått inte är tillräckligt för att verken ska fungera som konst. Lind talar för sin del om en risk att utställningen stelnar i en ruinromantisk estetik. I kritikernas sätt att förhålla sig till det romantiska på *Ibid.* reproduceras diskursen. Diskursens outtalade utgångspunkt består i en negativ värdering av det romantiska. Men då projektet samtidigt lyfts fram som ett välkommet initiativ som öppnar nya perspektiv, relaterade till den amerikanska konstscenens öppna skulpturbegrepp, framstår det romantiska stråket som något av en anomali i denna postmodernism *avant la lettre*.

Sammanfattning

Kritikerna identifierar en romantisk tendens på *Ibid.* men finner det romantiska på olika ställen och definierar det på olika sätt. Det romantiska har att göra med det existentiella, med ruinromantiken, men också med det ironiska. Men kritikerna identifierar för den skull inte ett återvändande till modernismens romantik, dess idealisering av det subjektiva och autentiska, dess transcendentalism och närvarometafysik. Tvärt om menar de att *Ibid.* kommer med något nytt. På *Ibid.* söker de ett uttryck för 1980-talet. Även om ordet postmodernism inte uttalas relaterar de utställningsprojektet till den konceptuella och platsspecifika tradition som på andra håll definierats som just postmodernistisk. Eftersom *Ibid.*:s romantik inte är en passerad och ifrågasatt modernistisk romantik kan den inte omedelbart avfärdas. *Ibid.*:s romantik är accepterad och väcker rent av intresse och fascination. Men flera kritiker påtalar också en fara att det kan bli för romantiskt. Lind ser exempelvis en förfallsromantik som hotar att stelna till en estetik. Därmed blottar de en gemensam ambivalent hållning till romantiken. De bevakar en gräns som inte får passeras. Romantiken får inte bli förbehållslös. Men som i alla diskurser hålls utgångspunkter för denna konstdiskurs i det fördolda. Vi får aldrig veta varför det inte får bli för romantiskt. Därmed framträder romantiken som ett utanför som 1980-talets svenska konstkritiker har ett behov att hålla på avstånd, men som trängt in

den avantgardistiska, konceptuella, platsspecifika och aktuella konst de värderar som allra högst. Det är i denna mening *Ibid.* kan förstås som en anomali i postmodernismen.

3.

BEGREPPSDISKUSSION – POSTMODERNISM

69

I det föregående kapitlet diskuterade jag kritikernas sätt att hantera den romantiska tendensen på *Ibid.*, ett utställningsprojekt som i sitt anammande av ett utvidgat och platsorienterat skulpturbegrepp kan benämnas postmodernistiskt, utifrån Rosalind Krauss användning av begreppet. Detta leder oss in på postmodernismens självmedvetande. Frågan som ställs i detta kapitel är inte om vi lever i ett postmodernt tillstånd eller om konsten från 1960-talet och framåt kan benämnas postmodernism, utan hur begreppet postmodernism formuleras och etableras, vilka betydelser som knyts till det, hur det appliceras på konsten, samt hur postmodernismens självmedvetande ser ut. Vad jag i detta kapitel syftar till är därför inte att presentera en hållbar definition av begreppet postmodernism, utan snarare att med ett historiserande perspektiv peka på olika användningar av detta begrepp. Jag för en kritisk diskussion om den strid om tolkningsföreträde som utspelar sig i relation till begreppet. För att kunna göra detta måste jag först göra några distinktioner mellan olika användningsområden.

Begreppsdistinktion

Postmodernism är ett svårdefinierat begrepp. Det har använts om högst olikartade strömningar på olika områden, alltifrån vetenskaps- och samhällsteori till estetik och konst. Det är möjligt att ringa in definitioner utifrån hur begreppet använts. Det visar sig då ha olika innebörd på olika fält. Dessutom har strider utspelat sig om vad det postmoderna tillståndet innebär, liksom om vad för slags konst som ska räknas som postmodernistisk. Någon sammanhållen definition av begreppet låter sig därför inte fastställas. Vi måste uppmärksamma hur begreppet framträder i olika sammanhang och hur betydelsen skiftar med dessa olika användningar. Jag har valt att skilja mellan fyra användningsområden:

- 70 1. *Postmodernism* används som ett konstteoretiskt och konsthistoriskt begrepp, vilket appliceras på konstarter som arkitektur, litteratur, musik, film, dans, teater och bildkonst. Det betecknar konst som förhåller sig till modernismen som något som passerats och överskridits. Vi befinner oss alltså bortom eller efter modernismen.
2. *Postmodernistisk* används som ett stilbegrepp eller snarare som en beteckning på den avsaknad av stil som karakteriserar postmodernistisk konst, vilken präglas av stillån, pastisch, appropriering, citat, stileklekticism, blandning av fin- och populärkultur, kopiering, simulation, sampling, readymade, allegori och hybrider. Nya medier träder in i konstproduktionen. Avsaknaden av subjektiva avtryck resulterar i negativa, fragmentariska, upplösta, utspridda och horisontella uttryck. Det är ändå omöjligt att definiera postmodernismen stilistiskt eftersom stilen ses som något lånat och därmed som utbytbar. Postmodernistisk är därmed en beteckning på en attityd präglad av trolöshet, ironi, distans och metakommentar snarare än på ett identifierbart estetiskt uttryck.
3. *Postmodernistisk teori* betecknar de nya perspektiv som inträtt framför allt inom humaniora. Dessa perspektiv formulerades inom poststrukturalism, semiotik, postmarxism och medieteori men har ut-

vecklats och förts över till andra områden. Dessa teorier berör ontologi (metafysikens slut), epistemologi (kunskaps- och sanningsbegreppet), subjektet (kritik och vidareutveckling av psykoanalysen), synen på texter och konstverk, upphovsman och författare, samt nya former för politisk och social kritik, inte minst då med avseende på kön, sexualitet och etnicitet. Begrepp som ofta används i dessa sammanhang är diskurs (Foucault), dekonstruktion (Derrida), feminism, genus- och queerteori samt postkolonialism, *Cultural Studies* och visuella studier. Generellt präglas denna postmodernism av ett uppmärksammande av hur mening skapas genom skillnad. Den postmoderna teorin studerar maktstrukturer, betydelseproduktion, liksom hur sanning, historien, jaget och konsten produceras och konstitueras i olika kulturella, sociala och politiska kontexter. En grundläggande tes i den postmodernistiska teorin är att språket strukturerar vår erfarenhetsvärld snarare än att representera en given verklighet utanför det, en förskjutning från värld till språk som ofta benämns den språkliga vändningen (*the linguistic turn*).¹

4. *Det postmoderna tillståndet* används som en beteckning på ett stadium i framför allt de postindustriella västerländska samhällenas utveckling, där television, högteknologi, datornätverk, satellitkommunikation, med mera, förändrat levnadsbetingelserna och människans förhållande till och upplevelse av omvärlden och sig själv. Detta tillstånd karaktäriseras av en utsuddning av gränsen mellan verklighet och fiktion, en upplösning av nationell identitet, kroppens autonomi och subjektets enhet. De stora berättelserna, det vill säga de allomfattande systemen som kristendomen, metafysiken, upplysningen, andens dialektik och marxismen, har enligt den franske filosofen Jean-François Lyotard, som också är den som myntade begreppet "det postmoderna tillståndet", relativiserats och ersatts av små berättelser.² Vi har fått en tilltagande globalisering av de system där varor, kapital och information cirkulerar. Människor rör sig över klotet som turister, affärsmän, flyktingar eller immigranter i en omfattning vi aldrig tidigare sett motsvarigheten till. Kulturer blandas och transformeras i denna interkontinentala diaspora efter koloniernas frigörelse. Enligt den franske sociologen Jean Baudrillard har varans bruksvärde förintats och vi har trätt in i en teckenekonomi.³ Genom att vi ständigt är uppkopplade till olika nätverk har vi en schizofren närhet till allt. Detta innebär att gränsen mellan verklighet och fiktion suddas ut.

Det osäkras terräng

Med Ridley Scotts film *Blade Runner* (1982) som exempel vill jag här ge en bild av hur det postmoderna tillståndet uppfattades under 1980-talet.⁴ Jag hävdar att *Blade Runner*, medvetet eller omedvetet, gestaltar idén om det postmoderna tillståndet, det vill säga en upplevelse av osäkerhet och förvirring som knyts till teknik- och samhällsutvecklingen.

72 *Blade Runner* utspelar sig i Los Angeles i en nära framtid. Med artificiellt framställda genetiska kopior av människor, så kallade replikanter, som slavar har människan koloniserat främmande planeter. Replikanterna saknar mänskliga känslor men har en förmåga att utveckla känslor efter en tid. Detta riskerar att göra dem farliga för människor. Därför är replikanternas livslängd begränsad till fyra år. Berättelsen tar sin början vid den tidpunkt då några förrymda replikanter, ledda av Roy Batty (Rutger Hauer), tagit sig till Los Angeles för att söka upp sin skapare Tyrell (Joe Turkell) för att förmå honom att ge dem mer liv. Rick Deckard (Harrison Ford) är en så kallad Blade Runner som anlitas för att söka upp och "pensionera", det vill säga döda, de återvändande replikanterna. Replikanterna är i allt identiska med människor men kan skiljas från människor genom ett sofistikerat psykologiskt test. Komplikationer uppstår när Deckard möter Rachel (Sean Young), en kvinna som inte vet om att hon är replikant eftersom hon försetts med minnen av en barndom hon aldrig haft.

Den sedvanliga uppdelningen mellan onda och goda karaktärer skakas här om rejält. Deckards eliminering av replikanterna är brutal. I slutet av filmen räddas han dessutom från en säker död av den döende Batty. I sina sista ord säger Batty sig ha sett saker vi människor inte skulle tro på. När hans tid rinner ut visar han prov på en förmåga att värdesätta livet på ett sätt Deckard uppenbarligen inte förmår.

Los Angeles anno 2019 är en ruinstad, en senkapitalistisk labyrinth som sträcker ut sig i det horisontella planet likt ett framtida China Town. Regn, dimma och ett ständigt mörker bidrar till den laddade atmosfären. I detta gränsland mellan framtid och det förflutna jagar huvudpersonen replikanter i ett folkvimmel där människor talar en blandning av olika språk. Frågan om ursprung är malplacerad inför denna urbana smältdegel.

Om modernismens krigiska metafor är avantgarde (ursprungligen en militär term för en trupp som sänds in på fiendens territorium), så är postmodernismens terror, virus eller hacking. Systemet angrips inifrån med manipulation av koderna genom infiltration istället för yttre angrepp. Denna attack inifrån kan komma var som helst när som helst. *Blade Runner* gestaltar denna postmodernistiska belägenhet, känslan av osäkerhet och upplösningen av alla stabila värden, inte minst det mänskliga subjektet. Replikanterna finns mitt ibland oss. Som alla framtidsskildringar handlar *Blade Runner* om den tid filmen är tillkommen i.

Dessa populärkulturella fantasier speglar vad Foucault beskrivit som övergången från disciplin- till kontrollsamhälle.⁵ I kontrollsamhället sker maktutövning med koder snarare än föreskrifter. Makt blir därmed en fråga om tillgång på information. Detta har också kallats informationssamhälle. Människans relation till omvärlden förändras med de nya teknologiernas inträde. Vi är ständigt övervakade och kontrollerade och sitter uppkopplade mot vad Baudrillard kallat sändarnäten, det vill säga tv och telekommunikation. Genom att alltid vara uppkopplade har världen för oss kommit att utspela sig på skärmen, hävdar Baudrillard i essän "Kommunikationens extas" (1987).⁶ Enligt Baudrillard lever vi i så hög grad genom nätverken att skärmens fiktion för oss blivit verkligare än den fysiska världen utanför oss. Scenen eller spegeln där vi förut bekräftade vår identitet har ersatts av skärmen och sändarnätet. Verkligheten reduceras därmed till ett ändlöst kommunikationsflöde som utspelar sig på skärmen. Enligt Baudrillard är det inte bara vår uppfattning om den omgivande verkligheten som härmed förändras, utan också vår upplevelse av oss själva och vår kroppslighet. Kroppen har blivit onödig.

73

Postmodernism och postmodernitet

Detta tillstånd har beskrivits i olika termer som utspridning, decentralisering och implosion. På samma sätt som modernismen är ett kulturellt uttryck för moderniteten kan postmodernismen förstås som ett uttryck, eller svar på, erfarenheten av att leva i det postmoderna tillståndet.

Den amerikanske litteraturteoretikern Ihab Hassan definierar i "Mot ett begrepp om postmodernism" (1982, 1986) postmodernism i relation till modernism genom en uppställning av en rad mot varandra stående termer. De med modernism förknippade egenskaperna *Romantik/Symbolism, Form, Hierarki, Konstobjekt/Färdigt verk, Närvaro, Centrerung, Rot/Djup, Metafysik* och *Transcendens* ställs mot postmodernismens *Patafysik/Dadaism, Antiform, Anarki, Process/Performance/Happening, Frånvaro, Spridning, Rhizom/Yta, Ironi* och *Immanens*, bland många andra.⁷ Postmodernism förstås som det som utmanar eller bryter ner modernismens hierarki. Men mycket av det som här benämns postmodernism finner vi i den tidiga modernismen, exempelvis dadaism. Ur ett historiskt perspektiv blir uppställningen därför anakronistisk. Hassans syfte är nu inte att beskriva en historisk utveckling från modernism till postmodernism, utan snarare att karaktärisera två olikartade förhållningssätt som definieras i relation till varandra.

74

Lyotard är inne på samma spår då han i "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?" (1982, 1985) vänder på kronologin och hävdar att varje modernism föregås av en postmodernism: "Det postmoderna är utan tvivel en del av det moderna. [...] Ett verk kan bara bli modernt, om det först har varit postmodernt."⁸ För honom handlar det alltså inte om fixa historiska fenomen utan, liksom hos Hassan, om ett spel mellan två förhållningssätt eller *episteme*.

I *Dialektiken mellan det moderna och det postmoderna. Förnuftskritik efter Adorno* (1985, 1986) talar Albrecht Wellmer om en dialektik mellan de båda begreppen som enligt honom är inflätade i varandra.⁹ Wellmer beskriver begreppet postmodernism som en fixeringsbild av mycket komplexa processer förbundna med vad som kallats det moderna projektets slut. Han försöker inte hålla isär det moderna och det postmoderna som väldefinierade objekt, utan söker snarare klargöra hur de träder i ett bestämt förhållande till varandra. Dialektik syftar på en tvetydig relation mellan i sig tvetydiga begrepp. Till skillnad från Lyotard ser Wellmer inte denna dialektik upplösas i en ren energetik.

Vare sig postmodernismen föreställs komma före eller efter modernismen, om den ställs i opposition till modernismen eller förstås som en underström i, radikalisering eller mutation av modernismen, innebär den enligt dessa teoretiker decentralisering, horisontalitet, spridning och upplösning. Denna postmodernism ställs ofta mot en definition av modernism som vertikalitet, hierarki, abstraktion, essentialism och centralisering. Postmodernismen förstås som det utvidgade fält som

öppnar sig när modernismens murar raserats. Postmodernismen är språkspellet över den raserade utopins ruiner, de små berättelserna som ersätter de stora. Om de dominanta metaforerna i modernismen var avantgarde, progression, essens, universalism, sanning och abstraktion, så är postmodernismens decentralisering, reproduktion, ironi och yta.

Ett begrepp som ofta används inom den postmodernistiska teori- bildningen är *rhizom*, utvecklat av filosofen Gilles Deleuze och psyko- analytikern Félix Guattari i *Mille plateaux. Capitlalisme et schizo- phrénia* (1980).¹⁰ Rhizom, som är beteckningen på vissa växters rot- system, pekar ut en horisontell decentraliserad struktur. Med hjälp av rhizombegreppet lyfter Deleuze och Guattari fram självorganiserande system, flöden och processer som motvikt till den västerländska filoso- fitraditionens sökande efter rötter och upprättande av system utgående från ett centrum, exempelvis jaget. Rhizomet konstitueras istället av avbrott, diskontinuitet, avknoppning och självorganisering. Varje punkt i ett rhizom kan sammankopplas med en annan punkt, till skillnad från trädet eller roten som fixerar en genealogi.

En annan ofta förekommande metafor för postmodernismen är labyrinten. Det oöverblickbara i labyrintens horisontella struktur har uppfattats som ekvivalent till det postmoderna tillståndets förvirring. Peter Cornell har utvecklat denna analogi i essän "I glömskans och labyrintens skydd" (1986).¹¹ Det labyrintiska blir här ett sätt att förstå postmodernismen som något kvalitativt annat än modernismens fram- åtskridande avantgarde. Modernismen må ha varit experimenterande men detta experimenterande ägde rum mot bakgrund av en tanke om det nya och om framtiden, hävdar Cornell. Med postmodernismen finns det enligt honom inte längre någon framtid, bara ett labyrintiskt nu att gå vilse i. Vi tror oss vara nära centrum men upptäcker att vi kommit tillbaka till utgångspunkten, skriver han. För Cornell ter sig postmo- dernismen därför som "ett fall av svårartad minnesförlust".¹² Men för postmodernisten är denna förlust av riktning och historia inte förenad med någon *Weltschmerz*, snarare med en skamlös "brist på förtvivlan" och en "mer eller mindre melankolisk ironi", understryker Cornell.¹³ Förlusten av centrum är också en förlust av mening. Meningsbärande tecken ersätts av simulerande. Tecknen har förlorat förbindelsen med en referent, skriver Cornell med anspelning på Baudrillards simula- tionsteori.¹⁴ Det postmodernistiska konstverket är enligt Cornell tomt, ett godtyckligt collage av bilder i olika stilar. Det är i ljuset av denna brist på förankring i verkligheten som labyrinten framstår som en an-

vändbar form för postmodernisterna, skriver Cornell. Den skyddar ett tomt och meningslöst centrum.

Det är inte för inte som den fysikaliska termen implosion återkommer i teorier om postmodernismen. Modernismen tolkas som en utåtriktad rörelse i form av explosion, erövring, penetration, medan postmodernismen snarare liknas vid en kollaps, meningens, jagets och historiens implosion.

Modernism och modernitet

76

Begreppet postmodernism har använts för att markera ett avstånd till modernismens, positivismens och industrialismens epok, ofta kallad den moderna epoken. Om vi med beteckningen den moderna epoken avser upplysningen, de moderna vetenskapernas, estetikens och den moderna nationalstatens framväxt, samt industrialism och kapitalism, kan denna sägas inträda någon gång under 1700-talet.¹⁵ Det moderna projektet används också som en beteckning på upplysningen och den på denna följande rationaliseringen av samhället. Erfarenheten av att leva i det moderna ges ofta namnet modernitet.

Modernitet är ett omdebatterat begrepp som kräver sin egen utredning. Någon sådan kommer jag inte att genomföra här. Jag ska endast referera ett arbete som diskuterar begreppet. I *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1982, 1987) ser den amerikanske marxisten och samhällsvetaren Marshall Berman, som titelns anspelning på Karl Marx anger, moderniteten som förbunden med erfarenheten av kapitalismens, industrialismens och den nationella byråkratins långtgående destruktion av traditionella värden:

Att vara modern är att leva ett paradoxernas och motsägelsernas liv. Det är att övermannas av väldiga, byråkratiska organisationer som har makten att kontrollera och ofta även förstöra alla gemenskaper, värden och liv; och att ändå oförskräckt bemöta dessa krafter, kämpa för att förändra deras värld och göra den till vår egen.¹⁶

Berman skriver också:

Det finns ett slags vital erfarenhet – erfarenhet av rum och tid, av jag och andra, av livets möjligheter och faror – som idag delas av män och kvinnor över hela världen. Jag kallar denna erfarenhetsmassa 'modernitet'. Att vara modern är att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen – och som samtidigt hotar att förstöra allt vi har, allt vi känner till, allt som vi är. [...] Att vara modern är att ingå i ett universum där, som Marx sade, 'allt som är fast förflyktigas'.¹⁷

Denna beskrivning får här fungera som en tillfällig bestämning av modernitetens väsen. Romantiken runt 1800 kan beskrivas som en reaktion mot denna modernitet. Men det svar på moderniteten vi känner som modernism framträder först hundra år senare.

Estetiken utbildas som en filosofisk disciplin först hos Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) och Immanuel Kant (1724–1804) under andra hälften av 1700-talet.¹⁸ Vid denna tid framträder också en ny konstnärsroll, som resultatet av konstens nya produktionsvillkor. I en stegvis frigörelse från fasta beställare och beskyddare, i form av kyrkan, kungligheter, furstar och aristokratin, erövrar konsten sin autonomi och plats i det offentliga rummet, med Salongen i Paris och de nationella museer som byggs i Europas huvudstäder under 1800-talet. Romantiken är kulmen på denna utveckling.

Beroende på konstform och vad som räknas som modernism kan modernismens startpunkt lokaliseras mellan 1860 och 1914. Inom bildkonsten utgör Gustave Courbets realism, Édouard Manet, impressionisterna och den av Napoleon III stödda De refuserades salong (*Salon des refusé* 1863), Pablo Picasso och kubismen 1907, Henri Matisse och fauvisterna samt 1910-talets avantgarderörelser som dada, futurism, konstruktivism och expressionism, olika steg i modernismens framväxt. Det tidiga 1900-talets modernism kan karaktäriseras som ett vitt fält av riktningar och experiment. Modernismen som estetisk rörelse är på samma gång en produkt av och ett uttryck för moderniteten. Den är ett svar på samhällsutvecklingen och en ny världsordning och kan som sådant ta olikartade uttryck, såväl bejakande som kritiska. Först från 1930-talet och framåt kan vi se hur begreppet modernism snävas in. Den abstrakta konsten vann allt större inflytande. De första museerna över modern konst skapades och bidrog till att etablera en beskrivning av en närmast organisk historisk utveckling från figurativt till abstrakt.

I själva verket var modernismens institutionalisering en långsam och motsägelsefull process.

Efter 1945 övergår initiativet från Paris till New York och den abstrakta expressionismen framträder som den ledande konstriktningen. Samtidigt institutionaliseras den europeiska modernismens Manet, Picasso och Matisse på amerikanska museer som Museum of Modern Art (från 1929), The Solomon R. Guggenheim Museum (från 1937) och The Metropolitan Museum (från 1872) i New York.¹⁹ Denna institutionalisering understöder och understöds av beskrivningen av det abstrakta måleriet som kronan på en nödvändig abstraktionsprocess, av Greenberg förstådd som en självkritisk operation inom det egna mediet.²⁰ Att beskriva modernismen som en utvecklingslinje från figurativt till abstrakt, som Greenberg gör, kräver sina offer. Exempelvis har surrealismen, som präglades av blandningar av olika medier, ett starkt inflytande långt fram i tiden som motsäger tesen om att modernismen innebar abstraktion och renodling av varje medium.²¹ Greenberg blir tvungen att förpassa denna inflytelserika avantgarderörelse till marginalen.

78

Det är denna institutionaliserade modernism och dess normer som en rad konstnärer och kritiker under 1960-talet och framåt gör upp räkningen med, framför allt de som är knutna till minimalismen och konceptkonsten. Men i detta uppror, och i än högre grad i den postmodernistiska kritikens analys av innebörden av detta uppror, cementerar man, som Håkan Nilsson visat, Greenbergs definition av modernism för att lansera postmodernismen som ett brott med modernismen.²²

Begreppet postmodernism är direkt beroende av hur modernism och modernitet förstås, eftersom postmodernismen definieras som en reaktion mot, ett överskridande, en förlängning eller mutation av modernismen. Men postmodernismen har också inneburit att nya perspektiv på modernismen etablerats. Om överskridandet som sådant är en modernistisk trop, då måste postmodernismens överskridande av modernismen beskrivas som en yttersta konsekvens av modernismen och "the tradition of the new", med kritikern Harold Rosenbergs term, snarare än som ett brott med den.²³ Postmodernismen kan då förstås som en radikaliserad av idéer som formulerades i modernismen men inte vunnit genomslag fullt ut. Det gäller exempelvis konsekvenserna av Duchamps readymade. Postmodernismen innebär därmed en om-tolkning och omvärdering av modernismen, och därmed också en om-skrivning av modernismens historia.

Etymologi

Postmodernism består av två led varav det ena är *modernism* – ett i sig komplext begrepp. Prefixet *post-* är mer entydigt i betydelsen av efter. Men postmodernism som begrepp kan inte reduceras till summan av sina beståndsdelar. Det finns en kvalitativ skillnad mellan *post + modernism* och *postmodernism*.

Som term är postmodernism orimlig – hur kan något befinna sig bortom det moderna (lat. *modernus* av *modo*=nyss), efter nuet? I brist på andra termer är vi hänvisade till den. Man kan, som Mikael Löfgren och Anders Molander i *Postmoderna tider?* (1986), se denna språkliga orimlighet som "ett relevant uttryck för en 'orimlig' existentiell och/eller historisk-kulturell belägenhet".²⁴ Blickar vi framåt uppenbarar sig dock ett problem. Begreppet tycks förutsätta att ingenting mer kommer att hända. Det kan rimligen inte finnas någon post-postmodernism. Kanske är det i denna mening vi ska förstå Lyotards hävdande att varje modernism föregås av en postmodernism. Efter postmodernismen måste en ny modernism komma, eller också inget nytt alls.

Ordet postmodernism kan spåras tillbaka till 1870 då den engelske salongsmålaren John Watkins Chapman beskrev sin konst som postmodern till skillnad från impressionisternas moderna måleri.²⁵ Begreppet framträdde sedan i den latinamerikanska modernismen under 1930-talet hos poeten Federico de Onís som använde termen *postmodernismo* för att beskriva en reflexiv rörelse inom den litterära modernismen. Ordet togs upp i amerikansk litteraturhistoria och litteraturkritik från 1940-talet och framåt, där det hos Charles Olson betecknade en reaktion mot New Criticisms formalism. Senare användes postmodernism som en beteckning på efterkrigstidens pop- och beatförfattare hos kritiker som Irwing Howe, Harry Levin och Leslie Fiedler.²⁶

Den amerikanske konstkritikern Leo Steinberg använde begreppet om konstnärer som Jasper Johns och Robert Rauschenberg i uppsatsen "Other Criteria" (1972, 1975).²⁷ Ihab Hassan använde under 1970-talet ordet om litteratur som bejakar det fragmentariska och lekfulla.²⁸ 1977 lanserade Charles Jencks postmodernismen som en ny arkitekturstil präglad av stillån och dubbelkodning.²⁹ Under 1970-talet etablerades

begreppet först i litteratur- och arkitekturteori för att sedan användas inom vetenskaps- och samhällsteori, samt allmän kulturkritik. Inom konstkritiken började begreppet användas mer frekvent vid samma tid, exempelvis av Rosalind Krauss i uppsatsen "Skulptur i det utvidgade fältet" (1979, 2005) och Douglas Crimp i essän "Bilder" (1979, 1997).³⁰

Efter Lyotards bok *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) har "det postmoderna tillståndet" etablerats som ett begrepp för att beteckna en kulturell och epistemologisk belägenhet i det postindustriella samhället, präglad av högteknologi, datornätverk, television, satellitkommunikation och globalisering.³¹ För Lyotard syftade begreppet i första hand på vetenskapernas situation och vad han kallar de stora berättelsernas död. De stora berättelserna ersätts enligt Lyotard av lokala språkspel och praktiker. Den allomfattande teorin, liksom den samhällspolitiska utopin, har förlorat sin trovärdighet.

80 Postmodernismen har sitt teoretiska fundament i poststrukturalismen med filosoferna Foucault, Derrida, Deleuze och Lyotard, psykoanalytikern Jacques Lacan, semiotikern Barthes, litteraturvetaren Julia Kristeva, sociologen Baudrillard, med flera. Grunden finns hos Marx och Freud som läses på nya sätt, med intryck tagna från Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger och Walter Benjamin. Poststrukturalisterna utgår från den strukturalistiska analysen men avslöjar några av de antaganden som ligger till grund för de strukturalistiska modellerna som metafysiska, vad Derrida kallar "närvarons metafysik". Derrida utvecklar läsningar som söker sig mot inkonsekvenser och det perifera, för att på en gång utvinna ny mening ur texten och underminera den som sammanhållet system. Lacan bygger vidare på Freud men ger språket en mer framträdande roll i sina analyser av subjektets tillblivelse. Foucault genomför en maktanalys med inriktning på kulturella instanser och sociala institutioner som disciplinerar medborgarna, till exempel skolan, fängelset och mentalsjukhuset. Likhetsstecken bör inte sättas mellan poststrukturalism och postmodernism. Flera av de franska poststrukturalisterna, med undantag av Lyotard, vill inte kännas vid begreppet. Men poststrukturalismen bildar likväl det teoretiska fundamentet för postmodernismen, då såväl kritiker som konstnärer tar intryck av poststrukturalismen och applicerar dess perspektiv på konst.

Postmodernismen i konsten

Leo Steinberg är sannolikt den förste att i en mer utvecklad form använda begreppet "post-Modernist" om bildkonst i "Other Criteria".³² Uppsatsen, vars avslutande del publicerades i *Artforum* (1972), baserades på en föreläsning Steinberg höll på Museum of Modern Art i New York i mars 1968. Huvudexemplet är Rauschenberg som enligt Steinberg genomför en vändning av bildplanet i 90 grader, från det vertikala till det horisontella, under 1950-talet. I *Bed* (1955) har Rauschenberg hängt upp sin egen säng på väggen. Det amerikanska lapptäcket har bemålats som i en ironisk kommentar till den abstrakta expressionismen. I Duchamps anda har ett bruksföremål genom denna förflyttning förvandlats till ett konstverk. I *Monogram* (1955-1959) har istället en målning med påklistrade träbitar lagts ned på golvet. Ovanpå den har konstnären ställt en uppstoppad get med ett bildäck runt magen. I sina collage och screentryck, slutligen, arbetar Rauschenberg med bildfragment hämtade från såväl pressen som konsthistorien. Bilderna trycks på duken från olika håll, som om det inte fanns något upp eller ned. Något enhetligt bildrum skapas inte. Istället använder Rauschenberg duken som en opak yta där vilka bilder och objekt som helst kan ansamlas, påpekar Steinberg som liknar denna yta vid ett tryckbord (*flatbed*).³³

81

Alltsedan renässansen har bildplanet koncipierats som ett vertikalt snitt i synpyramiden, ett fönster mot en fiktiv rymd, menar Steinberg. Enligt Steinberg har denna vertikalitet levt kvar i modernismen, även i den abstrakta konsten. När Rauschenberg vänder detta fönster 90 grader förlorar det sin illusoriska transparens. Bildplanet blir en hård yta där data skrivs in. Rauschenbergs vändning av bildplanet ser Steinberg som ekvivalent till ett skifte av ämne från natur till kultur. Rauschenbergs verk avbildar inte naturen utan kommenterar och reproducerar befintliga bilder. Genom att vilket bildmaterial som helst kan appliceras sida vid sida på *flatbeden* överskrider den klassifikationerna som föreställande och abstrakt. Alla bilder har nu samma värde. Med vändningen av bildplanet lämnar Rauschenberg den modernistiska abstraktionen och dess kriterier. Rauschenberg är därför *post-Modernist*, hävdar Steinberg.³⁴

I uppsatsen pekar Steinberg ut några av de element som kom att bli centrala i postmodernismen, som skiftet av ämne från natur till kultur, liksom förskjutningen från enhetligt bildrum till reproduktion av bilder, samt skiftet från åtskilda stil- och mediekategorier till orena hybrider.

I *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) försvarade arkitekturteoretikern Charles Jencks en radikal stileklekticism.³⁵ Den postmoderna arkitekturen arbetar enligt Jencks med dubbelkodning, det vill säga med en hybrid mellan modernistisk och historisk syntax, vilken tillfredställer den utbildade och breda smaken samtidigt. Detta klivna tilltal är enligt Jencks ett sätt att överbrygga det avstånd som uppstått mellan en elitistisk modernism och folkliga ideal men har av hans kritiker uppfattats som ett uttryck för en reaktionär, neokonservativ och populistisk tendens inom postmodernismen. Jencks skilde på *late-modern* arkitektur, vilken fortsätter att utveckla funktionalismens idéer men med distans till dess ideologi, och *post-modern* som helt bryter med det modernistiska arkitekturbegreppet. Jencks definition av postmodernismen som en beteckning på stileklektisk arkitektur har en parallell i de olika neostilar som framträdde i måleriet i slutet av 1970-talet, som de nya vilda i Tyskland, transavantgardet i Italien, neoexpressionism, neoklassicism och neogeo i USA.

82

Det nya figurativa måleriet

Efter att under något decennium ha stått i skuggan av riktningar som minimalism, jordkonst, konceptkonst och performance hamnade måleriet återigen i centrum för den internationella konstdiskussionen i slutet av 1970-talet. Det figurativa måleriets framgångar var så stora att det talades om måleriets återkomst. Beteckningen "ny" i namnet på riktningar, konstgrupper och utställningar med figurativt måleri, som Die Neuen Wilden, *New Image Painting*, *New Spirit in Painting* och neoexpressionism, är signifikativt för ett föreliggande behov att manifesteras en ny situation. Just för att måleriet inte var nytt, utan knöt an till det tidiga 1900-talets expressionism och Pittura metafisica, behövdes prefixet *ny-* för att lansera det. Ett annat sätt att förstå denna återkomst är att det nya figurativa måleriet innebar något radikalt nytt

just därför att det av sagt sig anspråket att bryta ny mark.³⁶ Genom att återvända till ett passerat stadium i modernismens historia överskred det nya figurativa måleriet det modernistiska avantgardets norm om konstens linjära utveckling och manifesterade därigenom avantgardets slut. Den italienska varianten av denna strömning gick mycket riktigt under namnet *transavantgarde*.

Detta fenomen kan nu förstås på olika sätt, antingen som ett nödvändigt överskridande av en alltmer auktoritär och elitistisk modernistisk norm om det abstrakta, mediums specifika och universella, eller också som ett reaktionärt återupprättande av en romantisk konstnärsroll och ett romantiskt konstbegrepp som illusoriskt restaurerar konstobjektets förlorade aura, varigenom dess marknadsvärde säkerställs. Då det nya figurativa måleriets försvarare hävdade den första tolkningens giltighet, stod dess belackare för den senare.

Transavantgardet lanserades av den italienske konstkritikern Achille Bonito Oliva. Oliva var förankrad i Arte Povera, den dominerande riktningen inom den italienska senmodernismen. Men i slutet av 1970-talet övergav han denna för en grupp konstnärer som arbetade med figurativt måleri i en expressionistisk, metafysisk, klassicistisk eller romantisk anda, men utan trohet till någon av dessa traditioner. Utmärkande för dem var tvärt om stilblandningen och lånen från konsthistorien.³⁷ Oliva myntade termen *transavantgarde* i manifestet *Transavantgarde International* (1982) för att beteckna denna nya riktning.³⁸ Genom att röra sig nomadiskt i konsthistorien frigjorde transavantgardisterna enligt Oliva det visuella materialet från sin ideologiska bakgrund.

Transavantgardet var inte ensamt om att vid denna tid återuppväcka den tidiga modernismens figurativa måleri. Även i Tyskland och USA framträdde starka retrotendenser. På utställningen *New Image Painting* på Whitney Museum i New York (1978) visades figurativt måleri av bland andra David Salle, Eric Fischl, May Stevens och Julian Schnabel. En stark tendens var inriktningen mot expressionism, vilket genererade termen neoexpressionism. Snart framträdde sådana fenomen som *Bad Painting*, det vill säga medvetet eklektiskt och med modernistiska måttstockar mätt "dåligt" måleri, liksom graffitikonst, ett måleri i neoexpressiv anda som tagit intryck av subkulturernas visuella språk. Stora gallerister som Mary Boone tog till sig graffitimålare som Jean-Michel Basquiat och Keith Haring. Också i tyskarnas vilda gestik fanns en parallell till uttrycket i urbana ungdoms- eller subkulturer. På

samma sätt som med transavantgardet kunde detta återvändande till en förbrukad stil motiveras med konstnärernas nomadiska och distanserade hållning. Referenser från olika håll blandades. En ny frihet hade erövrats.

Det häftiga tyska måleriet (*Heftige Malerei* eller Die Neuen Wilden) som framträtt i Berlin 1977, slog igenom internationellt i början av 1980-talet. En förhistoria fanns i den tyska efterkrigstidens expressionism, med företrädare som Georg Baselitz, Markus Lüpertz och A. R. Penck. Några studenter för Joseph Beuys på konstakademien i Düsseldorf, som Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Sigmar Polke och Gerhard Richter, inspirerade också yngre målare. Det var ett expressivt, stökigt och grällt måleri som förenade tysk expressionism i Die Brückes och Der Blaue Reiter's anda med samtida punk- och undergroundkultur.³⁹

84 1980 representerade Baselitz och Kiefer Västtyskland på Venedig-<biennalen. Konstnärer som Rainer Fetting, Basquiat och Schnabel blev stjärnor över en natt och samtida konst såldes för fantastiska summor. Men det nya måleriets framgångssaga blev kort. När luften gick ur 1980-talets uppblåsta konstmarknad tog festen slut. Överproduktionen bidrog till ojämn kvalitet. Nya frågeställningar och riktningar började göra sig gällande. Dessutom ansattes det nya figurativa måleriet hårt från kritiker, framför allt de knutna till tidskriften *October*, grundad av Rosalind Krauss 1976. Med en vikande konstmarknad, kombinerad med det figurativa måleriets minskade nyhetsvärde, kom dessa kritiska röster att få ett allt större inflytande.

October och debatten om det nya figurativa måleriet

Mot Jencks stileklektiska postmodernism ställde gruppen kring *October* under det sena 1970-talet en konceptuell och dekonstruerande konst med rötterna i Rauschenberg och neodada, för vilken de ansåg att ordet bör reserveras. Med utgångspunkt i Benjamins essä "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936, 1991) argumenterade dessa kritiker för att konstnärerna måste ta sig an samtida sociala och politiska frågor i medier som används i den kommersiella kulturen, som fotografi, montage och film, men använda dem på ett experimentellt och kritiskt sätt.⁴⁰

Det nya måleriet såg de som ett reaktionärt modedefenomen som korresponderade med vänsterpolitikens *backlash* i USA och Europa omkring 1980.

Det av *October* försvarade neoavantgardet, med företrädare som Jenny Holzer, Sherrie Levine, Cindy Sherman och Haim Steinbach, framstod under senare delen av 1980-talet som den ledande riktningen. Dessa konstnärer arbetade med iscensatt fotografi, video, installationer, appropriering och simulation, med en manipulation av koder snarare än med att skapa nya former. När frågor om representation, makt, kön och blick hamnade i fokus, bidrog det till att göra neoexpressionismens machoframtoning politiskt inkorrekt. Kiefer kom dock att uppfattas som en fortsatt intressant konstnär eftersom han med en oroande ambivalens ägnade sig åt att gräva i Tysklands förflutna. Även Polke och Richter kunde utifrån *October*:s tolkningsperspektiv betraktas som intressanta konstnärer, eftersom de arbetade med operpersonliga uttryck i en simulation av massmediernas bilder och underförstått med en kritik av dess myter.

October fungerade under 1980-talet som det kanske viktigaste organet för kritik av den institutionaliserade modernismen. Med utgångspunkt i marxism, psykoanalys och poststrukturalism utvecklade de en postmodernistisk kritik analog med det postmodernistiska neoavantgardets dekonstruerande strategier. Tongivande skribenter var Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Thierry de Duve, Douglas Crimp, Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Annette Michelson, Laura Mulvey och Craig Owens.

I den tidigare behandlade uppsatsen "Skulptur i det utvidgade fältet" skrev Krauss om en ny typ av skulptur som lämnat modernismens skulpturbegrepp bakom sig.⁴¹ Den är inte längre autonom och platslös utan platsspecifik. Till skillnad från den modernistiska skulpturen tillåter denna nya typ av skulptur det sammansatta, i olika konstellationer av landskap/ickelandskap, arkitektur/ickearkitektur, platskonstruktion/skulptur, markerade platser/axiomatiska strukturer. En efter en har skulptörer som Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt och Bruce Nauman börjat verka i ett utvidgat fält, hävdar Krauss. Det behövs en ny term för att benämna detta brott och Krauss föreslår postmodernism.⁴² På samma sätt kom Crimp, Buchloh, de Duve, Foster, Kate Linker och Owens att tala om postmodernism, inte i första hand i förhållande till det nya figurativa måleriet av expressivt märke, utan om

konst som verkar dekonstruerande i en konceptuell tradition. Stridslinjen går alltså inte bara mellan "modernister" och "postmodernister", utan också mellan olika uppfattningar om vad postmodernism är.

Crimp lyfter i texten "Bilder" fram konstnärer som Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo och Philip Smith som postmodernerna.⁴³ Deras konst fyller enligt Crimp en kritisk funktion i dekonstruktionens anda. Levines bilder har ingen självständig betydelse, skriver han: "(bilderna betyder inte vad de avbildar); de utrustas med betydelse genom det sätt på vilket de presenteras".⁴⁴ Levine tar andras bilder från deras ursprungliga plats och visar dem i ett annat sammanhang som sina egna, vilket enligt Crimp får deras mytologier att undermineras. Dessa konstnärer bryter med en viss bild av modernismen, närmare bestämt med kritikern Michael Frieds tolkning av vad modernism är, vilken uteslöt såväl film som surrealism i idealiseringen av det mediums specifika.⁴⁵ Men de hämtar sina strategier från det modernistiska avantgardet. I den meningen framstår postmodernismen i Crimps tappning inte som ett avvisande av modernismen utan som ett annat sätt att förstå den än det vi finner hos kritiker som Greenberg och Fried. Men detta räcker inte för Crimp som beskriver postmodernismen som ett radikalt brott med modernismen:

86

Men om *postmodernismen* ska ha något teoretisk [sic!] värde, så kan den inte bara användas som ytterligare en kronologisk term; snarare måste den visa på den specifika karaktären hos brottet med modernismen. Det är i denna bemärkelse som den radikalt nya infallsvinkeln till mediet blir viktig.⁴⁶

Detta nya sätta att förhålla sig till mediet innefattar citering, utsnitt, inramning och iscensättning: "Det behöver inte påpekas att vi inte söker efter källor eller ursprung, utan betydelsestrukturer: under varje bild finns alltid en annan bild."⁴⁷ Ursprung, original och autenticitet – de värden som betonades av modernistiska kritiker – upphävs enligt Crimp i de nya mediernas transformationer och reproduktion. I essäns avslutning skriver Crimp: "En teoretisk förståelse av postmodernismen kommer alltså att avvisa alla försök att förlänga livet hos former som överlevt sig själva."⁴⁸ Vad författaren här syftar på är det nya figurativa måleri som lanserades vid samma tid. Detta försöker enligt Crimp bevara måleriets integritet och bevakar modernistiska estetiska kategorier som förlorat sin giltighet.

Rent fientlig till detta måleri är Benjamin Buchloh som i essän "Maktens figurationer, regressionens chiffer. Anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" (1981, 1997) jämför vägen med figurativt måleri på 1980-talet med 1920-talets Die Neue Sachlichkeit och Pittura metafisica, enligt författaren reaktionära strömningar som på ett kulturellt plan förberedde för fascismen.⁴⁹ På samma sätt förbereder dagens retrotendenser inom måleriet för en reaktionär tendens i politiken, hävdar Buchloh. De nya figurativa målarnas sätt att förhålla sig till kapitalismen är enligt Buchloh cyniskt och dekadent. Perspektivet är lika normativt som någonsin den formalistiska kritikens.

Också i andra texter av företrädare för *October* uttalas denna negativa syn på det nya figurativa måleriet. Kapitlen i den av *October*-gruppen sammanställda *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004) tar vart och ett sin utgångspunkt i ett årtal.⁵⁰ "1984b", av Hal Foster, är ett försök att rekapitulera tiden runt 1984 då postmodernismen debatterades som mest intensivt.⁵¹ Foster skiljer där mellan två rivaliserande former av postmodernism, en neokonservativ och en poststrukturalistisk. Denna uppdelning är användbar men görs knappast utifrån en neutral position. Redan etiketten "neokonservativ", under vilken författaren inordnar den stileklektiska arkitekturen och det nya figurativa måleriet, är politiskt laddad. Även om en sådan koppling mellan ett visst stilistiskt uttryck och en politisk agenda fanns i vissa fall är det inte givet att detta gäller överlag.

Den neokonservativa postmodernismen definieras av Foster som en stilistisk reaktion mot modernismen i form av ett återvändande till ornament inom arkitekturen, till det figurativa inom måleriet och till det narrativa inom litteraturen. Enligt Foster rättfärdigar den neokonservativa postmodernismen dessa återvändanden i termer av heroisk återupptäckt av det individuella och det historiska, medan den poststrukturalistiska postmodernismen ifrågasätter både konstnärens originalitet och traditionens auktoritet. Då den neokonservativa postmodernismen återvänder till representationen utvecklar den poststrukturalistiska postmodernismen istället en kritik av representationen och dess konstruktion av verkligheten, hävdar Foster. Det nya figurativa måleriet använder enligt författaren konsthistoriska referenser i klichéartade citat för att dekorera en till synes modern målning. Det kan därför inte vara frågan om någon verklig postmodernism, skriver han:

Far from democratic (as was sometimes proclaimed), this reconciliation tended to be both elitist in its historical allusions and manipulative in its consumerist clichés. [...] In this regard, neoconservative postmodernism was less postmodernist than antimodernist⁵²

Stileklekticismen är enligt Foster inte postmodernistisk utan antimodernistisk. Den verkliga postmodernismen omformulerar istället en modernistisk kritik. Postmodernismen i *October*:s definition är alltså en radikaliserad och kritisk modernism. Den poststrukturalistiska postmodernismen överskred inte modernismen för att denna gått alltför långt i sin kritik (av representationen, etcetera), utan för att den inte längre var tillräckligt kritisk, hävdar Foster.

Även om Fosters kritik av vad han kallar den neokonservativa postmodernismen inte saknar relevans lider framställningen av brist på objektivitet. Det saknas ett försök att utan förutfattade meningar förstå denna riktning. Författaren utgår från en rad inte alls självklara antaganden, som att lösgörandet av stilen från konstnärspersonen inte är subversivt, att det nya figurativa måleriets återvändande till representationen inte syftar till att ifrågasätta representationen, samt att det publika tilltalet är manipulativt. Foster skriver att "neoconservative postmodernism advocated a return to representation, and it took the truths of its representation for granted", en slutsats som ter sig märklig i relation till riktningens allt annat än realistiska ambitioner.⁵³

88

Kritiken mot det nya figurativa måleriet var inte oemotsagd. I "Flak from the 'Radicals'. The American Case against Current German Painting" (1983) ifrågasätter Donald Kuspit grunderna för denna kritik.⁵⁴ Kuspit menar att marxistiskt orienterade kritikers attacker skett utifrån en självpåtagen position som "radikal". Denna position förutsätter en intakt tro på ett politiskt avantgarde då detta enligt Kuspit spelat ut sin roll. Det nya figurativa måleriets kritiker agerar utifrån ett modernistiskt konstbegrepp där denna typ av måleri, i enlighet med föreställningen om konstens framåtskridande, är dekadent i betydelsen förfall från modernismens ordning. Kritiken av rörelsen bygger enligt Kuspit på ett missförstånd. Belackarna identifierar neoexpressionisterna med myter som i själva verket är ämnet för deras konst. På grund av sin låsning i ett modernistiskt-marxistiskt avantgardetänkande förmår dessa kritiker inte se metanivån i detta måleri, hävdar Kuspit. Till skillnad från Buchloh tror Kuspit inte alls att de nya vilda på ett naivt sätt försöker återvinna den subjektiva närvaron i verket:

New German painting does not wish to reinstate old claims of organic unity, aura and presence of painting, but to let us know that heterogeneity, mechanical procedures, and seriality no longer carry out the subversive function of the modern aesthetics.⁵⁵

Diskussionen om neoexpressionismen är intressant eftersom den visar att det inom postmodernismen, trots dess hävdande av de stora berättelsernas död och de stabila värdenas upplösning, fortfarande går att avvisa en rörelse som dekadent.

Det är berättigat att fråga hur kritisk neoexpressionismen var. Dess odlande av konstnärsmyten är måhända mer naiv eller cynisk än kritisk. Samtidigt går det inte att förneka det potentiellt subversiva i deras trolösa förhållande till stilen. Utfallen mot det nya figurativa måleriet visar att det förolämpat avantgardet. Kanske beror hätskheten i dessa utfall på att avantgardets försvarare känner att avantgardet är satt under hot i informationssamhällets teckenflöde. Varje rörelse med anspråk på att ha överskridit avantgardet måste attackeras. I själva verket är hotet mot avantgardet ett helt annat. Det kommer inifrån avantgardet självt. Avantgardets framgångar har paradoxalt nog avväpnat dess kritik. Avantgardet ter sig numera uppslukat av marknaden och institutionerna, vilket föranleder frågan om avantgardet fortfarande förmår fullgöra en kritisk funktion, som är föremål för en egen debatt.

89

Kuspits slutsats att avantgardets kritik ätits upp av marknaden ligger nära den som Peter Bürger drar i *Theorie der Avantgarde* (1974).⁵⁶ Bürger hävdar där att neoavantgardet utgör en reprisering av det historiska avantgardet som förvandlar det till en ofarlig avantgardestil.⁵⁷ Denna avantgardestil kan utan problem inlemmas i institutionens vård och status quo bevaras. När avantgardet upprepas återkommer det som fars, skriver Bürger med en anspelning på Marx. I polemik mot Bürger hävdar Foster i *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century* (1996) att avantgardet inte alls stagnerat utan istället utvecklat nya strategier för politisk kritik.⁵⁸ Visserligen krävde formuleringen av en sådan kritik ett återupplivande av det historiska avantgardet, men denna repris har lett vidare till en utvidgning av avantgardet. Man måste skilja på åtminstone två faser av neoavantgardet, menar Foster. Den första, med Robert Rauschenberg och Allan Kaprow, återupptog avantgardets strategier, framför allt de som utvecklades i dadarörelsen, och förvandlade avantgardet till institution. I en andra fas, med företrädare som Marcel Broodthaers och Daniel Buren, utveck-

lade konstnärerna en kritik av konstinstitutionen. Neoavantgardet kan därför inte omedelbart avfärdas, bara för att den första fasen av neoavantgardet lät sig institutionaliseras.⁵⁹

Fosters och *October*-gruppens postmodernism är alltså liktydig med en fortsättning på och radikalisering av det modernistiska avantgardet, där konsten utvecklar en kritik av konstinstitutionen, men också av sociala och politiska förhållanden. Transavantgardet och det nya figurativa måleriet företräder istället en postmodernism som överskridit avantgardet, en konst efter avantgardets slut då allting är tillåtet och alla hierarkier mellan stilar och former brutits ner.

Det nya figurativa måleriets framgångssaga blev kort.⁶⁰ Detta kan tolkas på två sätt. Antingen återinrättades avantgardet och upproret mot det slogs ner, eller så berodde misslyckandet på att det nya måleriet inte bar på de kritiska instrument eller den förnyelse som krävs för att inte helt uppslukas av marknaden. En mer krass förklaring är att det förlorade sitt nyhetsvärde och därmed sitt marknadsvärde.

90 I *October*-gruppens konsthistorieskrivning över 1900-talet har denna strömning uteslutits till förmån för popkonst, minimalism, konceptkonst, fluxus, situationism och vad de kallar poststrukturalistisk postmodernism.⁶¹ Det nya måleriet i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet omnämns bara som något som stod mot den senare etablerade definitionen av postmodernismen. Det enda bildexemplet är här en målning av Schnabel (*Exile* 1980). Richter behandlas utförligt men han uppfattas också som en dekonstruktiv målare. Paradoxalt nog framställs Richter som kritisk trots sina framgångar på konstmarknaden, medan andra av de nya figurativa målarna avfärdas som dekadenta, naiva och cyniska då de drar nytta av avantgardets nederlag. De talar inte rätt språk.

Denna frånvaro blir begriplig om boken ses som ett inlägg i en pågående debatt där det gäller att lyfta fram ett kritiskt avantgarde som fortfarande är hotat av kommersiella krafter – en konstmarknad som premierar måleri. Frånvaron är likväl anmärkningsvärd i ett bokverk som ger intryck av att vara en sammanfattande exposé över 1900-talets konstutveckling. Därmed utgör *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* en påminnelse om att ingen konsthistoria är neutral. Liknande uteslutningar har skett förut, som då modernismen etablerades och det akademiska måleriet uteslöts och snart föll i glömska som en konsekvens av denna uteslutning.⁶²

Sammanfattning

Jag skilde inledningsvis mellan *postmodernism* som ett konsteoretiskt och konsthistoriskt begrepp, *postmodernistisk* som stilistisk term, eller snarare en beteckning på den postmoderna konstens trolösa sätt att förhålla sig till stil, *postmodernistisk teori* som en beteckning på nya teoretiska perspektiv, framför allt poststrukturalism, samt *det postmoderna tillståndet* som en beteckning på tillståndet i de västerländska postindustriella samhällena, präglade av expanderande kapitalism, telekommunikation och globalisering. Begreppet postmodernism gör sig gällande i kultur- och samhällsdiskussionen under 1970-talet. Inledningsvis används det främst i litteraturkritik under 1940-talet och framåt, senare om arkitektur. Ordet appliceras på konst av Leo Steinberg redan 1968 men då med delvis andra förtecken än då det tas upp av en rad kritiker i slutet av 1970-talet. Här kan man urskilja åtminstone två användningar av ordet i relation till konst. Den ena syftar på ett överskridande av avantgardet, ett öppnande av konsthistoriens stilförråd, parallellt med stileklekticismen inom arkitekturen vid samma tid. Denna definition formulerades med utgångspunkt i det nya figurativa måleri som bröt fram i slutet av 1970-talet och dominerade konstscenen under det tidiga 1980-talet. Mot denna postmodernism står *October*-gruppens definition av postmodernism som förlängning och vidareutveckling av avantgardets strategier, vilken knyts till en rad framför allt amerikanska konstnärer i en konceptuell tradition. Mot slutet av 1980-talet vinner *October*-gruppens definition övertag och den pluralistiska postmodernismen kommer att avgränsas till en linje från dada och Duchamp till det amerikanska 1980-talets simulationism och institutionskritik. Med tiden kommer också stileklekticismen och det nya figurativa måleriet att uteslutas ur historieskrivningen för att betona neoavantgardets överskridande av en viss definition av modernismen, för vilken Clement Greenberg fick stå som den främste företrädaren.

4.

BEGREPPSDISKUSSION – ROMANTIK

93

I detta kapitel diskuteras romantikbegreppet och dess relation till postmodernismen. För att kunna göra detta behöver jag först göra några begreppsdistinktioner. Jag kommer därefter att presentera romantiken som historisk rörelse samt några tolkningar av romantikbegreppet. Denna framställning bildar grunden för ett avslutande utpekande av postmodernismens motsägelsefulla relation till romantiken.

Begreppsdistinktion

Jag har valt att skilja på fyra olika användningar av begreppet romantik. Romantik förstås då som:

1. Beteckningen på en epok i Västerlandets kulturhistoria som grovt räknat sträcker sig mellan 1790 och 1860. Den romantiska rörelsen får sitt tidigaste och starkaste uttryck i Tyskland, England och Frankrike,

men sprider sig även till andra länder i Europa och till Nordamerika. Romantiken föregås av upplysningen, förromantiken och Sturm und Drang och når sitt slut med realismen under mitten av 1800-talet, även om romantiska element återfinns i det sena 1800-talets nationalromantik, symbolism, sekelskiftets Jugend och Art nouveau, samt i modernistiska rörelser som Der Blaue Reiter och Die Brücke.

2. En stilistisk beteckning som används för att peka ut stildrag i litteratur, bildkonst, musik eller andra konstnärliga uttrycksformer, oberoende av när de är tillkomna.

3. Ett ontologiskt och epistemologiskt begrepp, det vill säga en beteckning på den världsbild, natur- och historiesyn, den estetik och det konstbegrepp som formulerades i den romantiska filosofin, litteraturen och konsten.

94 4. Ytterligare en betydelse utgörs av den vardagliga och populärkulturella användningen av ordet knuten till en modern föreställning om kärlek som ordet kommit att få. En bakgrund till denna moderna vardagliga betydelse av ordet finns i romantikernas insisterande på känslans betydelse och i idealet om den fria kärleken som växer fram under 1700-talet.

De betydelser som är aktuella i postmodernismens romantik är framför allt de under punkt 2 och 3. När de konstnärer som är föremål för denna studie använder sig av ett romantiskt bildspråk kan de sägas referera till den historiska romantiken men de behöver inte göra det direkt. Det kan ske indirekt eftersom den romantiska konsten blivit allmän egendom och återanvänds i populärkultur och konst av senare datum. Det är inte alltid möjligt att avgöra om konstnärerna refererar till en nutida eller historisk romantik. Den romantiska estetiken har frigjorts från sitt historiska ursprung och liksom barock, expressionism och surrealism blivit en beteckning på en viss typ av estetiska uttryck, eller med en term lånad från Mieke Bal, en visuell diskurs, vilket innefattar mer än stilistiska element.¹ En visuell diskurs är att likna vid en kunskapsform eller ett sätt att se, en visuell retorik baserad på vissa föreställningar om världen.

Det motsägelsefulla romantikbegreppet

Som fenomen är romantiken svår att definiera och rama in just därför att den strävar efter att skrida över gränser. Romantiken tar sig skilda uttryck i olika länder, på olika områden och i olika konstformer. I rörelsen ingår ett moment av uppbrott och revolution, vilket bidrar till intrycket att romantiken ständigt är på flykt från sin definition, som om detta att låta sig definieras skulle innebära förstelning och död.

Det motsägelsefulla har, som Horace Engdahl påpekar i förordet till *Den romantiska texten*, varit uppenbart för dem som försökt överblicka den litterära romantiken.² Engdahl konstaterar att osäkerheten om termens gränser fanns redan hos bröderna August Wilhelm (1767–1845) och Friedrich von Schlegel (1772–1829) i Jena, som lanserade termen i tidskriften *Athenäum* 1798.³ Enligt Engdahl betraktade Friedrich von Schlegel denna osäkerhet "som en aspekt av själva saken", det vill säga som ett resultat av den romantiska diktens gränsöverskridande och oändliga utveckling, innefattande motsatsernas dialektiska spel i den romantiska ironin.⁴ Den romantiska universalpoesin smälter samman genrer och överskrider traditionens gränser.⁵

I *Romanticism* (2001) begränsar David Blayney Brown den romantiska epoken till åren 1798–1846, mellan Schlegel och Charles Baudelaire.⁶ Även om man förlägger kulminationen eller startskottet för den romantiska rörelsen till året för *Athenäum*:s utgivande står det klart att romantiken har en förhistoria som sträcker sig tillbaka till den mer känslösamma förromantiken och Sturm und Drang.

Rörelsen är motsägelsefull hävdar också Michael Löwy och Robert Sayre i *Romanticism against the Tide of Modernity* (2001).⁷ Enligt dem är romantiken om vartannat revolutionär och kontrarevolutionär, individualistisk och kollektivistisk, kosmopolitisk och nationalistisk, realistisk och fantastisk, retrogardistisk och utopisk, rebelisk och melankolisk, demokratisk och aristokratisk, aktivistisk och kontemplativ, republikansk och monarkistisk, röd och vit, mystisk och sinnlig. Visserligen är det möjligt att identifiera en rad romantiska element, som känslökult, betoning av det subjektiva, intresse för naturen, mytologi och folkliv, *Weltschmerz*, symbolism, exotism och realism.

Men enligt Löwy och Sayre hjälper detta oss inte att förstå vad romantiken verkligen är, vilket får dem att söka efter romantikens *Begriff* i hegeliansk-marxistiska termer. Detta romantikens begrepp finner de i romantikens relation till och kritik av moderniteten. Den romantiska rörelsen är ett svar på de förändringar upplysningen, franska revolutionen och den industriella utvecklingen förde med sig. Romantikerna reagerar mot avförtrollning, kvantifiering och mekanisering av världen, rationalistisk abstraktion och upplösningen av sociala band genom att söka efter förkapitalistiska värden, hävdar Löwy och Sayre.⁸

96 Ordet *romantik* (på tyska *die Romantik*, på franska *romantique*, på engelska *Romanticism*) kan härledas till *in lingua romana*, som betyder i romanska språk men också texter skrivna på folkspråk i de romanska länderna. Detta i motsats till *in lingua latina*, det vill säga texter författade på latin. Från uttrycket *lingua romana* framväxte fornfranskans *roman* som betecknade diktning på romanska språk, företrädesvis medeltida berättelser om ridderlig kärlek och mystik.⁹ Ordet förekom redan under 1600-talet, men kom på modet under 1700-talet då det började användas om landskap, vid sidan av *det pastoral* och *pittoreska*.¹⁰ Till de pastoral eller ideala landskapsmålarerna hör Claude Lorrain som genom andrahandskällor utgjorde en viktig förebild för bland andra den svenske romantiske målaren Carl Johan Fahlcrantz (1774–1861). William Gilpins (1724–1804) förespråkande av det pittoreska betraktelsesättet (*the picturesque*, "som i en bild"), det vill säga att i naturen söka efter kulturella förebilder och måleriska effekter, hade ett starkt inflytande på landskapsmåleriet i slutet av 1700-talet.¹¹ Den pittoreska strömningen har också benämnts protoromantik. Men det var Friedrich von Schlegel som förde in ordet *romantisk* (*romantisch*) i en modern estetisk diskussion när han tog upp det i fragment nummer 116 och lät det beteckna den moderna poesi som överskrider traditionella former:

Den romantiska poesin är en progressiv universalpoesi. Dess bestämmelse är inte bara att återföreninga poesins alla skilda genrer och att sätta poesin i förbindelse med filosofin och retoriken. Den vill och ska också än blanda, än smälta samman poesi och prosa, genialitet och kritik, konstpoesi och naturpoesi, göra poesin levande och sällskaplig och livet och samhället poetiskt [...].¹²

Varför Friedrich von Schlegel, i sin vändning från klassicist och förespråkare av antikens formideal och harmonier till talesman för den

moderna diktningens individualitet och progressiva rörelse, tog upp ordet *romantisk* är inte alldeles klarlagt. Det förefaller emellertid troligt att ordets konnotationer till medeltida riddarberättelser (*Rittergedichte*) och vad man i dag skulle kalla *folklore*, en folkets kultur på folkets språk, fanns med i beräkningen.

Enligt idéhistorikern Arthur O. Lovejoy var det efter att ha läst Friedrich von Schillers (1759–1805) *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) som Friedrich von Schlegel kom att ändra ståndpunkt och värdera det moderna (*Kunst des Unendlichen*), förknippat med subjektivitet, individualism, gränsöverskridanden och oändlig utveckling, högre än det klassiska (*Kunst der Begrenzung*), förknippat med objektivitet, harmoni och ideal form.¹³ De andra impulserna kom enligt Lovejoy från Kants etik och Johann Gottlieb Fichtes (1762–1814) idealism. Antikens orubbliga ideal i Schlegels tidigare omvittnade *Gräkomanie* relativiserades.

Det kan vara intressant att fördjupa sig i just Friedrich von Schlegels romantikbegrepp eftersom postmodernismens fragmentestetik och ironi, i den mån denna kan tolkas som romantisk, är det i den betydelse Schlegel ger ordet. Enligt den romantiska ironins rörelse, som Schlegel beskriver, framträder varje verk som oavslutat för att vederläggas av en högre synpunkt i en rörelse utan slut. I det 121:a fragmentet skriver han: "En idé är ett intill ironi fulländat begrepp, en absolut syntes av absoluta antiteser, det ständigt självframställande växelspelet mellan två stridande tankar."¹⁴ Den romantiska ironin rör sig mellan det låga och höga, det individuella och universella, det reella och ideala, verklighet och dröm, och förmår därigenom spegla det absoluta, eller med Schlegels ord i det 116:e fragmentet:

Bara den romantiska poesin kan likt eposet bli en spegel för hela den omgivande världen, en bild av tidevarvet. Och ändå är det den som mest kan sväva mellan det gestaltade och det gestaltande, fri från alla verkliga och ideala intressen, på den poetiska reflexionens vingar, och åter ladda denna reflexion och mångfaldiga den som i en ändlös rad av speglar.¹⁵

Den romantiska ironin är den oändliga negativitetens rörelse som förblir oavslutad. Med den upplöses verkets direkta förbindelse med den yttre verkligheten. Istället förs vi in i metaforens och fantasins spegelsalar. Även om det klassiska idealet var utgångspunkten också för Schlegel ser vi hur det här utmanas av det modernas individualism och

progressiva oändlighet. Den romantiska konsten är en konst för den moderna tiden. Schlegels omvändning innebär en radikal relativisering av estetiskt värde.

Schlegel ingick i den krets av litteraturkritiker och filosofer som fått namnet den tyska romantiken eller Jenaromantiken. Men romantiken är också en internationell strömning som vid samma tidpunkt bryter fram i olika former på olika platser, i en revolt mot, ett över-skridande eller en negation av det som föregår den, nämligen rokokon, nyklassicismen och upplysningen.

De brittiska, tyska och franska uttrycken för det vi kallar romantiken är sprungna ur olikartade sociala, politiska, kulturella och historiska kontexter. Men ett kan de sägas ha gemensamt, och det är att de alla fungerar som svar på upplysningen och frambrutande moderna samhällsformer. Denna modernisering, och den modernitet som följer med den, anländer olika snabbt och i olika former i dessa länder, vilket genererar olika svar.

98

Romantiken förutsatte framväxten av borgarklassen medan rokokon var alltigenom aristokratisk, hävdar den ungerske marxisten och socialhistorikern Arnold Hauser i *Konstarnas sociala historia 2. Från den industriella revolutionen till vår egen tid* (1953, 1972), där han också hänför de olika uttryck romantiken tog sig i England, Frankrike och Tyskland till de olikartade sociala förhållanden som rådde i dessa länder.¹⁶ Hauser tolkar de specifika former som den romantiska konsten tog, bland dem intensifieringen av uttrycket och betoningen av det subjektiva, som direkta utslag av den nya konkurrenssituation som rådde i slutet av 1700-talet: "Det genialiska i det konstnärliga skapandet är för det mesta endast ett vapen i konkurrensstriden och det subjektiva uttryckssättet ofta bara en form av självreklam."¹⁷ Författarna vände sig till en ny publik på en växande marknad och detta krävde ett nytt tilltal. Om den romantiska estetikens förutsättningar låter sig reduceras till denna förändring av marknaden vill jag låta vara osagt, men att de nya produktionsvillkoren spelade sin roll i utvecklingen behöver vi inte betvivla.

Romantiken tog sig inledningsvis endast uttryck i form av motstånd mot en tidigare ordning, hävdar Hauser. Dess rörelse var opposition, negation och överskridande, vilket enligt Hauser måste förstås i sociala termer: "Känslans revolt mot förståndskylan hör, precis som 'geniets' uppror mot regel- och formtvånget, till ideologin hos de uppåtsträvande, progressiva skikten i deras kamp mot konservatismens och konventionens anda."¹⁸ För första gången nådde litteraturen ut till

en bredare läsekrets. Smakkriterierna sattes i gungning. Litteraturens och konstens ämne vidgades. Att naturen fick en framskjutande plats i såväl diktning som bildkonst ska enligt Hauser också det ses som en konsekvens av den nya publiken och de nya produktionsvillkoren. Konsten handlar inte längre enbart om det mänskliga och kultiverade. Den oändliga naturen bryter in och utmanar det mänskliga.

Även om romantiken inte kan definieras som en sammanhållen rörelse, utan måste förstås som ett mångfasetterat och motsägelsefullt svar på moderniteten, kan vi ändå notera återkommande stildrag som dramatisering, fragmentering, formupplösning och textualisering av uttrycket, det vill säga en betoning av retoriska figurer som metaforen, metonymin, symbolen, skalförskjutningen och ironin. När det gäller motivkretsar och ämnen finner vi en fascination för det dunkla, drömmen och natten, liksom för det främmande och exotiska. Det romantiska landskapet iscensätter återkommande en upplevelse av naturens gränslöshet och människans bräcklighet. Det är en natur genomsyrad av ande. Den romantiska konsten sätter den skapande konstnären och hans inre vision i högsätet. Vad det gäller landskapsmaleriet är det också upplevelsen av naturen, transformerad till en inre vision, som gestaltas snarare än yttre landskap. Ruinen är en romantisk urtyp där historien är närvarande i nuet i form av fragmentariska lämningar. Romantikerna strävar efter att sammanfatta världen i dess helhet i en syntes, att återskapa den helhet som gått förlorad med moderniseringens och kapitalismens fragmentering av livsvärlden. Den romantiska poesin uttrycker inte sällan en leda vid nutidens splittring. I ljuset av detta kan man se romantikernas myckna ordande om det *organiska* och *absoluta*. Romantikerna är dock smärtsamt medvetna om det omöjliga i att återskapa enhet och helhet. Därför accepteras fragmentet och misslyckandet. Endast i fragmentets skärva kan det absoluta återspeglas. I motsats till den klassicistiska konstteorin, som finner en ideal harmoni i antika förebilder, gäller det för romantikerna inte att åstadkomma en harmonisk och avslutad helhet, utan om att återspegla det absoluta i fragmentets form i en dialektisk ironisk rörelse. Romantikerna upplever en känsla av hemlöshet som är särskilt markant i det splittrade Tyskland. De upptäcker det nationella arvet och historien. I samtidens kris vänder de sig till historien med en nostalgisk föreställning om en förlorad enhet vilken man försöker återskapa i nuet, men också till religionen, drömmen och fantasin, men också till folkkulturen, som hos Johann Gottfried Herder (1744–1803).

På den sekularisering som upplysningen innebar följde romantikernas återupptäckt av det religiösa livet. Den klassiska traditionens ikonografi förlorade i betydelse. Istället gjorde romantikerna naturen eller konsten till bärare av det gudomliga. Den klassicistiska allegorin övergavs för individuella symboler. Konstens filosofiska grundvalar, konstverkets status och konstnärsrollen omdefinierades. Det klassiska formidealet fick ge vika för den medeltida konstens "formlöshet" och ett maximerande av uttrycket, parat med en betoning av det subjektiva och individuella. Vändningen mot det subjektiva innefattade ett överskridande av subjektets gränser, där jaget upptogs av en större substans som Gud eller naturen.

Romantikerna tillskriver subjektet en särställning men vill samtidigt överskrida dess gränser. Med intellektet, fantasin och känslan sträcker sig subjektet mot det gränslösa och absoluta. Strävan efter att göra jaget absolut försätter jaget i exil från den sociala världen. Jaget framträder som ensamt och isolerat, vilket föder en längtan efter gemenskap, ett förbund med förebild i den medeltida kretsen, en grupp av likasinnade vilka kan förstå och uppskatta geniets produkter.¹⁹

100

Enligt Kant i *Kritik av omdömeskraften* (1790, 2003) skapar geniet i enlighet med naturen, men inte genom att imitera den utan genom att utgå från inre impulser. Geniet skapar själv lagarna för sin konst som därmed kommer att överskrida traditionens och de etablerade formernas gränser.²⁰ Detta genibegrepp kom att bli centralt i den romantiska konstförståelsen och drogs där till sin spets i en förbehållslös genikult. Geniet blir sinnebild för konstnären men förebådar också avantgardekonstnären som outsider och profet.

Romantiker som Philipp Otto Runge (1777–1810) var missnöjda med sin samtids konst och krävde en ny konst vars former de ännu inte hittat fram till. Även om romantikerna vände sig till historien, till den arkaiska grekiska antiken, gotiken och den "romantiska" medeltiden eller den tidiga renässansen före Rafael, var visionen ändå riktad mot framtiden. Romantiken är en aning om det kommande. Som en konsekvens av förändringar av sociala mönster och en hastigt omritad politisk karta framträder en ny historisk medvetenhet. Aldrig tidigare hade föreställningen om den historiska utvecklingen och känslan av att befinna sig i en historisk process varit så stark.

Romantikerna strävade efter att skapa en djupare överensstämmelse mellan konst och natur, skriver Gunnar Berefelt i "Romantisk tradition och nonfigurativt bildspråk" (1972).²¹ Berefelt lyfter fram

Runge som exempel, Runge som talade om en analogi mellan konstens och naturens skapelseprocess där konstverket skulle bilda en symbol för den skapande kraften i naturen. Konsten skulle återskapa naturen, inte återge den. Runge ville åstadkomma en totaleffekt hos betraktaren som motsvarade konstnärens upplevelse, skriver Berefelt. Om konstnären på detta sätt trängde bakom skenet kommer konstverken att framstå som förhöjda naturprodukter, menade Runge.²² I bild skulle konstnären framställa principerna i naturen, men inte enligt en statisk eller mekanisk natursyn, utan en dynamisk. Runge uppfattade naturen som en uppenbarelse av det gudomliga, fortsätter Berefelt. I enlighet med den romantiska synen på konstnären tog Runge på sig rollen av vägvisare och profet, skriver Berefelt.²³ Här finns en nära överensstämmelse med modernismens mest heroiska period. Man kan rent av se romantiken som ett förstadium till modernismen eller åtminstone, i likhet med Berefelt, erkänna en påfallande överensstämmelse i utgångspunkter.²⁴

Vi kan även ta Caspar David Friedrich som exempel, Friedrich som 1830 skrev att målarens uppgift inte enbart är att avbilda det han har framför ögonen utan också vad han ser inom sig.²⁵ Känslan är konstnärens lag, hävdade han. Människan är enligt Friedrich samstämmig med naturen. En konst som utgår från den inre känslan kan därför aldrig vara naturvidrig.²⁶ När romantiker som Runge och Friedrich vände sig inåt var det för att nå en djupare kunskap om tillvaron. En liknande strävan finns hos en rad andligt inriktade modernister.

I *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953) lägger Meyer Howard Abrams fram två nyckelbegrepp som kan användas för att förstå skillnaden mellan klassicism och romantik.²⁷ Då det klassicistiska verket är att likna vid en spegel av sanningen ville romantikerna göra konstverket till en lampa från vilken sanningens ljus utstrålar, hävdar Abrams. Romantikerna företräder enligt Abrams en ny syn på konstverket som sant i sig, vilken får sin fortsättning i modernistiska ideal om det absoluta och universella, om konstverket som bärare av närvaro, vad konstvetaren Hans Hayden kallar "autenticitetens regim".²⁸

Motsättningen mellan klassicism och romantik är även utgångspunkten för Kenneth Clarks bok *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classical Art* (1974), även om Clark understryker att dessa begrepp genom historien ständigt flätats in i varandra på ett sådant sätt att vi måste se dem som varandras upphov.²⁹ Klassisk och romantisk kan som kritiska termer appliceras på vilken konststepok som helst, hävdar

han. Om Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) är den som formulerar klassicismens ideal så framställer Edmund Burke (1729–1797) romantikens ämne, skriver Clark med syftning på Burkes begrepp om det sublima.³⁰ Romantiken framträder hos Clark som ett uppror mot konformism och de former som lånats från den grekisk-romerska skulpturen, liksom mot förbudet mot utnyttjande av färg och rörelse som uttryck för vital kraft.³¹

I den romantiska konsten uttrycks det ideala genom det partikulära och verkliga, hävdar Stephen C. Behrendt i "The Visual Arts and Music" i *Romanticism. An Oxford Guide* (2005).³² Högre principer förankras i erfarenheten. Romantikerna avvisade nyklassicisternas generaliseringar i avbildningen av människan och världen. Den romantiska konsten engagerar sin publik genom sinnena och känslorna, först därefter genom intellektet, fortsätter Behrendt. För måleriets del innefattar detta en aktiv betraktarposition. Inför John Martins (1789–1854) apokalyptiska visioner eller Turners upplösta scener tvingas betraktaren själv definiera motivet, hävdar Behrendt och pekar därmed ut en viktig aspekt i den romantiska estetiken, nämligen det ofullbordade och processorienterade.³³

102

Det odefinierade och upplösta är relaterat till det sublima. Detta begrepp, med ursprung i den senantika retoriken, utgör en hörnsten i den romantiska konstfilosofin men återkommer också i modernismen och postmodernismen.³⁴ Det sublima beskrivs av Burke i *Filosofisk undersökning av våra begrepp om det sköna och det sublima* (1757, 1995) som resultatet av en känsla av skräck som suspenderas, och av Kant som en negativ lust vilken uppstår då sinnesförmågorna utmanas av det oändliga och gränslösa.³⁵ Då det sköna är liktydigt med harmonisk helhet är det sublima snarare förbundet med det formlösa, avgrunden och det oändliga. För Kant får det sublima en nyckelroll i grundläggningen av omdömeskraften och fastställandet av sinnlighetens gränser, liksom av förståndets och förnuftets relation till varandra, då omdömeskraften i sitt fria spel förmår överbrygga klyftan mellan natur och frihet. När inbillningskraften fruktlöst slösat hela sin förmåga till sammanfattning på ett sublimt fenomen i naturen, träder vår förmåga att tänka in i dess ställe, hävdar Kant. Det sant sublima finns därför enligt Kant i sinnet hos den som faller ett omdöme, inte i det naturobjekt som bedöms och ger upphov till denna erfarenhet.³⁶

Då analytiken av det sublima för Kant ytterst syftade till att överbrygga klyftan mellan natur och frihet, handlade det sublima för

romantikerna snarare om att försätta sig i ett tillstånd där subjektet sträcker sig bortom sig självt, upplöses för att uppgå i en högre enhet, i naturen eller det gudomliga. I konsten gestaltas det sublima återkommande genom naturens storslagenhet och skrämmande skådespel, i form av bergsmassiv, åskväder, stormar och vulkanutbrott, men också med bildretoriska grepp som formupplösning och fragmentering. Det sublima ställer människan inför en yttre eller inre avgrund, ett formlöst kaos hon inte förmår fatta.

Begreppet återkommer i modernismen, exempelvis hos Barnett Newman som relaterar det sublima till erfarenheten av en början, ett här och ett nu, och i postmodernismen hos Lyotard som uppfattar avantgardets logik, baserad på driften att framställa det oframställbara, som sublim.³⁷

Romantik och modernism

103

Flera av de idéer som formulerades av romantikerna togs upp i modernismen. Ett annat sätt att uttrycka förhållandet på är att säga att modernismen utgör ett förverkligande av vissa strävanden inom romantiken. Om förhållandet mellan de tyska romantikerna och modernistiska rörelser som Die Brücke, Der Blaue Reiter och Bauhaus skriver Berefelt i den tidigare behandlade uppsatsen "Romantisk tradition och nonfigurativt bildspråk". I dessa modernistiska rörelser finner Berefelt samma missnöje inför samtiden och traditionen, samma vilja att skapa något helt nytt som hos romantikerna, men också romantikernas vilja att gå bortom skenet, finna en bakomliggande princip, vilket hos modernisterna tar sig uttryck i renodling av färg och form, eller med andra ord i det abstrakta.³⁸ Hos både romantiker och modernister återkommer ordet *organisk*. Wassily Kandinsky talade om anden (*der Geist*) i *Om det andliga i konsten* (1911, 1994), om att skåda bortom sinnevärlden, in i en andlig sfär, Paul Klee om varat (*das Sein*) och naturens väsen (*das Wesen der Natur*), liksom om "en på kunskap och inlevelse grundad inblick i naturens gestaltningsprocesser", påtalar Berefelt.³⁹ Både romantikerna och modernisterna brottades med vad Berefelt kallar "regenerationsproblemet", det vill säga problemet att hitta nya livskraftiga former när de gamla ter sig utarmade.⁴⁰ Även om romantiken och

modernismen framträdde i två olikartade historiska sammanhang kan vi säga att flera modernister, och i hög grad då just de tyska målarna kring Der Blaue Reiter, Die Brücke och Bauhaus, tog upp tråden från romantiken, vände sig bort från det yttre skenet för att söka en inre grund i känslan, anden, geometrin eller det organiska.

Renato Poggioli har behandlat relationen mellan romantiken och det modernistiska avantgardet i *The Theory of the Avant-Garde* (1962, 1968).⁴¹ I sin revolt mot klassicismen kan Jenaromantikerna beskrivas som det första avantgardet, eller åtminstone som en förelöpare till det modernistiska avantgardet, menar Poggioli. Eftersom Poggioli definierar avantgarde som antitraditionalism får det modernistiska avantgardet ett dubbelt förhållande till romantiken. I viljan att bryta med traditionen påvisar modernisterna samtidigt sitt beroende av romantiken. Poggioli förklarar:

The programmatic antiromanticism of the avant-garde originates in this kind of polemical consciousness. The issue here is not so much a hostility to the authentic and original romanticism as an opposition to a post-humous and outlived romanticism, something become conventional, a pathetic mode, a taste for the sensational. In a word, we are dealing with that retarded and deteriorated romanticism which the public for the avant-garde movements loves so dearly, precisely because it is so decayed and moribund, deprived of whatever is still valid and vital in the tradition from which it springs.⁴²

104

Vad de modernistiska avantgardisterna föraktar är alltså en senare tolkning av romantiken, en stelnad romantik omhuldad av publiken. Poggioli konstaterar att romantiken och det modernistiska avantgardet delar samma problematiska relation till den borgerliga publiken, en relation präglad av samtidigt förakt och beroende. Till skillnad från klassicismen, som var aristokratins konst, skapar romantikerna och avantgardisterna sina produkter för borgerligheten. Men denna borgerliga publik identifierar sig hellre med aristokratins smak. Samtidigt gör konstnärerna motstånd mot borgerlighetens livsstil.

Kontinuiteten från romantiken till modernismen är uppenbar för författaren. Det modernistiska avantgardet kan definieras som antitraditionalism men dess relation till historien är lika fullt ambivalent, skriver Poggioli. Liksom romantikerna, som vände sig till medeltiden i sin uppgörelse med den aristokratiska klassicismen, vänder sig moder-

nisterna till förhistoriska eller "primitiva" kulturer för att bryta med traditionen. I både romantiken och det modernistiska avantgardet ingår enligt författaren komponenterna antitraditionalism, primitivism, experimentalism, abstraktion, ironi och oordning. Modernisternas sökande efter renhet ser han som en paradoxal och motsägelsefull konsekvens av romantikernas sammansmältning av genrer.⁴³ Vad som här framträder är modernismens, och framför allt då det modernistiska avantgardets, motsägelsefulla relation till romantiken. De modernistiska avantgardisterna känner sig manade att förkasta den borgerliga romantiken, men ansluter sig därigenom också till romantikens antitraditionalism.

Å ena sidan finns det alltså uppenbara och medvetna överensstämmelser mellan vissa modernisters projekt, framför allt i den tyska modernismens andligt inriktade expressionism och abstrakta konst, och romantikernas. Å andra sidan finns det starka antiromantiska tendenser i modernismen, framför allt i de avantgarderörelser som attackerar romantiken som borgerlig, samtidigt som man i flera avseenden är beroende av idéer som formulerades inom romantiken. Detta dubbla förhållande till romantiken återkommer i postmodernismen. Också här finns en medveten romantik, i intresset för det sublima, det romantiska landskapet, fragmentestetik och ironi, ruinen, speglingar och förkonstling. Samtidigt distanserar sig postmodernisterna från en senmodernistisk konception av romantiken, framför allt placeringen av det skapande subjektet i högsätet, genikulten, betoning av det autentiska och originella, föreställningen om konstverket som bärare av andliga dimensioner, närvaro, transparens, det universella och absoluta. Med postmodernismen ersätts det autentiska och originella av det simulerade och reproducerade. Men därigenom uppstår en ny affinitet med en annan sida av romantiken, nämligen det fragmentariska, förkonstlingen, speglingen och textualisering av uttrycket. I överskridandet av den institutionaliserade modernismens mediums specifika ideal träder man också in i romantikens öppna fält och sammansmältning av genrer.⁴⁴

För att erkänna denna romantiska bindning måste romantikbegreppet erövrats från den institutionaliserade modernismens definition av romantiken som "autenticitetens regim" och omdefinieras i en betoning av det genreöverskridande, fragmentet och den romantiska ironin. Vad man då har att kämpa mot är romantikens kompromettering.

Romantikens kompromettering

106

Romantiken förknippas ofta med reaktionära krafter. Även om romantikens svar på moderniteten i vissa fall var just reaktivt finns här också såväl estetiskt som politiskt revolutionära och visionära element. Hauser redogör för 1800-talsliberalismens reduktiva bild av romantiken, som trots att den i flera avseenden äger sin giltighet ändå inte ger rättvisa åt den romantiska rörelsens komplexitet.⁴⁵ Nedvärderingen av romantiken har skett utifrån såväl estetiska som politiska utgångspunkter. Inom riktningar som dada, konstruktivism, konkretism, neodada, popkonst och minimalism, liksom hela 1960-talets öppna estetik, förnekades transcendentalism och eskapism, liksom betoningen av det subjektiva och autentiska. Redan dadaisterna proklamerade konstens död och hyllade den nya maskinkonsten. Romantikens betoning av det individuella och subjektiva tedde sig också reaktionär i relation till ett marxistiskt krav på en kollektiv och samhällstillvänd konst. Romantiken avfärdades som borgerlig och dekadent.

Romantiken i allmänhet och 1800-talets senromantik i synnerhet förvaltades i nazisternas *Blut und Boden*-mystik men också i Hollywoodfilmens olika genrer som melodramen, den romantiska komedin, den gotiska skräckfilmen, science fiction och domedagsskildringen. Att romantiken på detta sätt förknippats med å ena sidan nazismen, å den andra populärkulturen, har gett den dåligt rykte inom politiskt radikala konstkreter vilka definierat sig själva i opposition till borgarklassen, fascismen och kulturindustrin.⁴⁶ Friedrichs målning *Vandraren över dimhavet* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer* 1818) har satts i förbindelse, inte bara med Nietzsches övermänniskoideal, utan också med nazismens härskarmentalitet och idéer om den ariska rasens överlägsenhet, för att nu bara ta ett exempel på en romantiker vars verk komprometterats av nazisternas användning av dem.⁴⁷ Även populärkulturens förvandling av den romantiska estetik till kliché har gjort romantiken till ett problematiskt område inom ett avantgarde som tagit på sig rollen som politiskt och estetiskt radikalt.

Romantik och kitsch

Till likställandet mellan romantik och kitsch har, vid sidan av nazisternas ideologiska kitsch, Hollywoodfilmen och reklamen bidragit. Med populärkulturens anammande av element ur romantikens konst har romantiken förbundits med masskulturens "dåliga" smak. Och om det var något modernistiska kritiker bekämpade så var det populärkulturens klichéer, ett motstånd som uttrycks i Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* (1970, 2003) och Greenbergs "Avantgarde och kitsch" (1939, 2000).¹

Ordet *kitsch*, med ursprung i jiddisch, användes ursprungligen om konst som ofullkomligt kopierade en existerande stil. Kitsch används om konstnärliga produkter som inte lever upp till sina anspråk. I sin brist på självinsikt slår den över i pekoralets skenkonst. Numera har termen en vidare betydelse av dålig smak. Ordet får ofta beteckna kommersiell konst. I motsats till den "genuina" folkkulturen är kitschen perverterad. Den är kulturindustrins massproducerade handelsvara skapad för de lägre samhällsklasserna. Kitschen är de obildades smak. Att nedsättande kalla något för kitsch är därför detsamma som att använda smaken som medel för distinktion, med Bourdieus terminologi, det vill säga att utöva symbolisk makt genom att skilja ut sin egen smak som bättre än andras. Att ordet fått denna betydelse kan förklaras med att det har en funktion att fylla, nämligen att skilja ut det som är dåligt eller falsk konst från den sanna konsten, ett behov som var särskilt starkt hos modernismens försvarare i relation till kulturindustrins massiva framgångar i de breda folklagren.

I boken *Kitsch and Art* (1996) definierar filosofen Tomas Kulka kitsch i relation till konst.² För honom är en relativistisk ståndpunkt, som hävdar att vad som kallas kitsch är beroende av betraktare och kontext, otillräcklig. Han försöker därför definiera kitsch i estetiska termer, det vill säga bestämma arten av den upplevelse som kitschen ger upphov till. Kitsch består enligt Kulka av omedelbart igenkännbara, känslomässigt laddade objekt eller motiv. Kitschen är förförisk men ger inte upphov till erfarenheter av estetisk natur. Däremot kan ett studium av kitschen kasta nytt ljus över konstens värde, menar han. Tvärt emot Kulka menar jag att begreppet kitsch är sociokulturellt betingat och därmed relativt, även om vissa teman och en viss visuell retorik ofta går igen i det som benämns kitsch.

Ordet kom att användas i den modernistiska konstteorin som motsatsen till konst. Kitsch är den dåliga konst som modernismen revolterar mot, med andra ord 1800-talets borgerliga salongskonst med dess idealiserade mytologiska figurer och uppbyggliga motiv som återkommer i den kommersiella kulturen. Kitschen är kommersiell, manipulativ och falsk. Därför kan den enligt kritiker som Adorno och Max Horkheimer aldrig bli ett medel för arbetarklassens emancipation. Kitschen invagar arbetarklassen i en falsk verklighetsuppfattning genom att erbjuda moderna myter. Som underhållning och medel för verklighetsflykt är den ett verktyg för den borgerliga hegemonin. Kitschen saknar unicitet, originalitet och autenticitet. Mellan konst och kitsch finns en ofantlig klyfta, skanderade Greenberg.⁵⁰ I det tillstånd av kulturellt förfall som våra samhällen enligt Greenberg befinner sig, är avantgardekulturen det enda som rör på sig, medan kitschen, liksom den akademiska konsten, är statisk och syntetisk. Rörligheten är enligt Greenberg vad som "legitimerar avantgardets metoder och gör dem nödvändiga".⁵¹ Kitschen är istället en produkt av den industriella revolutionen, hävdar han. Kitschen använder sig av "förflackade och 'akademiserade' kopior av den äkta kulturen som sitt råmaterial", skriver Greenberg.⁵² "Kitschen är mekanisk och bygger på färdiga formler", den "förmedlar ställföreträdande upplevelser och falska känslor".⁵³ Men den får ett enormt genomslag då den erbjuder oreflekterad njutning, till skillnad från konsten som kräver ett reflekterat förhållningssätt.

När den formalistiska modernismens överhöghet och kritiska företräde sätts ifråga genom de nya vägar som avantgardet tar i 1950- och 1960-talets neodada, kinetiska konst, Nouveau réalisme och popkonst, upphör kitschen att vara förbjuden mark. Konstnärer som Rauschenberg och Warhol lånar bilder från Hollywoodfilm, veckopress och reklamannonser. Högt och lågt blandas då bilder från populärkulturen lånas in i konsten, även om konstverkets status som konst förblir intakt. Kitschen blir tillåten, men bara så länge konstnären är medveten om att det är kitsch och använder den med distans.

Kitschen är aldrig ironisk, hävdar Kulka. På detta sätt skiljer den sig från *camp* som av Susan Sontag i "Anteckningar om 'camp'" (1964, 1969) beskrivs som en medveten utpräglad ytlig estetik, dekorativ och överdådig, elegant och sorglös, en attityd som manifesteras i allt från Oscar Wildes persona till mode och popkonst.⁵⁴ Postmodernismens användning av populärkulturens estetik, av reklam, serieteckningar, amatörfotografier, med mera, är som regel distanserad och medveten. I dessa sammanhang

borde vi därför tala om camp snarare än kitsch. Om den omdiskuterade norske målaren Odd Nerdrums stämningsfulla bilder kan kallas kitsch så är Warhols distanserade verk snarare exempel på camp.

Nerdrum besökte den blaserade "Drella" i New York i slutet av 1960-talet men insåg att han hade mycket lite att hämta där.⁵⁵ För Nerdrum kom konsthistoriens mästerverk att utöva större lockelse än Warhols coola ytlighet. Nerdrum ville lära sig hantverket men upptäckte att hantverksskunskap föraktas i dagens konstvärld. Enligt Nerdrum har möjligheten att uttrycka känslor i konsten gått förlorad. När konsten av sagt sig känsloloinnehåll, subjektiva uttryck och patos blir kitschen den enda tillflyktsorten för den som vill ge uttryck för det autentiska, hävdar han. Eftersom detta är Nerdrums mission har han av sagt sig sitt konstnärskap och istället utnämnt sig själv till kitschmålare. I kitschen finns det nämligen plats för sensualism och uppriktighet. Här har hantverket fortfarande betydelse. Till skillnad från konsten, som idag blivit ironisk, är kitschen på allvar, hävdar Nerdrum. Konsten är enligt Nerdrum ytlig, oärlig och korrupt. Om man gör saker med innerlighet betraktas det som kitsch, men om det är gjort med intellektuell och ironisk distans betraktas det som konst, skriver han. Medan konsten endast är till för konsten självt tjänar kitschen livet. Konst vänder sig till offentligheten, kitsch till den enskilda människan, hävdar han.⁵⁶

Nerdrums förakt för samtiden är enormt och han av säger sig all modernitet för att gå upp i rollen som målarfurste, modellerad på 1600-talets Rembrandt. Denna hållning är förstas mycket romantisk. Romantiker som preraphaeliterna i England och nazarenerna (Lukasbund) i Tyskland blickade på ett liknande sätt tillbaka i historien för att fjärma sig från utvecklingen i samtiden. Nerdrum vägrar leva efter vad han influerad av Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) kallar "tidsandan". När kritikerna hävdade att det han gör är kitsch tog han dem på orden och utnämnde sig till kitschmålare för att visa sitt avståndstagande från dagens konstkultur. Nerdrum använder sig av en beprövad strategi när han bär sitt stigma med stolthet och försöker återerövra en negativt laddad term. Impressionister och fauvister har gjort samma sak.

Man kan få intrycket att postmodernismens öppnande av konsthistoriens stilförråd skulle göra konstkulturen mottaglig för Nerdrums kitsch. Delar av kritikerkåren, för att inte tala om konstmarknaden, har tagit honom till sitt hjärta och mot Nerdrums uttalade vilja kallat hans måleri konst. Men Nerdrum är omstridd och provocerar. Av sina kritiker betraktas han som reaktionär. Torsten Ek bom skriver exempel-

vis i ett debattinlägg om postmodernismen i *DN* (1987): "I Nerdrums pretentiösa barockmåleri finns en tydlig spricka mellan ytans 'briljanta' pastisch och budskapets påträngande anspråk. Det blir skärande falsk patetik, bristande autenticitet. Kitsch."⁵⁷

Ekbon positionerade sig på den radikala modernismens sida i debatten om postmodernismen. Att han ogillar den tillbakablickande Nerdrum torde inte förvåna någon, men också de kritiker som tagit till sig postmodernismens teoretiska perspektiv har problem med Nerdrum och hans anspråk. Jag diskuterade tidigare *October*-gruppens behov att fördöma det nya figurativa måleriets expressiva gestik. Samma behov framträder i relation till Nerdrum. Däremot accepterar postmodernisterna campen, det vill säga en medveten, ironisk, ytlig estetik, som mycket väl kan använda sig av uttryck som stämpas som kitsch men utan Nerdrums anspråk och innerlighet.

I IO Inget kunde vara mer främmande för Billgren, Bengtsson och Book än Nerdrums inlevelse och anspråk på autentiska känslouttryck. Istället för att fjärma sig från en dekadent samtid sänker de sig ner i dess bildflod och fiskar upp fragment som de sedan återanvänder i sin konst. Dessa må falla under beteckningen kitsch – exempelvis har Billgren använt sig av modebilder, Bengtsson av en annonsbild för en sko, Book av stillbilder ur diverse B-filmer – men de används med distans, som infogade citat eller allusioner på en samtida bildkultur utan att denna kultur fördöms. Snarare ger de uttryck för en fascination för den populärkulturella bildvärlden. "För vem kan med säkerhet säga att inte Meningen eller rent av Själens står att finna i Allers eller *Vogue*?", som Billgren skriver i en text om sitt arbete med collage.⁵⁸

Jämförelsen mellan romantiken och kitschen är inte godtycklig eftersom det romantiska avfärdats som just kitsch. När ett uttryck kritiserar som alltför romantiskt sker det utifrån en dubbel kompromettering av romantiken, estetiskt och politiskt. Romantiken är politiskt och estetiskt reaktionär och dessutom falsk, det vill säga kitsch.

Postmodernismens relation till romantiken

Med postmodernismens kritik av "närvarons metafysik", av universella anspråk, av tron på konsten som bärare av det bortomspråkliga,

subjektiva och absoluta, blir en romantik definierad som "autenticitetens regim" något som måste avlägsnas från den egna kroppen. Romantiken – den institutionaliserade abstrakta modernismens konception av romantiken – blir postmodernismens andre, ett utanför som den definierar sig själv i opposition mot. Den negativa synen på det romantiska sammanfaller med en förnekelse av den egna bindningen vid romantiken. Genom en reduktion av romantiken till en karikatyr, där det romantiska är liktydigt med en naiv svärmisk idealism och en metafysisk förståelse av konst, föreställer sig åtskilliga postmodernister kunna bevara avståndet. Ändå är romantikens närvaro i postmodernismen påtaglig, som affinitet, i allusioner och referenser. Det finns också överensstämmelser mellan romantiken som svar på ett kristillstånd och postmodernismen som svar på det postmoderna tillståndet. Båda framträder i en tid av samhällelig och politisk omvälvning, teknologisk utveckling och religiös sekularisering mot vilken en återvunnen religiositet svarar.⁵⁹ Mötet med världen utanför västerlandet är en förlösande faktor för såväl romantikens som postmodernismens nya världsupfattning. Under romantiken kom impulser från Orienten medan globaliseringen av marknad, kapital, information och kulturer omdefinierat grundvalarna för förståelsen av konsten i det postmoderna tidevarvet. Konstbegreppet förändrades radikalt under dessa skeden. I såväl romantiken som postmodernismen kan vi skönja en strävan efter att överskrida gränsen mellan konst och liv.

I I I

En överensstämmelse mellan romantiken och postmodernismen finner vi även i bildförståelsen, där postmodernismens på simulering och reproduktion baserade bildbegrepp uppenbarar det romantiska landskapets och den romantiska textens långt drivna textualisering, som den kommer till uttryck i bruket av metaforer och den romantiska ironin. Som Hauser formulerar det: "Begreppet 'romantisk ironi' grundar sig i huvudsak på insikten att konsten inte är annat än självsuggestion och självbedrägeri och att vi alltid är medvetna om dess framställningars fiktivitet."⁶⁰ Den romantiska konsten är full av förkonstling. Den är inbillningskraftens triumf över verkligheten. Romantikerna när drömmen om en ren kommunikation utanför språket. Samtidigt för det romantiska konstverket oss ständigt tillbaka till den språkliga nivån i en demonstration av dess retoriska figurer. Eller som Engdahl skriver om den romantiska texten: "Tropen är den uttryckshandling som mest påtagligt bryter upp det lexikala systemet. Den för in en annan typ av referens, som i extremfallet alldeles förflyktigar ordens normala syftning

på verkligheten, i andra fall bara böjer av den och låter den nå sitt mål på en omväg."⁶¹

Kan vi då tala om postmodernismen som en ny romantik? Titeln på avhandlingen antyder ett sådant förhållande men relationen mellan dessa begrepp är, som denna utläggning visar, komplex och motsägelsefull. Den historiska romantiken är för det första ett komplext och motsägelsefullt fenomen. För det andra är såväl modernismens som postmodernismens relation till och bild av romantiken motsägelsefull. Både modernismen och postmodernismen är på olika sätt beroende av romantiken men manifesterar också ett behov att distansera sig från en borgerligt definierad, sentimental och steltrad romantik. När modernister och postmodernister utan fördömande refererar till eller alluderar på romantiken är det till en romantik definierad på olika sätt. Modernister som Kandinsky och Mondrian aktiverar andra romantiska teman och figurer (det absoluta, andliga och universella) än postmodernister som Richter, Billgren och Book (fragmentet, ironin). Men också i modernismen återfinns en "postmodern" fragment- och ironiromantik, hos Duchamp och dadaisterna, liksom det i postmodernismen också finns en andlig, transcendental och metafysisk romantik, även om det då kan vara svårt att veta om den är allvarlig eller ironisk. Romantiken framträder inte endast i form av medvetna referenser, utan längs en hel skala av medvetna och omedvetna affinitetsrelationer, omtolkningar och estetiska preferenser.

112

Romantikens närvaro i 1980-talet

I inledningen ifrågasatte jag Robert Rosenblums ståndpunkt att romantiken kan beskrivas som en specifikt nordeuropeisk-nordamerikansk obruten tradition. Även om likheten mellan modernistiska och romantiska uttryck ibland kan vara slående betyder det inget mer än just detta, att vi ser en yttre likhet. Traditionsbegreppet fångar inte in det motsägelsefulla i modernismens och postmodernismens relation till romantiken. Yttre likheter låter oss inte dra slutsatsen att det rör sig om obruten kontinuitet. Det kan lika gärna handla om till sin karaktär kvalitativt olikartade framträdelseformer, innefattande reaktivering eller omdefiniering av det romantiska, situerade i andra kulturella, sociala,

politiska, historiska och geografiska kontexter. Romantiken förkastas och återerövrats. På samma sätt kan inte heller den postmoderna nyromantiken förstås enbart som en fortsättning på modernismens romantik. Postmodernismens återvändande till romantiken sker på andra sidan 1960-talets uppgörelse med ett romantiskt-modernistiskt koncept. Romantiken måste därför omtolkas för att återkomma.

För att förstå romantikens närvaro i nuet vill jag som avslutning på denna diskussion om romantikens fortsatta närvaro i modernismen och postmodernismen pröva fem begrepp hämtade från historiefilosofi, psykoanalys och semiotik: *Jetztzeit* (Walter Benjamin), *den eviga återkomsten* (Friedrich Nietzsche), *Nachträglichkeit* (Sigmund Freud), *gjentagelsen* (Søren Kierkegaard) och *quotation* (Mieke Bal).

Jetztzeit (Benjamin)

Romantikens närvaro i 1980-talet aktualiserar Walter Benjamins begrepp "nutid" ("*Jetztzeit*"). Att Benjamin skrev ordet inom citations-tecken indikerar att *Jetztzeit* inte ska förstås som ekvivalent med samtid (*Gegenwart*). Benjamin använder det för att begreppsliggöra relationen mellan nuet och historien i ögonblick då nuets närvaro i det förflutna framträder i en kortslutning av tidens kontinuum. I "Historiefilosofiska teser XIV" skriver han:

113

Historien är föremål för en konstruktion, vars underlag inte utgörs av den homogena och tomma tiden utan av den tid som är uppfylld av 'nutid'. Sålunda var för Robespierre det antika Rom ett med nutid laddat förgånget som han bröt loss ur historiens kontinuum. Franska revolutionen uppfattade sig själv som ett återuppståndet Rom. Den citerade det gamla Rom precis på samma sätt som modet citerar en klädedräkt från det förgångna. Modet har väderkorn för det aktuella var det än döljer sig i djungeln av vad som en gång varit. Det är ett tigersprång in i det förgångna.⁶²

Även om detta språng äger rum på en arena där den härskande klassen för kommandot bär det för Benjamin på en revolutionär potential inom den materialistiska historieskrivningens konstruktivism. Uppbrytandet av historiens kontinuum är nämligen förbehållet de revolutionära klasserna i det ögonblick de går till aktion. Under "historiens fria himmel" är detta språng enligt Benjamin liktydigt med "det dialektiska språnget,

varmed Marx menade revolutionen".⁶³ *Jetztzeit* framträder som en kortslutning av historien. Nuet är inskrivet i det förgångna som en profetisk möjlighet. När vi läser historien på detta sätt framträder nuet som ett fält av historiska möjligheter. *Jetztzeit* upphäver därmed tidens jämna och konserverande flöde.

På samma sätt bör vi inte uppfatta romantiken som en rörelse isolerad till en historisk epok, inskriven i den homogena och tomma tidens kontinuum. Med postmodernisternas anammande av en romantisk estetik i ett nytt skede kortsluts historiens kontinuum och vi tycks befinna oss på två platser samtidigt, i ett nu och ett då som flödar över i varandra. Det är inte så att romantiken förebådar postmodernismen. Snarare måste vi beskriva relationen som ett uppbrytande av historiens kontinuum genom postmodernisternas upptäckt av nuet i den historiska romantiken, vilket uppenbarar nya möjligheter.

Den eviga återkomsten (Nietzsche)

114 Om Rosenblums traditionsbegrepp är otillräckligt för att beskriva romantikens närvaro i konsten under 1980- och 1990-talet framstår begreppet återkomst som ett alternativ värt att pröva. Men om den postmoderna nyromantiken beskrivs som en återkomst av en ursprunglig romantik, hur ska i så fall denna återkomst förstås? Vad är det som återkommer? Ett synsätt, som ligger nära Rosenblums, är att säga att det är samma romantik, sensibilitet och natursyn som återkommer i postmodernismen. Men när något återkommer är det alltid från en annan plats och därmed också som något annat. Vi har gått varvet runt från uppgörelse och avståndstagande till återupprättande och återerövring av den romantiska estetiken.

Här gör sig Friedrich Nietzsches begrepp om den eviga återkomsten (*Die ewige Wiederkehr*) påmint, det vill säga hans föreställning att världen är dömd att upprepa sig själv i det oändliga. Ur ett sådant perspektiv skulle postmodernismens romantiska uttryck vara en återkomst av modernismens romantik, liksom modernismen var en återkomst av romantiken och romantiken i sin tur en återkomst av medeltidens formlöshet, och så vidare.⁶⁴ Men som Gilles Deleuze betonar i sin läsning av Nietzsche är det inte formerna i sig som återkommer utan skillnaden.⁶⁵ Det handlar inte om en återkomst av former av vara, utan om en affirmation av affirmationen som överskrider dialektikens

negation av negationen, vilken Nietzsche identifierar som reaktiv och nihilistisk till sitt väsen. Dialektiken hänförs till en kristen världsbild där den dialektiska rörelsen tes-antites-syntes har det negativa som slutmål. Mot denna negation ställer Nietzsche affirmationen. Mot Kristus håller han fram Dionysos.

Som Johannes Flink skriver i sitt förord till den svenska utgåvan av Deleuzes *Nietzsche och filosofin* (1962, 2003) går idén om den eviga återkomsten som en röd tråd genom Deleuzes läsning av Nietzsche:

Nietzsche talar om en *paradoxal* bejakelse av den eviga återkomsten, men enligt Deleuze innebär inte 'den eviga återkomsten' att återkomsten av något särskilt vara bejakas, utan att man vänder tillbaka till själva blivandet för att *entydigt* affirmera *dess* vara, så att ingenting annat än mångfalden och blivandets *egen* återkomst bejakas. [...] Det vara och det blivande som här avses är som helheter förlagda till ett instabilt mellanskikt – världen är ett enda plan och tiden är en tom linje, där återkomstens evighet med nödvändighet står förbunden med en oändlig seriell repetition av själva skillnaden som sådan.⁶⁶

115

Det är så hävdandet att det är skillnaden – inte formerna av vara – som återkommer ska förstås. Men detta bejakande av blivandet, eller affirmationen av affirmationen, ska också ses i relation till vad Deleuze attackerar:

Vad Deleuze här attackerar, i en tid av filosofisk kris, är den fatalistiska tanken på ett slut och den kritiska tanken att tiden själv förändrar något: 'Den eviga återkomsten måste tänkas som en syntes: en syntes av tiden och dess dimensioner, en syntes av skillnaden och dess reproduktion; en syntes av blivandet och varat som affirmerar sig genom blivandet: den dubbla affirmationens syntes.'⁶⁷

Denna dubbla affirmation möjliggör nyskapelse när intellektet öppnar sig för det externa. Skillnaden bejakas när intellektet spelar med sina begränsningar.⁶⁸ Eller med Deleuzes ord:

Genom den eviga återkomsten, inom den eviga återkomsten, omvandlas negationen som kvalitet hos viljan till makt och blir affirmativ; den blir till en affirmation av negationen själv, en förmåga att affirmera, en affirmativ förmåga. Det är detta Nietzsche beskriver som Zarathustras

tillfrisknande, och även som Dionysos hemlighet: 'Nihilismens självö-
vervinnelse', tack vare den eviga återkomsten [...].⁶⁹

Jag tror att Nietzsches begrepp och Deleuzes utveckling av det kan användas för att tolka romantikens närvaro i postmodernismen, där just skillnaden, snarare än historiska former, är det som återkommer i en affirmation av blivandet. I den postmoderna nyromantiken är det nämligen inte i första hand frågan om en återkomst av former, utan snarare om en återupptäckt av en viss visuell retoriks möjligheter inför en ny situation. Genom att affirmera det romantiska uppfinner postmodernisterna romantiken på nytt. Postmodernismens estetiska omtolkning av romantiken är inte en restauration utan en konstruktiv handling.

Nachträglichkeit (Freud)

116

Hos Sigmund Freud finner vi ett sätt att förstå upprepning som förenad med dödsdriften, den drift i det mänskliga psyket som överskrider dualiteten mellan lust- och realitetsprincipen, en vilja till död som är mer ursprunglig än lustprincipen. Genom dödsdriften blir livet blott en omväg till döden. Upprepningstvängt formulerar Freud i *Bortom lustprincipen* (1920) för att året därpå ge den drift som detta tvång är ett uttryck för namnet dödsdrift.⁷⁰ Som Daniel Birnbaum skriver i "Maskinens öga" (1990), en från Freud utgående läsning av E. T. A. Hoffmanns (1776–1822) berättelse *Der Sandmann*: "Upprepning är hos Freud essentiellt förbunden med döden – teorin om *das Unheimliche* är därför också en form av thanatalogi: döden är närvarande i livet som upprepning."⁷¹

Enligt Freud upprepar människan smärtsamma upplevelser så länge dessa förblir oassimilerade i hennes medvetande. Om den ursprungliga traumatiska händelsen är omöjlig att assimilera kommer den att släpa efter och i efterhand komma till uttryck i traumatiska symptom som kroppsliga affekter, vilka utlöses vid en aktivering av det förträngda minnet. Om de smärtsamma upplevelserna inte kan över sättas till den utvecklingsfas individen befinner sig i förblir de oassimilerade. Först i efterhand (*nachträglich*), med hjälp av en lyssnare, kan den händelse som gett upphov till traumat ges mening.

Det är i detta sammanhang Freud använder termen fördröjning (*Nachträglichkeit*). Att en sådan fördröjning kan äga rum beror på att

minnet inte är ett statiskt arkiv, utan uppbyggt av dynamiska rekonstruktioner av erfarenheter vilka väntar på aktivering. Minnet är att likna vid en inskriftsapparat. Freud tänker sig en skrivtavla av vax (underblocket) och ett genomskinligt papper som läggs ovan på denna som en modell för minnet. När bladet är i beröring med underlaget framträder pennans spår som mörk skrift. När papperet lyfts blir skriften på papperet osynlig men stannar kvar som spår i vaxet. Därmed lagras minnet i ett undre skikt (det omedvetna) medan papperet åter kan ta emot nya inskrifter.⁷²

Med Freuds begrepp *Nachträglichkeit* ser jag nyromantiken som ett fördröjt uttryck för eller svar på det traumatiska mötet med det moderna, ett trauma som får sin förlösning i en romantik som förverkligas först i postmodernismen, *nachträglich*. I detta följer jag Hal Foster som i *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* beskriver neoavantgardet som ett komplext förverkligande av potentialerna i det ursprungliga avantgardet med Freuds term *Nachträglichkeit*:

*historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as a continual process of protension and retension, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition.*⁷³

117

På ett annat ställe beskriver han relationen mellan modernism och postmodernism på samma sätt, det vill säga som fördröjning.⁷⁴

I det sena 1700-talet fanns det i det kulturella medvetandet ännu inget begrepp för att assimilera erfarenheten av upplysningens, kapitalismens och industrialismens omvälvningar, ingen modernism. Däremot fanns det en längtan efter ett nytt språk, som uttrycks av romantikerna. Moderniteten, detta erfarenhetskomplex, får mening först i efterhand. Det sker en eftersläpning. Innebörden av romantikernas utsagor och estetik framträder först i modernismen och återigen på ett annat sätt i 1980-talet, på samma sätt som konsekvenserna, och därmed innebörden, av Duchamps handling att förvandla ett bruksföremål till konst 1914 framträder först med postmodernismens omdefinierade konstbegrepp. Utifrån denna förståelse av Freuds begrepp *Nachträglichkeit* måste romantikens närvaro i konsten under 1980- och 1990-talet beskrivas, inte som en återkomst eller ett återvändande utan som ett

fullföljande. Den postmoderna nyromantiken är en konfrontation med ett förträngt trauma, orsakat av mötet med det moderna och erfarenheten av att allt som är fast förflyktigas och allt som är heligt profaneras (Marx), av splittring och sammanbrott. Detta trauma gör sig påmint, tränger upp till minnets yta men tar sig olika estetiska uttryck och framkallar olika svar i romantiken, modernismen och postmodernismen. Nu får denna erfarenhet en annan mening, eftersom vi nu är mottagliga för den på ett annat sätt. Därmed förmår vi också se nya sidor i den romantiska konsten, framför allt de som korresponderar med erfarenheten av att befinna sig i det kulturella tillstånd som getts namnet det postmoderna.

Gjentagelsen (Kierkegaard)

118

En utgångspunkt för Søren Kierkegaards filosofi är att den moderna människan genom reflektionen fjärrmat sig från passionen. Men att gå tillbaka till ett oskuldsfullt passionerat stadium är inte möjligt. Därför måste vi enligt Kierkegaard utgå från reflektionen och genom den återupprätta passionen. Kierkegaards begrepp om upprepning (*gjentagelse*) bör läsas i ljuset av denna vilja att återfinna passionen.

I *Gjentagelsen* (1843) utvecklar Kierkegaard en estetisk historiefilosofi påverkad av Hegel, men paralleller finns också till Schlegels romantiska ironi.⁷⁵ Kierkegaard formulerar upprepningen som ett livsestetiskt ideal, relaterat till den schlegelska ironins oändliga rörelse. Den sanna upprepningen är för Kierkegaard en religiös händelse som inträffar när tron ger en tillbaka det liv man har förlorat. Kierkegaard skiljer på det objektiva minnet och erinringen, där den senare förutsätter ett avstånd som suddar ut ovidkommande detaljer. Erinring kräver inlevelse. Det svåraste är att erinra det som ligger nära, att känna hemlängtan när man är hemma. Att erinra är därmed att framkalla ett avstånd i nuet, att upprätta en distans för att framkalla en passion. Liksom erinringen är upprepningen en väg till kunskap, men vänd åt andra hållet. Att upprepa är att erinra baklänges.

Gjentagelsen har en dubbel, ironisk innebörd. Genom att upprepa en andra gång kan man genom förtröstan "ta allt igen" och få allt tillbaka. På så sätt bildar *gjentagelsen* en kategori vid sidan av *oändlighetens dubbelrörelse*, som innebär att vinna allt genom att förlora det, ett begrepp Kierkegaard utvecklar i den samma år utgivna skriften *Frygt*

og *Bæven*.⁷⁶ Kierkegaards begrepp om upprepning är intimt förbundet med hans historiefilosofi, liksom med hans idé om det religiösa stadiet som en nåd – det tredje stadium av självtillblivelse som följer på de estetiska och etiska stadierna.

Min avsikt med denna utläggning är att föreslå en möjlig användning av begreppet *gjentagelse* för att visa hur upprepningen öppnar ett nytt område i den mänskliga erfarenheten. Med Kierkegaard skulle vi kunna säga att 1980-talets konstnärer upprepar romantikens estetik för att bli sig själva. Först när romantiken upprepas förverkligas den. Vi får igen det vi förlorat då historien blir läsbar för oss på ett nytt sätt. Men det historiska avståndet är också förutsättningen för den passion upprepningen framkallar. Att upprepa romantiken är därmed ett sätt att framkalla en passion i nuet. Det är att träda in i ett nytt stadium av självtillblivelse. Upprepning är därför inte riktad bakåt utan framåt.

Quotation (Bal)

Konstnärer i vår tid refererar inte bara till en befintlig romantik som den framträder i verk från en historisk epok, de bidrar genom sin bearbetning av dessa källor också till att prägla vår bild av romantiken och den romantiska konsten. Genom att som Billgren tala om sina bilder som "romantiska landskap" görs de till tolkningar av romantiken. Men det är fråga om en konstruktiv tolkning. Som Engdahl skriver i *Den romantiska texten*: "Romantiken finns inte, men den kan uppfinnas och det kan vara givande att göra det."⁷⁷ Billgren, Bengtsson och Book tar inte endast upp stilistiska element från romantiken, utan också metoder och visuell retorik. Med Mieke Bals term i *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (1999) aktiverar de romantiken som visuell diskurs.⁷⁸ 1980-talets nyromantik frigör därmed romantikens symboliska energi. Konstnärerna i min studie skapar romantiken genom att citera den. Enligt Bal är citat inte enkelriktade. Citatet verkar både bakåt mot de historiska källorna och framåt då dessa källor ställs i relation till samtidens estetiska problem och frågeställningar. Bal skriver:

119

Quoting Caravaggio changes his work forever. Like any form of representation, art is inevitably engaged with what came before it, and that engagement is an active reworking. It specifies what and how our gaze

sees. Hence, the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates new versions of old images instead.⁷⁹

Bal vill inte etikettera nutida konst som påminner om barocken neo-barock eftersom termen signalerar stil och mode. Istället kallar hon denna konst rätt och slätt (samtida) barock.⁸⁰ Bal ifrågasätter föreställningen om historiska föregångare som källa för det som följer efter: "The problem with this view is that we can only see what we already know, or think we know."⁸¹ Hur ska då relationen mellan denna samtida citerande och alluderande konst och förebilder ur det förflutna förstås? Bal skriver:

Such re-visions of baroque art neither collapse past and present, as in ill-conceived presentism, nor objectify the past and bring it within our grasp, as in a problematic positivist historicism. They do, however, demonstrate a possible way of dealing with 'the past today.' This reversal, which puts what came chronologically first ('pre-') as an aftereffect behind ('post-') its later recycling, is what I would like to call a *preposterous history*. In other words, it is a way of 'doing history' that carries productive uncertainties and illuminating highlights – a vision of how to re-vision the Baroque.⁸²

120

Situerad i sin specifika kontext utvecklar dagens konstnärer, som Andres Serrano, Ana Mendieta och David Reed, enligt Bal en visuell diskurs som i flera avseenden är en tolkning eller ett återskapande av barockens visuella diskurs, innefattande sådana element som vecket, en oscillation mellan det makro- och mikroskopiska, en rumslig tjocklek mellan två- och tredimensionalitet, detaljen som fyller hela bilden, samt sensualism och spegling.⁸³ Bal ser konstnärliga utsagor som tolkningar av de historiska förlagorna, eller som tolkningar av barocken. Bal betonar således de visuella artefakternas aktiva deltagande i en kulturell dialog. Konst *tänker*, hävdar hon.⁸⁴

På samma sätt tar Billgren, Bengtsson och Book inte endast upp stilistiska element från romantiken, utan metoder och visuell retorik, innefattande sådana figurer som fragmentet, den romantiska ironin, det sublimala, skalförskjutningen, dubbleringen, formupplösningen, ruinen och allkonstverket (*das Gesamtkunstwerk*). De är involverade i den romantik de citerar. Även romantikens närvaro i postmodernismen

kan beskrivas som ett återvändande till, en omvärdering och omtolkning av romantiken.

Citatet är intimt förbundet med begreppet intertextualitet eftersom det som citeras inom en text alltid citeras ur en annan text. (*Text* förstås här i semiotikens vidare mening, det vill säga inte enbart som skrift utan som väv av tecken.) Men det citatet lyfter in är lösgjort ur sitt ursprungliga sammanhang, det som gav orden eller bildelementen deras mening. Denna ursprungliga mening kvarstår endast som rest. Inom den nya texten utvinns ny mening. Citatet görs därmed produktivt på nytt. Intertextuella relationer kan, förutom av citat, bestå av allusioner, parodier och imitationer, medvetna eller omedvetna. Intertextualiteten är överallt. Med intertextualitetsbegreppet distanserar vi oss från en hermeneutisk tanke om en i verket inneboende mening som vi genom tolkningen kan komma närmare. Vi tvingas ut ur verket. Men inte heller utanför verket kan en fast mening etableras eftersom text relaterar till text i en oändlig kedja. Utifrån ett sådant perspektiv måste vi kapitulera inför uppgiften att hitta den sanna meningen i 1980-talets referenser till romantiken. Vi befinner oss på intertextualitetens osäkra område.

121

Sammanfattning

I sin motsägelsefullhet och drift att skrida över alla gränser är den romantiska rörelsen svår att definiera. Romantiken är motsägelsefull och tar sig olika uttryck i olika länder. Det finns inte en romantik utan flera. Både i modernismen och i postmodernismen återfinns element med förebild i romantiken. Men modernismens romantik är ofta en annan än postmodernismens. Om modernister som Klee, Kandinsky och Mondrian förverkligar romantikernas strävan efter det abstrakta, organiska, universella och absoluta, så är det snarare fragmentet och den romantiska ironin som tas upp av postmodernisterna. Detta är element som även återfinns i det modernistiska avantgardet, exempelvis i dada. Modernismens expressiva tradition har sin förebild i romantikens betoning av det subjektiva, individuella, autentiska och originella. Men också postmodernismens språkliga bildförståelse har sin motsvarighet i vad Horace Engdahl beskriver som den romantiska

textens textualisering av uttrycket. Om modernismens romantik kan definieras som strävan efter det autentiska, närvaro och originalitet är postmodernismens romantik ironisk, förrädisk, genreöverskridande och språklig. Ett annat sätt att uttrycka detta förhållande på är att säga att modernister och postmodernister definierar romantiken på olika sätt inom sina respektive konstnärliga praktiker. Inom såväl modernismen som postmodernismen återfinns antiromantiska tendenser. Detta hänger samman med romantikens kompromettering, estetiskt och politiskt, genom nazismens och kulturindustrins förvandling av romantiken till kliché. Men dessa attacker mot vad man uppfattar som det romantiska, exempelvis det subjektiva och autentiska, innebär inte nödvändigtvis att man frigit sig från romantiken eftersom romantiken också innehåller andra, rent av motsatta tendenser. Brottet med traditionen ingår i romantikens självförståelse. Jenaromantiken har också beskrivits som det första avantgardet. Romantiken omtolkas och omdefinieras ständigt inom såväl konst som populärkultur och frikopplas på detta sätt från sitt historiska ursprung. På grund av romantikbegreppets många och motsägelsefulla betydelser är det meningslöst att hävda att postmodernismen är romantisk eller inte. Vad vi kan säga är att postmodernismen på vissa punkter uppvisar paralleller med romantiken. Till exempel har jag beskrivit båda som svar på en kriserfarenhet. Postmodernismen inom konsten tar också upp vissa element ur den romantiska konsten och gör dem produktiva i nya sammanhang. Romantikens närvaro i 1980-talet kan då analyseras som en uppenbarelse av nuet i den historiska romantiken med Benjamins begrepp *Jetztzeit*, som en skillnadens återkomst i form av en dubbel affirmation med Nietzsches begrepp *den eviga återkomsten*, som ett förverkligande av romantiken *nachträglich* med Freuds term, som en upprepning (*gjentagelse*) som syftar till att framkalla en passion i nuet med Kierkegaards begrepp, samt utifrån Bal som en aktivering av romantikens *visuella diskurs* genom aktiva citat.

5.

PRESENTATION AV KRITIKERNA

123

Detta kapitel syftar till att ge en introduktion till konstkritiken i Sverige under 1980- och 1990-talet. I avhandlingens analys av den konstkritiska receptionen av Billgren, Bengtsson och Book refereras och diskuteras en lång rad recensionstexter. Med några ord om respektive kritikers verksamhetsfält introduceras här de mest tongivande namnen i materialet. Inledningsvis ska jag skissartat ringa in en definition av konstkritiken som genre.

Konstkritik som genre

Ordet kritik – från grekiskans *krínein* som betyder åtskilja, välja och döma – dyker under slutet av 1700-talet upp i Kants "tre kritiker", *Kritikz av det rena förnuftet* (1781, 2004), *Kritik av det praktiska förnuftet* (1788, 2004) och *Kritik av omdömeskraften* (1790, 2003), där avgörandet gäller grundvalarna för tänkandet, moralen och det estetiska omdömet.¹ De första yttringarna av konstkritik i modern mening

framträder under samma tid i bland andra Denis Diderots kommentarer till de offentliga salongerna i Paris. Konstkritiken har sin förutsättning i ett nytt konstbegrepp, utgående från Kants intresselösa estetiska omdöme, ett offentligt konstliv samt den moderna pressen. Den moderna konstkritiken riktar sig till en allmänhet och skiljer sig därigenom från tidigare former av texter som författats om konst som riktat sig till en särskild grupp. Med borgarklassens frammarsch och anspråk på att erövra en kulturell identitet och status uppstår ett behov av en förmedlare av konsten. Detta behov fyller kritikern. Den nya offentligheten medför också nya betraktelsesätt och konsumtionsmönster, bland annat en kritisk blick. Det som bjuds ut i det offentliga rummet kan granskas och kommenteras av var och en. Konstkritiken är ett uttryck för denna nya blick.

124

Konstkritik, som jag använder ordet i denna undersökning, bedrivs i dagspress, konst- och kulturtidskrifter, samt i nättidskrifter och etermedia. Till den senare kategorin räknar jag radio och tv, även om konstkritik i dessa medier inte primärt utgjort mitt undersökningsmaterial. Man måste skilja på texter som skrivs av fria kritiker och de som skrivs på uppdrag av eller i samarbete med konstnärer eller konstinstitutioner. För att räknas som oberoende konstkritik får texten inte vara beställd av konstnären eller utställningens producent. Oberoendet är också något Svenska konstkritikerförbundet AICA understryker i sin yrkesetik.²

Recensionens uppgifter kan sammanfattas i följande punkter: att informera, beskriva, förmedla, analysera, tolka, kontextualisera, kritiskt granska och bedöma. Olika kritiker lägger olika stor tonvikt vid dessa uppgifter. Konstkritiken kan vara både journalistisk (informerande) och filosofisk (definierande), hermeneutisk (tolkande) och uttryckande (expressiv).³ Recensionens funktioner låter sig sällan skiljas från varandra, något som är märkbart i avhandlingens material där exempelvis beskrivningen ofta är positivt eller negativt laddad och alltså innehåller ett underliggande omdöme.

Omdömet kan vara mer eller mindre explicit formulerat men texten är sällan fri från värdering. Omdömet är därmed ett fundamentalt element i den konstkritiska texten och har så varit sedan genrens framväxt. För det estetiska omdömet har Malcolm Gee formulerat fyra grundläggande kriterier i "The Nature of Twentieth-Century Art Criticism" (1993):

(i) the assertion of difference: the work is good because it creates new values; (ii) the assertion of identity: the work is good because [...] it belongs to a category of art whose value is already recognised; (iii) the assertion of personality: the work is good because it embodies the unique character of its maker; (iv) the assertion of extrapersonality: the work is good because it articulates forces beyond itself and the maker.⁴

Skillnad, identitet, personlighet och det utompersonliga, som Gee definierar dem, är relativt beständiga kriterier som konstkritiker lutat sig mot, åtminstone sedan modernismens genombrott. Den moderne konstnärens uppgift är att skapa nya värden. Konsten är relevant när den bryter ny mark, utforskar det okända och förändrar den allmänna smaken. Samtidigt får konsten inte vara så revolutionerande att kritiker inte förmår relatera den till existerande riktningar. Det nya framträder i relation till redan erkända värden. En inflytelserik ståndpunkt inom såväl romantiken som modernismen kräver ett autentiskt och subjektivt uttryck. Verket kan också anses vara bra för att det gestaltar något utanför verket självt, exempelvis en filosofisk frågeställning, allmänmänskliga frågor eller tillståndet i samhället. Inom den realistiska konstuppfattningen står verkets kvalitet och värde i relation till hur väl det förmår återge och spegla verkligheten, naturens former såväl som sociala förhållanden. Motsatsen till detta är konst för konstens skull (*art pour l'art*) vars kriterier endast står att finna inom konsten självt.

Konstkritiker verkar i regel som frilansare eller anställda redaktörer. Utbildning och bakgrund skiftar men ofta finns studier i konstvetenskap i botten. Det har, med undantag av enstaka kortare kurser, saknats särskilda utbildningar för konstkritiker i Sverige. För att bli kritiker måste man därför på egen hand tillägna sig fältet och dess spelregler. Det förekommer även att konstnärer verkar som kritiker. Ett exempel på detta är Jan Håfström som parallellt med sitt konstnärskap recenserat utställningar i dagspress.

Under det sena 1800- och tidiga 1900-talet tog kritiker ofta ställning för en grupp konstnärer för att gemensamt med dem strida för en konstriktning. Sådana ställningstaganden är särskilt förekommande under perioder av stark polarisering på konstfältet. En sådan polarisering kan vi se exempel på i konstdebatten i *DN* 1987 då Lars O Ericsson tog ställning för en grupp yngre konstnärer som han ansåg hade skrivits ned av den etablerade kritiken.

Efter postmodernismens genombrott i Sverige, efter *Implosion* (1987), förändrades kritikerrollen. Nya perspektiv inträdde. Under 1990-talet fanns en tendens att konstkritiker rekryterades från filosofin snarare än konstvetenskapen, vilket avspeglar teorins ökade betydelse för konstdiskussionen. Lars O Ericsson, Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein är exempel på detta. 1990-talets diskussion om konst präglades av olika försök att relatera konsten till filosofiska frågor rörande representation, konstbegreppet, subjektet, samt genusteoretiska och postkoloniala frågor. Kritikens ställning har försvagats på grund av förändringar inom dags- och kvällspressen, som vikande upplagor och annan utformning av kulturbevakningen. Kritikern har dessutom fått konkurrens av curatören och teoretikern. När curatorer introducerar och tolkar konsten redan innan en utställning öppnar, innebär det att kritikern kommer till en måltid som inte bara är serverad utan också intagen och smält. Till utställningen finns numera så gott som alltid textmaterial i form av pressmeddelanden eller katalogtexter. Kritikerns granskande roll blir då desto viktigare. Konstkritiken söker sig också nya former, inte minst på Internet.

126

Kritiker som tas upp i avhandlingen

Bland de konstnärer som utgör huvudexempel i undersökningen är det bara Billgren som skrivit dagskritik. Bengtsson skrev inte kritik. Book skrev rikligt, särskilt under en period på 1980-talet, men då framför allt om sina konstnärliga utgångspunkter eller om fenomen i tiden, som postmodernismen och den medieteknologiska utvecklingen, inte recensioner av andra konstnärers utställningar. Billgren har ända sedan 1960-talet analyserat och reflekterat kring sin konstnärliga praktik i essäer. När Billgren skrivit om andra konstnärer har det ofta varit om konstnärskap som inspirerat honom på något sätt. Han medverkade regelbundet i *SDS* men har också deltagit i offentlig debatt i andra sammanhang.

Eugene Wretholm (1911–1982), som skrev konstkritik för *SvD*, tillhör de äldre kritikerna i materialet. Han var förankrad i svensk modernism, med böcker om Bror Marklund och Evert Lundquist i bagaget. Karl-Erik Eliasson (1920–2006) tillhör också denna äldre generation och

har bland annat skrivit en bok om Nils Möller. Han skrev konstkritik för *HD*. Vera Nordin (1920–) är författare, konstnär och journalist. Hon var redaktör för tidskriften *Hertha* mellan 1976 och 1982. Hon har skrivit för bland annat *Byggnadsarbetaren*, *Göteborgs handels- och sjöfartstidning*, *HD*, *Kvinna nu*, *NSD*, *Smålandsposten*, *Västerbottens-Kuriren* och *Östgöta Correspondenten*. Stig Åke Stålnacke (1934–) har skrivit kritik för *AB*, *Arbetet*, *Konstperspektiv*, *Kvällsposten*, *Norrländska Socialdemokraten* och *Skånska Dagbladet*.

Asta Bolin (1927–) är författare och kulturskribent. Hon var tidigare skådespelare på Dramaten och Uppsala Stadsteater men arbetade även med radioteatern under 1950-talet. Hon övergick till skrivandet 1956 och har sedan dess gett ut prosa, lyrik och essäer. Under dessa år har hon regelbundet skrivit om konst i tidskrifter och kataloger. Hon var recensent för *SvD* mellan 1982 och 1985. Stig Johansson (1924–) är kritiker för *SvD*. Johansson har skrivit flera konstnärsmonografier. Arne Törnqvist (1932–2003) var poet, dramatiker, översättare och konstkritiker för *DN*. Hans konstkritik finns samlad i boken *Den saliga målarkonsten. Kritik 1977–1992* (1994).⁵ Åsa Berntsson (1925–1997) skrev under 1980-talet konstkritik för *SDS*.

Vid sidan av konkretism, kvardröjande kolorism, naivism och expressionism, såg det svenska 1950-talet och det tidiga 1960-talet ett frambrutande av experiment och konkret poesi. På denna modernistiska front stod vid sidan av konstnärer som Öyvind Fahlström kritikern Torsten Ekbohm (1938–), som senare gjort sig gällande som uttolkare av det modernistiska avantgardet med böcker som *Molnbyggare* (1980), *Bildstorm* (1995) och *Experimentfälten* (2000).⁶

Ulf Linde (1929–) började skriva konstkritik 1952 efter en kort men framgångsrik karriär som jazzvibrafonist. 1955–1968 var han fast medarbetare på *DN*. I den inflytelserika boken *Spejare* (1960) förde Linde fram en odogmatisk konstsyn, där han inte kunde se någon ism som sannare än en annan.⁷ Under konstdebatten 1962 kom han att försvara den lekfulla och experimenterande konsten som visats på utställningen *Rörelse i konsten* (1961) på Moderna Museet. I opposition mot de kritiker som hänvisade till eviga värden hävdade Linde det relativa i estetiska måttstockar. Linde förhöll sig skeptisk till den ideologiserade konsten och konstkritiken blev föremål för under 1960- och 1970-talet. Linde skrev uppskattande om de informella men hade en avog inställning till Andy Warhol och kom under 1980-talet att framstå som en försvarare av en klassisk modernism mot postmodernismen. Linde är

medlem av Kungliga Akademien för de fria konsterna. 1977 blev han invald i Svenska Akademien. Linde var professor i konstteori vid Kungliga Konsthögskolan 1968–1976, intendent vid Moderna Museet 1973–1976 och chef för Thielska galleriet 1977–1997. Hans kritik finns samlad i boken *Efter hand. Texter 1950–1985* (1985) och *Svar* (1999).⁸

Under 1960- och 1970-talets vänsterpolitiska radikalisering ställdes konstens samhällspolitiska förutsättningar och innehåll i fokus hos kritiker som Torsten Bergmark (1920–1996), Bengt Olvång (1934–) och Ingamaj Beck (1943–2001). Bergmark var kritiker på *DN* 1949–1979 och därutöver konstnär. Han har författat ett antal konstnärsmönografier och studier av konsten och konstlivet utifrån marxistiska perspektiv.⁹ Olvång och Beck skrev båda för *AB*. Vid sidan om sin gärning som kritiker översatte Beck litteratur från italienska till svenska. Olvång var lektor vid Konstfack 1968–1973. Han skrev kritik på *AB* mellan 1966 och 1988. Han är även författare till boken *Våga se! Svensk konst 1945–1980* (1983).¹⁰ I inledningen till denna distanserar han sig från Beate Sydhoff (1938–) och Olle Granath (1940–), som båda skrivit böcker om efterkrigstidens svenska konst. Olvång betonar efterkrigskonstens förankring i en politisk realitet och häpnar över att Vietnamkriget knappast nämns i Granaths framställning. Sydhoff såg enligt Olvång politiseringen av konsten som en bland många estetiska trender, medan den för Olvång själv är av djupare betydelse.¹¹

128

Granath verkade som konstkritiker på *DN* mellan 1964 och 1979. Han var chefredaktör och ansvarig utgivare för *Konstrevy* 1965–1968 och biträdande lärare vid Kungliga Konsthögskolan 1967–1969. Granath har därefter varit chef på Moderna Museet 1980–1989, samt under en kortare period på 1990-talet. Han var överintendent för Statens konstmuseer och chef för Nationalmuseum 1989–2001. Sedan 2005 är han ständig sekreterare för Kungliga Akademien för de fria konsterna, en befattning Sydhoff tidigare innehade.

Vid sidan av sitt uppdrag som kritiker på *SvD* har Sydhoff varit kulturattaché vid Svenska ambassaden i Washington, chef för Kulturhuset i Stockholm och programdirektör för Kulturhuvudstadsåret i Stockholm 1998. Hon har författat flera böcker om svensk 1900-talskonst, som *Sveriges konst 1900-talet. 1945–1975* (2000).¹²

Douglas Feuk (1943–) skrev tidigt om Ola Billgren, men har även skrivit om Dick Bengtsson, Max Book, Jan Håfström, Richard Nonas och Ulrik Samuelson. Han har kommit att förknippas med den generation konstnärer som framträdde på 1960-talet, även om han också skri-

vit om August Strindbergs måleri. Bland konstnärerna i 60-talsgenerationen är det framför allt nyrealisterna han ägnat sitt intresse. Han var med och lanserade dem internationellt med en utställning med tillhörande katalog med titeln *Neuer Realismus aus Schweden* (1975).¹³ Han har även skrivit om Strindberg och Bengtsson i sådana internationella sammanhang.¹⁴

Leif Nylén (1939–) framträdde som poet på 1960-talet och har verkat som konstkritiker för *DN*. Han deltog i musikämbandet under 1970-talet. Nylén förknippades med de nyenkla inom poesin, liksom med 1960-talets experimentella konst och 68-generationens vänsterpolitiska inriktning. Om 1960-talets öppna estetik i Sverige har han författat boken *Den öppna konsten. Händelser, instrumentell teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (1998).¹⁵

Peter Cornell (1942–) är konstkritiker och författare, sedan 2003 professor i konstteori vid Konstfack, tidigare professor i den moderna konstens teori och idéhistoria vid Kungliga Konsthögskolan (1999–2003). Han är kritiker på *Expressen* med en rad böcker bakom sig, bland dem *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik* (1981) och *Saker. Om tingens synlighet* (1993).¹⁶ Hans konstintresse är förankrat i modernismen och det modernistiska avantgardet, inte minst surrealismen, även om han skrev om postmodernismen i ett tidigt skede.

Under 1980-talet framträdde kritiker som Ingela Lind (1954–), i *Sveriges Radio*, senare på *DN*, liksom Jessica Kempe (1949–), också hon på *DN*. Lind har idag en ledande position på *DN* och förekommer även i *Sveriges Television*. Hon har markerat distans till Lindes konservatism men också till postmodernismens mest långtgående tolkningar (exempelvis Billgrens texter om sitt måleri). Kempe har profilerat sig som feminist med psykoanalytiska tolkningsperspektiv. Än tydligare var reaktionen mot det politiska 1970-talet hos kritiker som Lars Nittve (1953–), Bo Nilsson (1954–) och Lars O Ericsson (1944–), som tog ställning för postmodernismen. Nittve verkade som kritiker på *SvD* 1979–1985 men blev senare intendent på Moderna Museet. Han har därefter gjort karriär som museichef på Rooseum i Malmö, Louisiana i Humlebæk, Tate Modern i London och på Moderna Museet.¹⁷ Bo Nilsson skrev för *SDS* under 1980-talet och har därefter varit chef för Rooseum och Liljevalchs konsthall. Numera är han direktör för Kunsthall Charlottenborg i Köpenhamn.

Lars O Ericsson, docent i praktisk filosofi, konstnär och curator, skrev konstkritik för *DN* 1987–2004.¹⁸ Vid sidan om sitt uppdrag som konstkritiker har han hållit i kursen Filosofisk estetik på Filosofiska institutionen vid Stockholms universitet. Han försvarade postmodernismen i opposition mot vad han betecknade som modernism och dess företrädare, framför andra Linde, under konstdebatten i *DN* 1987. Ericsson medverkade mellan 1989 och 1994 i den amerikanska konst-tidskriften *Artforum* och var den ledande konstkritikern i Sverige under 1990-talet. Han har även curerat utställningar och skrivit ett stort antal katalogtexter och essäer. 2001 gavs en samlingsvolym med hans essäer och andra texter om konst ut.¹⁹ Efter en uppmärksam affär 2004, rörande Ericssons agerande vid bytet av ledningen för Tensta konsthall, slutade Ericsson som kritiker på *DN*.²⁰

130 Horace Engdahl (1948–) är författare, litteraturkritiker och adjungerad professor i nordisk litteratur vid Århus universitet. Engdahl ingick i redaktionen för den inflytelserika tidskriften *Kris*. Under 1980-talet skrev Engdahl litteratur- och danskritik, först för *Expressen* och senare för *DN*. 1987 disputerade han på avhandlingen *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (1986).²¹ Engdahl har författat en rad skrifter, aforism- och essäsamlingar, med en ämnesmässig övervikt på romantiken, nordisk och fransk litteratur, men hans utblick över det litterära fältet är mycket vid. 1997 valdes han in i Svenska Akademien. Han är Akademiens ständige sekreterare.

Gabrielle Björnstrand (1947–) är kulturjournalist, kritiker, poet och översättare. Hon har bland annat medverkat i *Paletten* och *Konstperspektiv*. Sören Engblom (1950–2004) skrev för *Expressen* innan han blev intendent på Moderna Museet 1990. Han har utgivit monografier om Rune Jansson och K. G. Nilsson, samt boken *Svensk konst: ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten* (2000).²² John Peter Nilsson (1957–) har skrivit för *AB* men är numera intendent på Moderna Museet. Han var redaktör för *Siksi/Index/Nu: The Nordic Art Review* innan tidskriften lades ner 2002. Torsten Weimarck (1943–), professor på Institutionen för konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet, var under 1980-talet verksam som kritiker för *SDS*.²³ Lars-Göran Oredsson (1949–), som även han skrivit konstkritik i *SDS*, är författare till monografier om Lennart Rodhe, Peter Dahl och Rolf Hanson. Gertrud Sandqvist (1955–) var redaktör för *Paletten* 1981–1984 och *Nordic Art Center* 1984–1988. Sandqvist grundade tidskriften *Siksi/Index/Nu: The Nordic Art Review*, där hon var chefredaktör 1986–1988 och redak-

tör fram till 1990. Hon skrev konstkritik för *Hufvudstadsbladet* i Helsingfors 1988–1990. Sandqvist har därutöver varit direktör för Gallery F 15 i Moss i Norge 1992–1994 och prefekt på Högskolan för Fotografi och Film i Göteborg 1994–1995. Från starten 1995 har hon varit rektor för Konsthögskolan i Malmö där hon numera är professor.

Rolf Anderberg (1922–) var under en period konstkritiker för *GP*. Mikael van Reis (1954–) är litteraturvetare och kritiker. 1997 disputerade han på avhandlingen *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*.²⁴ Mellan 1999 och 2005 var han kulturchef för *GP*. Mikael Olofsson (1956–) är konstkritiker och konstnär. Han verkar som konstkritiker för *GP*.

Lars Vilks (1946–) är konstnär, konstvetare och konstkritiker. Vilks disputerade på avhandlingen *Konst och konster* vid Lunds universitet 1987.²⁵ Han är känd för sina verk *Nimis* och *Arx* på Kullaberg i Skåne i den av Vilks utropade staten Ladonien. 1997–2003 var han professor vid Konstakademien i Bergen. Han har skrivit konstkritik för *HD*.

Carl-Johan Malmberg (1950–) är författare samt film-, litteratur- och konstkritiker för *SvD*. Under 1980-talet medverkade han återkommande i *Kris* där han också ingick i redaktionen. John Sundkvist (1951–) är konstkritiker och konstnär. Sedan början av 1990-talet har han medverkat regelbundet i *SvD*. Hans texter om konst finns samlade i boken *Mellan närvaro och sken. Om konst* (2003).²⁶

Staffan Schmidt (1959–) skrev konstkritik för *SDS* under 1980- och 1990-talet. Sedan 1999 samarbetar han med Mike Bode i olika konstprojekt. Mårten Castenfors (1959–) har verkat som konstkritiker för *GP* och *SvD* men har senare ägnat sig åt att curera utställningar, framför allt med svenska modernister. Han stod bakom Moderna Museets Dick Bengtsson-utställning (2006). Castenfors har varit chef för Sveriges Allmänna Konstförening och tillträder under 2008 chefstjänsten för Liljevalchs konsthall. Han står närmast den typ av konstkritik som Linde representerar, där kritikerns text är ett personligt svar på mötet med konstverket. Författaren Steve Sem-Sandberg (1958–) har skrivit konst- och litteraturkritik för *SvD* men har även gjort kulturreportage, bland annat från Östeuropa. Han är numera en av redaktörerna för *SvD*:s kultursida.

Daniel Birnbaum (1963–) är filosof, curator och konstkritiker. Han disputerade på avhandlingen *The Hospitality of Presence. Problems of Otherness in Husserl's Phenomenology* (1997).²⁷ Han var konstkritiker

på *Expressen* 1989–1992, därefter kritiker och redaktör på *DN*. Under 1990-talet var han direktör för IASPIS (International Artists Studio Program In Sweden). 2001 tillträdde han tjänsten som rektor för Staatliche Hochschule für Bildende Künste ("Städelschule") i Frankfurt am Main. Han är medlem av Institut für Sozialforschung och sedan 2004 associate curator på Magasin 3 konsthall i Stockholm. Birnbaum skriver regelbundet för *Artforum*. Han har publicerat ett flertal essäistiskt hållna böcker om konst och filosofi, på egen hand och tillsammans med Anders Olsson respektive Sven-Olov Wallenstein.²⁸

Jelena Zetterström (1961–) skriver i *SDS* och är även författare till boken *Offentlig konst i Lund*.²⁹ Pontus Kyander (1959–) är kritiker för *SDS* men har tidigare gjort reportage och varit redaktör för *SVT:s Bildjournalen* och *Format*. För *DN* skriver Milou Allerholm (1966–) och konstvetaren Håkan Nilsson (1965–). Den sistnämnde är redaktör för tidskriften *Merge* och disputerade 2000 på avhandlingen *Clement Greenberg och hans kritiker*.³⁰ Mårten Arndtzén (1968–) är konstkritiker för *SR* och *Expressen*. Kim West (1978–) är kritiker, översättare och en av redaktörerna för *Site*.

6.

POSTMODERNISMENS INTÅG I DET SVENSKA 1980-TALET

133

Nya influenser

På 1960-talets konkretism, öppna estetik och objektivitet följde en politisk radikaliserings av konsten som kulminerade åren efter 1968. Redan vid mitten av 1970-talet övergick denna vänstervåg i dogmatism. Mot kraven på att konsten ska underkastas marxismens lärosatser kunde en reaktion märkas i slutet av decenniet. En konst som utforskade det konstnärliga språket, snarare än att fungera som medium för sociala och politiska frågor, trädde fram med förnyad kraft. Men det var ett språk utan anspråk på autenticitet. Istället var det förrådiskt, ironiskt, imiterande, esoteriskt vid gränsen för det begripliga och fullt av populärkulturella referenser, inte minst då till subkulturer. Stenciltidskrifter producerades, alternativa konstnärsdrivna gallerier öppnade och det experimenterades med video, installationer och performance.¹ Stämningarna var ofta depressiva, vilket svarade mot tidens förlorade framtidstro i kölvattnet av ekonomisk kris, arbetslöshet och segregation. Punkens

aggressiva hopplöshet, uttryckt i slagordet "No Future!", levde parallellt med en förkärlek för det dunkla och konstlade. Rainer Werner Fassbinders dramer och filmer, som utforskade psykets mörkare sidor, maktbegär, sadism och homosexualitet, hade ett starkt inflytande på den yngre generationen. Poet- och konstnärskollektivet Vesuvius ropade "Tänd mörkret!" och förkroppsligade därmed den anarkistiska noirstämningen i en tid som snart skulle präglas av "tysk höst", med kulminationen av Baader-Meinhoffljetången i Stuttgart-Stammheim-fängelset i oktober 1977.² 1980-talet bar på en mer positiv anda men de mörka stämningarna levde kvar långt in i decenniet, inte minst i dystopier som *Terminator* (I 1984, II 1991). Det häftiga måleriet bröt fram med expressivt patos. Men även det expressiva språket föreföll vara en pose. Vid sidan av det häftiga måleriet började en mer intellektuellt orienterad postmodernism göra sig gällande, vilken manifesterades med *Implosion* på Moderna Museet (1987).

Ett viktigt organ var tidskriften *Kris* (1977–1996) som introducerade kontinental filosofi och litteraturkritik för en svensk publik, inte minst namn som förknippats med poststrukturalismen och postmodernismen, som Barthes, Derrida och Paul de Man, men också kritiker och filosofer som Maurice Blanchot, Benjamin och Adorno. I relation till 1970-talets av marxism dominerande diskussion kom *Kris* med nya perspektiv. *Kris* utforskade inomestetiska frågeställningar. Tidskriften blev också en plats för möten mellan konstformerna. Det är inte utan att namnet har en genklang av 40-talisternas existentialism, även om undertiteln "Kritik, Estetik, Politik" säger mer om inriktningen. Men vad namnet *Kris* sammanfattar är inte ruinerna efter Andra världskriget och den *Weltschmerz* de gav upphov till, utan istället den situation som infann sig när utopierna förlorat sin strålgans och alla system brutit samman. Tidskriften hade en föregångare i den av Stig Larsson och Åke Sandgren från 1975 utgivna *Kod* som var inriktad mot film. 1977 bytte den namn till *Kris*. Redaktionen utvidgades med Lars Lindström, Thomas Näsholm, Robert Reiss-Andersen och Jerker Söderlind. I redaktionsrådet ingick Horace Engdahl, Arne Melberg och Anders Olsson. Senare knöts även Magnus Florin, Carl-Johan Malmberg och Erik Wennström till tidskriften. Konstnärerna Ola Billgren, Jan Håfström och Håkan Rehnberg medverkade i tidskriften under 1980-talet. 1989 tillträdde en ny redaktion med litteraturkritikern Aris Fioretos och filosoferna Daniel Birnbaum, Hans Ruin och Sven-Olov Wallenstein. Tidskriften lades ner 1996. *Kris* förändrade framför allt

litteratordiskussionen, men förberedde också marken för postmodernismens intåg i den svenska konstdiskussionen.

Ett annat viktigt organ var Sune Nordgrens tidskrift och konstboks förlag *Kalejdoskop* (1975–1986) i skånska Åhus, som introducerade nya strömningar och gav utrymme åt nya konstnärliga uttryck, bland annat fluxus, minimalism, jordkonst, konceptkonst och Artists Books. Den var mindre teoretisk i sin profil än *Kris* och mer av ett forum för internationell konst. Men också svenska konstnärer fick utrymme i tidskriften. Här fanns plats för mycket av det som inte visades på de stora institutionerna.

Bland de första att använda begreppet postmodernism om konst i Sverige var Else Marie Bukdahl i en artikel med rubriken "Maktens demoni och den tysta naturen" i just *Kalejdoskop* (1982).³ Hon förband där postmodernismen med det nya måleriet, det vill säga transavantgardet i Italien, Heftige Malerei i Tyskland och New Image Painting i USA. "Bara en mycket begränsad krets bland konstkritikerna förstår att 'det nya måleriet' är ett uttryck för en oftast smärtsam insikt i att den ekonomiska, politiska och kulturella situationen förändrats på en rad avgörande punkter", skriver hon och betonar därmed att det nya måleriet måste ses som symptom på en djupare kulturell förändring.⁴ Bukdahl konstaterar, med utgångspunkt i de filosofer som gjorde upp med 1970-talets nymarxism och strukturalism, att vi befinner oss i en tidsålder där tron på att en revolution kan skapa en ny världsordning betraktas som en drömbild. Det nya måleriet tolkas av Bukdahl som ett uttryck för den postmoderna verklighet där de stora berättelserna ersätts av små. Detta sker enligt Bukdahl i individuellt specifika uttryck. Gemensamt har dessa målare ett nytt förhållande till konsthistorien och förlusten av tron på avantgardets framåtskridande, hävdar skribenten som lyfter fram Anette Abrahamsson som en representant för det häftiga måleriet.

Bukdahls introduktion av Abrahamsson och det häftiga måleriet är typisk för hur postmodernismen uppfattades i Sverige vid denna tidpunkt. Det nya figurativa måleriet överröstade andra tendenser som börjat uppmärksammas av *October* i USA. Det tog tid innan *October*-gruppens definition av postmodernism som dekonstruerande strategier gjorde sig gällande i Sverige, även om det inte saknades inflytande från den amerikanska scenen. Koncept- och jordkonst presenterades i tidskriften *Kalejdoskop* och Lars Nittve var en påläst introduktör av postmodernistisk teori i sina recensioner i *SvD*. I det tidiga 1980-talet gjordes några försök med platsspecifik konst i minimalismens och kon-

ceptkonstens efterföljd, med Wallda och *Ibid*. Här fanns föregångare som Sivert Lindbloms, Ulrik Samuelsons och Björn Lövins *Live Show* på Moderna Museet (1974). I den allmänna diskussionen kom dock postmodernismen att förknippas med det nya figurativa måleriet som slog igenom här i början av 1980-talet.

Det dröjde fram till 1987 innan den intermediala och av dekonstruktionen inspirerade postmodernismen presenterades brett i Sverige. Däremot fanns här under det tidiga 1980-talet en livaktig alternativ scen, med performance- och konceptkonst, en återväxt inom avantgardet som skulle komma att bilda en grund för det som under slutet av 1980-talet kallades postmodernism. I Göteborg fanns Galleri SubBau, DS och Mors mössa, i Stockholm BarBar, Gambrinus och DK. Konstnärer som Carl Michael von Hausswolff, Erik Pauser och Leif Elggren arbetade med ljud, performance, installationer och video. Hos Wallda-gruppen kunde denna undergroundscen förenas med vilt måleri. Alla uttryck var tillåtna.

I en artikel tillkommen 1981 men publicerad först 1983 i boken *Konstnären som kommentator. Ett urval svenska konstnärstexter från 1948 till idag*, utgiven av *Kalejdoskop* återigen, kommenterade Ola Billgren begreppet postmodernism. Jag vill citera ett längre stycke eftersom detta ger en bild både av hur man refererade till begreppet i den svenska konstdiskussionen i början av 1980-talet och Billgrens inställning till fenomenet:

I dag talas det om postmodernism. Det är med tanke på dramatiken hos måleriets vidare öde ett väl klenuttryck; det för tankarna till en uttuningsprocess – som om det ville inbilla oss att en kvalitetsförsämring snarare än en kvalitetsförändring hade skett. Och låt vara att mycket av det som nu går under namnet målerisk [sic!] avantgarde ger ett beklämmande intryck av repetition, men vem kan ärligt hävda företeelsens kontinuitet? På sina håll påstår man t ex att det nonfigurativa måleriets 'återkomst' är ett av symptomen på en tidstypisk dekadens, där ursprungligen livskraftiga ikonologier omvandlas till professionella sofismer. Saken är emellertid den att nonfigurativismens nuvarande karaktär bara kan bestämmas utifrån ett större perspektiv, som omfattar måleriets förhållande till 'motivet'. Detta abstrakta måleri representerar nämligen en överlagrad abstraheringsprocess: det abstraherar en (natur-)abstraktion, eller rättare, det *textualiserar* den. Det var denna speciella egenskap som i förbindelse med Johns, Warhols och Morleys sextitalsmåleri myntades i termer som kommenterande måleri och metamåleri.⁵

Billgren understryker, liksom Bukdahl, att de förändringar som getts namnet postmodernism är av djupgående art, rörande bland annat avantgardets ställning. Det nonfigurativa måleriets återkomst, som Billgren talar om, är för honom ett symptom på ett nytt sätt att förhålla sig till visuella uttryck, vad Billgren kallar textualisering och metamåleri, vilket innefattar ett mer distanserat förhållande till det visuella uttrycket. Artikeln visar också att postmodernism inte var ett okänt begrepp i Sverige i början av 1980-talet och att det dessutom inte ensamt var förknippat med det nya figurativa måleriet, utan med en djupare omvälvning av konstens förutsättningar och representationens status.

Ibid. innebar ett genombrott för den platsspecifika konsten och ett utvidgat skulptur- och måleribegrepp i Sverige. Utställningen innehöll också en rad av de karaktärsdrag som är typiska för 1980-talets postmodernism, som ruin- och fragmentestetik liksom det dunkla och romantiska. *Ibid.* var ett uttryck för en svensk reception av 1970-talets amerikanska konstscen. Men här fanns också inslag av häftigt måleri som gör det möjligt att betrakta *Ibid.* som en syntes av 1960-talets orientering mot rummet inom skulpturen och det sena 1970-talets överskridande av avantgardet inom måleriet.

På *Brännpunkt Düsseldorf* på Malmö Konsthall (1988) presenterades den tyska konstscenen med utgångspunkt i konstakademien i Düsseldorf där Beuys verkade som lärare. Utställningen visade på kontinuiteten från 1960-talets estetiskt och politiskt radikala avantgarde till 1980-talets postmodernism med fixstjärnor som Immendorff, Polke, Kiefer och Richter. Rooseums satsningar fortsatte den diskussion som introducerats med *Implosion*. Till dessa utställningar hör *Art at the End of the Social* (1988), *Vad är samtida konst!* (1989), *TransMission. Konst i interkulturell limbo* (1991) och *Passagearbeten* (1993). Malmö spelade en viktig roll i detta skede. Tre vitala institutioner – Rooseum, Malmö Konsthall och Malmö konstmuseum – fanns samlade i samma stad. En rad gallerier öppnade. Malmö tycktes ligga närmare kontinenten och lite före i tiden. I Lund fanns Anders Tornberg som drev sitt Anders Tornberg Gallery och tack vare sitt kontaktnät kunde visa intressanta konstnärer från USA, som Susan Weil, Jimmie Durham, Richard Nonas och många andra. Men den utställning som lanserade begreppet postmodernism, och därtill historiserade begreppet, var *Implosion*. Därför ska jag i det följande behandla den och dess mottagande mer utförligt.

Implosion – ett postmodernt perspektiv i backspegeln

Efter tretusen års explosion, med hjälp av fragmenterad och mekanisk teknik, är Västerlandet nu på god väg mot en 'implosion'. Under de mekanistiska epokerna hade vi byggt ut våra kroppar i rummet. I dag, efter mer än ett sekel av elektroteknik, har vi sträckt ut själva det centrala nervsystemet till att famna hela jorden. [...] När jordklotet nu har sammansnorats på elektrisk väg, är det inte större än en by. Elektricitetens snabbhet för samman alla sociala och politiska funktioner i en plötslig implosion och har höjt människans insikt om sitt ansvar till mycket hög intensitet.⁶

– Marshall McLuhan

138 *Implosion – ett postmodernt perspektiv* öppnade på Moderna Museet den 24 oktober 1987. Utställningen var sammanställd av dåvarande intendenten Lars Nittve samt Margareta Helleberg och Monica Nieckels. Med *Implosion* blev alla aktörer på konstscenen tvungna att förhålla sig till postmodernismen. Inte minst var det de idéer, teorier och begrepp som genom katalogens av teori genomsytrade texter knöts till de utställda konstverken som väckte debatt. Själva konsten var bara delvis ny.

Postmodernismen lanserades här i en historiserande och brett upplagd utställning. I en revidering av modernismens historieskrivning kastades Henri Matisse, Pablo Picasso och Georges Braque ut för att ersättas av Marcel Duchamp, Francis Picabia och Andy Warhol som de centrala namnen. Nittve utnämnde Duchamp, Picabia och Warhol till postmodernister *avant la lettre*. Så upprättades en ny konsthistorisk berättelse om en medieöverskridande postmodernism från Duchamp via pop- och konceptkonsten till feministiskt fotografi och videokonst på 1980-talet – detta trots att de postmodernistiska teoretikerna predikar det orimliga med sådana stora berättelser.

De utställda konstnärerna utgjorde en brokig skara, verksamma i olika medier och riktningar i olika länder under olika skeden, från dadaister som Duchamp och Picabia, popkonstnärer som Warhol och minimalister som Donald Judd till samtida postmodernister som Cindy

Sherman.⁷ Den som känner Moderna Museets historia kan se att Nittve tog hjälp av samlingarna för att skapa en lämplig bakgrund till den nya amerikanska konsten. Med hjälp av museets avdammade Duchamp, Warhol, Rauschenberg och James Rosenquist gjordes konceptkonsten, det amerikanska iscensatta fotografiet, simulationismen och installationskonsten till de rättmätiga arvtagarna till avantgardets pionjärer. Duchamp, Picabia, Warhol, Judd, Daniel Buren, med flera, sades tillhöra ett avantgarde för vilket det inte finns något autentiskt jag att uttrycka, ingen ren form, inga självtillräckliga verk, bara tecken och kontexter. Den konstnärliga strategin för dessa postmodernister och postmodernister *avant la lettre* är dekonstruktion snarare än konstruktion, lyder tesen.

Nittve ville inte bara visa intressanta konstnärer från olika generationer. Han ville också göra en inventering av ett begrepp och revidera konsthistorieskrivningen. *Implosion* presenterades som det "första – och därmed det största – försöket att för ett ögonblick samla trådarna i det nätverk, som kallas postmodernismen och att från denna tillfälliga utkikspunkt få en bild av dess historia".⁸ Ord som "för ett ögonblick" och "från denna tillfälliga utkikspunkt" signalerar en medvetenhet om att den nya berättelse som skapas bara kan vara tillfällig. Men dessa ord är också troper i Nittves hastighetsretorik. Allting är i rörelse och vi står mitt i förändringarnas strömvirvel. Det är nu, tack vare tv och andra nya teknologier, vi för första gången förmår se att det inte finns någon oförmedlad verklighet eller sanning.

Vad är det för ett nätverk Nittve talar om? Hur är Duchamp, Picabia, Rauschenberg, Warhol, Judd, Buren, Richter, Sherman och Barbara Kruger sammanlänkade? Är det inte just genom den i efterhand upprättade konsthistoriska berättelsen? Duchamp flyttade till New York på 1910-talet. Rauschenberg och Johns upptäckte Duchamp på 1950-talet och skapade neodada som var förutsättningen för popkonsten. Återupprättandet av Duchamp gjorde konceptkonsten möjlig. Dekonstruerande strategier i fotografiet på 1980-talet skulle vara otänkbara utan Duchamp, Warhol och konceptkonsten. Richter var påverkad av Warhol och intresserade sig liksom denne för massmediala bilder som är ämnet för mycket av den postmoderna konsten, inte mins hos Kruger, och så vidare. Så lyder den konsthistoriska berättelse som ligger till grund för *Implosion*. Den är inte lika positivistiskt diagrammatisk som den som tecknas i Alfred H. Barrs schema över den modernistiska konstens utveckling mot abstrakt måleri från 1936 men grundtanken är densamma.⁹

Påverkan och kontinuitet identifieras, om än utan en uttalad tro på inre nödvändighet. Utvecklingstanken har tonats ned men inte försvunnit.

Trots postmodernisternas hävdande av historiens slut är föreställningen om en historisk utveckling inte frånvarande i Nittves förståelse av postmodernismen. Nittve skriver medvetet in sig i det internationella avantgardets tradition men också i det historiska arv som finns i byggnaden. Enligt Nittve kan *Implosion* ses som

en naturlig fortsättning på den rad radikala utställningar som inleddes redan på 60-talet med t.ex. *4 Amerikanare* (1962), *Amerikansk Pop-konst* (1964), och *Andy Warhol* (1968) och som fortsätter på 80-talet med *Marcel Broodthaers* (1982), *Daniel Buren* (1984) och *Flyktpunkter* (1984).¹⁰

140

En kontinuitet från den experimenterande modernismen till postmodernismen pekas ut. Men en konstriktnings radikalitet framträder alltid i relation till något annat. I det här fallet rör det sig om en alltmer stadfast bild av det modernistiska abstrakta måleriet, kallat "högmodernismen", som en institutionaliserad och konservativ modernism vilken ställs mot ett experimenterande avantgarde, från dadaismen och framåt, som ges namnet postmodernism.¹¹

Som alla historiska framställningar har Nittves postmodernism ett utanför. Liksom Greenberg, som var tvungen att utesluta dadaismens och surrealismens mediehybrider i sin beskrivning av det modernistiska måleriets utveckling mot det mediums specifika, måste Nittve utesluta det nya figurativa måleriet för att få fram sin berättelse om det postmodernistiska avantgardet.

Katalogen till *Implosion* innehöll, förutom ett rikt bildmaterial och texter av Nittve, Germano Celant, Kate Linker och Craig Owens, en postmodern ordhistoria. Återigen framträder ett behov att förankra postmodernismen historiskt för att ge den nya konsten legitimitet. Samtidigt bejakar Nittve i sin text historiens slut och de stora berättelsernas död. Detta kan uppfattas som motsägelsefullt men katalogens uppläggning svarade av allt att döma mot ett behov. Det rådde förvirring kring postmodernismen i det svenska konstlivet. Här innebar *Implosion* ett klarläggande och ett ställningstagande. Postmodernismen presenterades med en rad exempel och dess historiska bakgrund kartlades. Under berättelsen fanns, som i alla konsthistoriska framställningar, en agenda. En viss typ av framför allt amerikansk konst lanserades som postmodernism medan det nya figurativa måleriet lyste med sin frånvaro.

Flera riktningar och traditioner presenterades här under ett och samma begrepp. Dadaister som Duchamp och Picabia visades bredvid konceptuellt arbetande konstnärer som Joseph Kosuth, Broodthaers och Buren. Neodadaister som Rauschenberg och Johns samsades med popkonstnärer som Warhol och Rosenquist. I utställningen deltog konstnärer som arbetar med nya media, som Nam June Paik och Dara Birnbaum, men också minimalister som Judd och Morris. Här fanns även konstnärer som smält samman minimalism, konceptkonst och readymaden i installationsformen, som Gerhard Merz och Reinhard Mucha, samt av popkonsten inspirerade nyrealister som Richter och Polke. Representanter för 1980-talets simulationism och postmodernistiska estetik utgjordes av Robert Longo, Allan McCollum och James Welling samt en rad kvinnliga konstnärer som arbetade med iscensatt fotografi, text eller appropriering av befintliga bilder utifrån feministiska utgångspunkter, som Kruger, Louise Lawler, Levine, Sherman och Laurie Simmons. Hos åtminstone två av dem – Lawler och Levine – finns direkta referenser till Duchamp.

I den mån vi kan tala om några verk med romantiska förtecken på utställningen torde dessa vara McCollums urnor, Merzs installationer, Richters abstrakta måleri, Shermans abjektbilder och Wellings abstrakta fotografi. Hos Richter vibrerar färgerna våldsamt och vulkaniskt trots avsaknaden av expressiv penselskrift (Richter målar med breda penslar och rakel). McCollums kliniska urnor har en dödsmärkt sakral aura. I Merz' installationer återkommer teman som solförmörkelse, död och förintelse men dessa romantiska ämnen behandlas i minimalismens reducerade formspråk. Sherman ställer oss inför det motbjudande och obscena. Hennes bilder väcker frånstöttningsmekanismen. De är abjekt med Julia Kristevas term, det vill säga hot mot jaget och dess gränser.¹² Här finns en perverterad upptagenhet vid avfall, sex, sjukdom och död som känns igen från symbolismen. Wellings svartvita bilder leder tankarna till förmultningsprocesser.

Den romantiska sidan av postmodernismen finns alltså med på *Implosion* men lyfts inte fram. Här är det framför allt ytan som betonas. Konstnärerna arbetar med industritillverkade material, fotografi, video och offset- eller screentryck, snarare än traditionellt måleri- och skulpturhantverk. Ytan är välpolerad men bakom den ekar det tomt och det är må hända denna tomhet som på en gång är romantisk och postmodernistisk, ett uttryck för en erfarenhet av meningsförlust som romantikerna och postmodernisterna delar.

142 Utställningen och Nittves katalogessä kan sägas driva fem teser: 1) att vi befinner oss i en ny situation där det modernistiska konstbegreppet imploderat, 2) att de samtida konstnärer som visas på utställningen alla arbetar med denna förståelse av att befinna sig efter modernismen, 3) att dessa postmodernister griper tillbaka på en antimetafysisk avantgardetradition från Duchamp och Picabia till Rauschenberg och Warhol, konstnärer som därmed kan utnämnas till postmodernister före postmodernismen, 4) att den verkligt intressanta och betydelsefulla postmodernismen är dekonstruerande, en konst som undersöker och angriper konstens förutsättningar och ramverk, samt 5) att utvecklingen inom konsten är parallell med det postmoderna tillståndet i vidare mening, det vill säga det av massmedier, teknologisk utveckling och globalisering präglade postindustriella samhället i västländerna från 1960-talet och framåt, en utveckling som resulterat i en implosion av traditionella värden och hierarkier. Nittves essä är uppdelad i två avsnitt där det första tecknar denna bakgrund till utställningen genom att beskriva en kulturell situation, medan författaren i det andra går in på själva utställningen och konstnärerna.

Nittve utgår från sin egen upplevelse av tv-utsändningen av Live Aid-konserterna till stöd för de svältande i Afrika från, bland andra platser jorden över, Wembley Stadion i London 1985. Han ger uttryck för sin fascination inför tv-skärmens ljud- och bildflöde, hur man i realtid kunde ta del av något som hände på andra sidan Atlanten. "Till sist hade så Marshall McLuhans dröm om 'The Global Village' blivit verklighet", skriver Nittve.¹³ Men i denna transport av virtuella verkligheter uppstod en osäkerhet kring vad som var nu eller tidigare, vad som var förinspelat och vad som var live. Nittve beskriver denna upplösning och osäkerhet som karaktäristisk för det postmoderna tillståndet: "Bevittnade vi, när natt på ett ögonblick kunde göras till dag, **tidens slut?** [...] Är Tiden slut och Jaget i spillror? Är begrepp som 'det Äkta', 'det Sanna' och 'det Goda' oskiljbara från sina motsatser?", frågar Nittve.¹⁴

Det postmoderna är ett tecknens rike, snarare än de inneboende värdenas eller bestående traditionernas. Denna upplösning av traditioner och värden föder enligt Nittve nostalgi-, neo- och retroföreteelser. Nittve misstänker att sådana företeelser, som framträdde inom

konsten under det sena 1970-talet och tidiga 1980-talet, utgör krampaktiga försök att hålla fast vid något som inte längre är, att intala sig att de gamla värdena består och att ingenting har hänt. Vad han främst syftar på är det nya figurativa måleriet.

Nittves kritik mot det nya figurativa måleriet går, märkligt nog, ut på att det saknar autenticitet. Det försvarar en autenticitet som inte finns där, mytens, historiens, närvarons och passionens: "Det skramlar ofta tomt bakom den simulerat expressiva ytan."¹⁵ Förvisso gör det det. Det framstår än tydligare idag, när detta måleri förlorat sitt nyhetsvärde. Men fordrar inte avfärdandet av neoexpressionismen som en dekadent retrotendens en fortsatt tro på avantgardets frammarsch? Kan det finnas något sådant som en falsk postmodernism om postmodernismen karaktäriseras som implosion av alla värden, meningsförlust och ytans hegemoni? Var det inte simuleringen som gjorde Richter till en så intressant konstnär? Då Richter i sin simulering av olika visuella uttryck är dekonstruerande är de nya vilda bara naiva. Men vari består skillnaden? Om postmodernismen innebär en större osäkerhet, en upplösning av åtskillnaden mellan de definierande motsatsparen sant och falskt, äkta och oäkta, hur kan man då vara så säker på vad som är radikal postmodernism och vad som är reaktionärt?

143

Här följer Nittve en internationell linje, företrädd av *Octobergruppen*. Med *Implosion* är det den "kritiska" postmodernismen, eller med Fosters term det andra neoavantgardet, som framhävs som den väsentliga riktningen.¹⁶ I denna "kritiska" tradition är Duchamp en central gestalt. Det är därför inte att förvåna att han lyfts fram på *Implosion*. Duchamp uppfattas som dekonstruktör och det är i den meningen han blir postmodernist *avant la lettre*. Duchamp är enligt Nittve den förste att förflytta uppmärksamheten från konstverket som autonom enhet till ramen, det som gör konst till konst:

Med sina ready-mades – liksom med den avpersonifiering för att inte säga mekanisering av konstskapandet som hans ordlekar innebär – ställer Duchamp en rad närgångna frågor om vad konst egentligen är. [...] Genom att ställa ut massproducerade föremål – och dessutom uppmuntra kopieringen av de mer 'unika' verken, t ex *La mariée mise à nu par ces célibataires, même* (Bruden avklädd av sina ungarlar t o m 1915–23) – underminerar han föreställningen om originaliteten och autenticiteten som en grundförutsättning för att något skall kunna kallas för – och uppfattas som – ett konstverk.¹⁷

Denna tolkning av vad det är Duchamp gör riktar in sig på andra aspekter än de som tidigare stått i fokus. Exempelvis har Ulf Linde intresserat sig för andra sidor hos Duchamp, som talförhållanden och narrativa element.¹⁸ Nittve lyfter istället fram den "växlingsoperation" där Duchamp förvandlar vardagliga, masstillverkade objekt till konstverk och därmed visar att konstverket i vår kultur är "dömt till ett liv som fetisch".¹⁹

På samma sätt beskrivs Picabia, Rauschenberg och Warhol i tur och ordning som postmodernister före postmodernismen. Picabia uppfattas som en trolös konstnär som utför subversiva manövrar inom det traditionella system som måleriet utgör. Genom att inte uppfatta stil som knuten till ett sammanhållet konstnärssubjekt, utan som en readymade, underminerar han likt en "agent provocateur" det modernistiska konstabegreppet som så starkt vilar på denna identifikation mellan konstnären och hans stil, menar Nittve.²⁰

144

Rauschenberg är enligt Nittve den förste konstnären som förhåller sig till den massmediala bildkultur som växte fram i USA på 1950-talet. Rauschenbergs reproduktion av massmediala bilder innebär en paradigmatiske förändring, där textualiteten betonas på bekostnad av transparensen. Nittve refererar Steinbergs liknelse mellan Rauschenbergs arbeten och tryckpressen (*the flatbed*), den senare beskriven som en horisontell opak yta där vilka bilder som helst kan reproduceras.

Också Warhol arbetar med en postmodernistisk reproduktion snarare än en modernistisk produktion. Nittve ser paralleller mellan Warhol och en minimalist som Judd i kompositionsprincipen det ena efter det andra, alltså upprepning istället för enhet och dynamisk helhet. Allt detta handlar enligt Nittve om en uppgörelse med modernismens essentialism och linjära historicism. Denna essentialism bestod av en föreställning om verket som en behållare för mening, konstnärssubjektet som garant för denna mening, samt om bildtecknet som något självtillräckligt. Minimalismen utgår från denna modernism (abstraktionen) men överskrider den genom att dra den till sin spets, menar Nittve: "På vägen mot **essensen** avslöjas denna som en ideologisk konstruktion."²¹ Det minimalistiska konstverket är varken autonomt eller enhetligt, det utgör inte någon dynamisk helhet. Istället är det, genom att det överskrider det mediums specifika, en del av ett större sammanhang, av rummet och därmed av betraktarens rum. Det är orent och sammansatt. I sitt överskridande av modernismens gränser är minimalismen postmodern. Det är intressant att se att Nittve här tillskriver

minimalismen och konceptkonsten en betydande roll i postmodernismen: "Det är också konceptkonsten, som på allvar drar in kontexten och konsten som institution i diskussionen – produktionen."²²

Nittve understryker att den europeiska postmodernismen skiljer sig från den amerikanska i det att den har en större närhet till kulturarvet. Men också i Europa framträder kulturens aura som en skenbild, skriver han. Nittve nämner den betydelsefulla utställningen *Pictures* på Artists Space i New York (1977), sammanställd av Douglas Crimp, där fotografien intog en central plats. McCollums urnor i *Perfekta språkrör* (*Perfect Vehicles*), beskriver Nittve som: "Perfekta fortskaffnings- men också uttrycksmedel".²³ Upprepningen av dessa om gravurnor påminnande objekt får i hans ögon ett uttryck av melankoli eller sorg, eventuellt "över kreativitetens krympande utrymme i en bildmättad värld".²⁴ Nittve diskuterar vidare Lawler, Simmons och Kruger, som arbetar med iscensättningar för att peka ut könsmaktsordningen. Avslutningsvis tar han upp de konstnärer på utställningen som bearbetar televisionens bildflöde, som Dara Birnbaum och Gretchen Bender. Återigen handlar det om dekonstruerande strategier. Om Birnbaum skriver Nittve:

Genom ett sofistikerat bruk av repetitiv klippeteknik, loopar och en subversiv separation av det konventionella tvillingparet ljus och bild, dekonstruerar hon televisionens tekniska och retoriska konventioner och synliggör – på ett oerhört förföriskt sätt – deras ideologiska fundament.²⁵

Och om Bender: "Denna digitala soptipp, där informationen med tiden packas tätare och tätare, kan ses som en metafor för det postindustriella samhällets imploderande mediamassa."²⁶ Så förs vi tillbaka till Live Aids tv-utsända konsert. Konsten görs till en spegelbild av ett medialiserat postindustriellt samhälle. Utställningens konstnärer blottlägger tidens sanning: att det inte finns någon sanning. Inför den postmoderna konsten på *Implosion* avslöjas enligt Nittve våra försök att investera värde, autenticitet och unicitet i konsten som ideologiskt tyngda operationer.

Det är en massiv manifestation svår att värja sig emot. Dess genomslag är också dokumenterat. Idag utgör installations-, koncept- och videokonst inte undantag utan regel i konstvärlden. Den postmodernistiska konstens genomslag är rent av så stort att begreppet postmodernism blivit överflödigt. En betydande del av den konst som idag visas på offentliga institutioner bygger på postmodernismens omdefiniering av konstbegreppet och tolkning av modernismen.

Receptionen av *Implosion* kännetecknas av nyfiket intresse men på sina håll också av förvirring och fientlighet. Den konst som visades på utställningen bekräftade inte allas förväntningar på vad ett konstverk ska vara. Konstens beroende av teori uppfattades av en del kritiker som ett problem medan andra bejakade förankringen i teoretiska perspektiv. Om utställningens betydelse rådde det samstämmighet. Om dess kvalitativa värde fanns det däremot olika uppfattningar. Några kritiker hävdade att det som nu lanserades bara var gammal skåpmat i ny förpackning. Många ställde sig också skeptiska till de postmodernistiska teorierna. Det handlar här dels om en strid om vad postmodernismen är och vem som står för den rätta tolkningen, dels om värdet av den postmodernistiska konsten respektive giltigheten hos teorierna. Här utspelade sig också en strid mellan en modernistisk och postmodernistisk konstsyn. Denna strid hade redan fått en offentlig manifestation i den debatt som under hösten 1987 följde på Lars O Ericssons artiklar i *DN* men följdes upp i recensionerna av utställningen. Jag kommer här att behandla receptionen av *Implosion* först för att sedan referera och diskutera konstdebatten.

Konstkritikens mottagande av *Implosion* kan i grova drag delas i tre läger. Sören Engblom (*Expressen*), Lars Vilks (*HD*), Ingela Lind (*DN*), Steve Sem-Sandberg (*SvD*) uppfattar utställningen som betydelsefull och utmanande, medan Ingela Brovik (*HD*), Torsten Bergmark (*Ny Dag*), Vera Nordin (*NSD, VK*), Leif Nylén (*DN*) är kritiska.²⁷ Däremellan placerar sig ett par kritiker som intar en mera avvaktande hållning, som uppfattar utställningen som intressant men invänder att vissa aspekter av postmodernismen saknas, som Peter Cornell (*Expressen*), John Peter Nilsson (*AB*) och Rolf Anderberg (*GP*).²⁸

Kritiken av *Implosion* tenderar att bli en kritik av postmodernismen som fenomen. Istället för att kritisera utställningen för att den ger en skev bild av postmodernismen (som Cornell gör), kritiseras i en del fall postmodernismen som sådan. "Verkligheten finns, postmodern eller inte", skriver exempelvis Vera Nordin i *VK* i polemik med postmodernistiska teorier om hur språket konstituerar verkligheten för oss och att vi därmed aldrig kan få tillgång till den utanför språk och symbolsystem.²⁹ I en recension i *NSD* beskriver Nordin utställningens

ämne som "konstens kollaps, där den så att säga arbetar på att upphäva sig själv."³⁰ Hon fortsätter: "Kopior av kopior bjuds oss. Det personliga är helt uttraderat, och inom ramarna stirrar de [sic!] svarta intet emot oss."³¹ För Nordin gör uttraderandet av konstnärssubjektet konsten ointressant och meningslös.

Även Torsten Bergmark intar en kritisk hållning i *Ny Dag*.³² Postmodernismen säger sig vara bortom modernismen, men den har samma strävan efter att vara det allra modernaste, skriver han. Dessutom är den bild postmodernisterna ger av modernismen förfelad, menar Bergmark: "Den ursprungliga modernismen, från van Gogh till Mondrian, Leger och Picasso, var också en revolt mot det borgerliga samhället", skriver Bergmark, "den bars upp av en tro på en radikal samhällsförändring".³³ Bergmark saknar en sådan allvarligt menad vilja till förändring på *Implosion*. I det postindustriella informationssamhället "kan man inte längre upprätthålla tron på det unika, det autentiska, det skapande subjektets präglighet av verket" som låg till grund för modernismen, skriver recensenten.³⁴ Verklighet och fiktion flyter samman, det finns inget äkta och falskt. Detta är enligt honom kontentan av postmodernismen. Men Bergmark ifrågasätter den postmoderna analysen. Han ser en tendens till att överdriva förändringarna, både på samhällsutvecklingens nivå och då det gäller den postmoderna konsten gentemot den modernistiska:

147

Det är klart att mycket i vår tillvaro har förändrats på grund av alla nya media och alla tekniska innovationer. Men hur mycket och hur djupt? Är det inte frågan om ganska ytliga attitydförändringar, som dessutom inte berör alla människor?³⁵

Den viktigaste förändringen, som Bergmark ser det, är att världen med tv och andra medier krympt och att vi därmed getts en större medvetenhet om att allt hänger samman. Dessa insikter borde leda fram till politiska konsekvenser. Detta ser man dock inte mycket av på utställningen. Konstmarknaden bestämmer konstverkets värde och jaget är något svårdefinierat, lyder tesen på *Implosion* enligt Bergmark. Men postmodernisternas svar på utvecklingen i de kapitalistiska samhällena är enligt honom "den banalaste och bokstavigaste bekräftelse på detta förhållande, i själva verket ett accepterande".³⁶ Bergmark kan inte tro att man angriper systemet genom att angripa symptomen, det autentiskas försvinnande.³⁷ Snarare stimulerar postmodernisterna denna utveckling, tillverkar själva attrapper och kopior och utarmar

det autentiska än mer, det som enligt recensenten skulle kunna utgöra ett motstånd mot kapitalismens nivellering och destruktion av alla värden. Motståndet finns någon annanstans, där ute där det konstnärliga skapandet pågår i det tysta, hävdar Bergmark. Men stämningarna är andra än under 1970-talet och Bergmark känner sig inte hemma i det nya. Enligt egen utsago har han fått mycket kritik för sin oförmåga att "hänga med". Bergmark är inte beredd att överge sin övertygelse om konstens politiska kraft men gör ändå ett seriöst försök att förstå postmodernismen som samtidsfenomen.

Direkt fientlig var Ingela Brovik i *HD* som under rubriken "Utställningen ett stort skämt" svarade på en recension av Lars Vilks, där denne framhållit katalogen som viktigare än själva utställningen. "Någonting måste vara fundamentalt fel om en utställnings katalog är mer central än själva utställningen", skriver Brovik.³⁸ Hon betecknar den postmodernism som här presenteras som en utbredning av meningslöshet, som uppfattats som spännande men som för henne tvärt om är tråkig.

148

Vilks är mera positiv. I "Implosion – vår tids meningsförlust" citerar han Baudrillard som skriver: "Framtiden har redan kommit, allt har redan kommit, allt är redan här."³⁹ Dessa ord får sammanfatta det postmoderna tillståndet. Vilks menar att förvirringen på området är stor men försöker reda ut begreppen genom att skilja på två former av postmodernism, den i filosofin respektive den i konsten, vilka han dock ser som sammanlänkade. Den postmoderna filosofin beskriver enligt Vilks hur den moderna verklighetsuppfattningen monterats ned med en gigantisk meningsförlust som följd. Vilks påtalar att den konst som tidigare beskrivits som postmodern, det vill säga det nyexpressionistiska måleriet, avfärdats som nostalgi av den postmoderna filosofin. *Implosion* belyser istället den postmoderna konsten utifrån filosofin, konstaterar Vilks. En grundläggande tes på *Implosion* är enligt skribenten att den modernistiska modellen förlorat sin trovärdighet. Ramen och textinformationen är det som fokuserar verket, skriver han. Verket kan inte längre förstås som självtillräckligt. Enligt Vilks kräver *Implosion* av betraktaren att man fattar konsten ur ett nytt perspektiv. Det är här katalogen kommer in i bilden. På grund av att postmodernismen i så hög grad bygger på teori framstår katalogen med dess texter som det centrala på utställningen.

Sin vana trogen beskriver Vilks denna utveckling utan sorg. Det är inte någon tydligt värderande recension men recensentens inställ-

ning till postmodernismen och utställningen uppfattar jag som bejakande. Allt kan inte populariseras skriver han också i polemik med Brovik. Det måste få finnas utrymme för en och annan utställning som är svår om den ägnar sig åt så viktiga saker som en "omstörtande kritik av det västerländska tänkandet", anser Vilks.⁴⁰ "Postmodernismen är inte vidare trevlig, den klär hänsynslöst av oss våra allra käraste leksaker: autenticitet, natur, historia, information, konst", fortsätter han.⁴¹

På *Implosion* finner Sören Engblom bot för det bristande intresse för samtiden som enligt honom präglade Moderna Museet under 1980-talet.⁴² Och detta i rätt ögonblick eftersom det först nu är möjligt att skilja på bra och dåligt i postmodernismen. De konstnärliga uttrycken på utställningen karaktäriseras enligt recensenten av "elegant yta och målmedveten precision".⁴³ Engblom citerar Nittve, som beskrivit postmodernisten som en infiltratör. Det är fråga om en konst som verkar inifrån. Beträktaren ställs inför ett tomrum, fortsätter Engblom, det tomrum som dekonstruktionen av konstnären, jaget och Gud genererar. "I Gerhard Merz 'Solförmörkelse' tycks vi stå inför en historisk implosion och tomrummets fysiska sammanbrott", skriver recensenten efter att redan inledningsvis ha förutspått utställningens klassikerstatus.⁴⁴

149

Peter Cornell är på samma uppslag i *Expressen* något mera reserverad.⁴⁵ Han anser att Moderna Museets öppnande av dörren mot postmodernismen kommer mycket sent men gläds åt att de tagit sig an den postmoderna konsten i stor skala. Nittves katalogessä ger en instruktiv och pedagogisk introduktion till postmodernismen, menar Cornell. Men när "vi sedan går från katalog till verk blir marken genast mer osäker", skriver han.⁴⁶ Det är urvalet som förbryllar Cornell en aning:

I den omfattande avdelning som ägnas postmodernismens genealogi från Marcel Duchamp och framåt har minimalism och konceptkonst fått en förbryllande övervikt; däremot saknas helt italienskt transavantgarde och det tyska, häftiga måleriet som båda borde ha en självklar plats i varje historisk översikt.⁴⁷

Cornell sätter här fingret på hur selektiv Nittves och Moderna Museets historieskrivning är. Han upplever att arbetena av de amerikanska konstnärerna har ojämn kvalitet. Longos arbeten är pinsamt dåliga, skriver Cornell som också tycker att Sherman, Lawler, Simmons och Welling, borde ha fått göra på sig för "storheter" som David Salle och Julian Schnabel.

John Peter Nilsson hoppas i sin recension i *AB* att *Implosion* ska leda till att diskussionen om postmodernismen leds in på väsentligheterna istället för mot frågan huruvida rörelsen är ett modedefenomen eller inte. På *Implosion* presenteras begreppets inflytande på 1900-talskonsten som därmed omtolkas i ett postmodernt perspektiv, konstaterar han. Flera verk på *Implosion* ger enligt recensenten uttryck åt en kritik av såväl konstbegreppet som vår civilisation. Liksom Cornell sätter Nilsson ett frågetecken kring urvalet. Framför allt gäller det Judd, som han upplever "som en utopist som verkligen tror på formens, gestaltningens ideala fulländning" och följdriktigt inte borde sorteras som postmodernist.⁴⁸ Även om Nilsson bejakar den nya konsten ser han åtminstone ett problem med postmodernismen:

För risken med dylik strategi är ett frossande i en mondän undergångsromanantik [sic!], som egentligen inte leder någon annan stans än till ett pikant inslag i en annars trygg nyborgerlighet. Men den positiva sidan av postmodernismen är att den kan öppna ögonen för en tillvaro som är ihålig och som mist sin helhetsverkan [...].⁴⁹

150

Nilsson förnekar inte postmodernismens avslöjande funktion men varnar för att undergångsromantiken leder till ansvarslöshet. Han efterlyser därmed ett politiskt medvetande.

Leif Nylén finner att *Implosion* tar sin början i Duchamp och att utställningens estetik får sitt mest sofistikerade, tillspetsade och nollställda uttryck i Lawlers fyra färgfotografier av Ulf Lindes version av Duchamps *Pariserluft* (*Air de Paris* 1919), i kombination med två verk av Roy Lichtenstein och ett av Warhol.⁵⁰ *Implosion* handlar enligt Nylén om förhållandet mellan original och kopia, autentiskt och simulerat, tecken och betecknat. Det är något besynnerligt att se hur ett verk uppenbarar sig under ett annat namn, skriver han med syftning på Lawlers foto av ett Duchampverk och Levines avfotografering av Edgar Degas målningar. Nylén konstaterar att det som presenteras som postmodernt på Moderna Museet är en generation amerikanska konstnärer som utnyttjar fotografien och andra av informationssamhällets medier. Men recensenten har svårt att se denna konst som postmodernism, trots de många referenserna till poststrukturalismen. Snarare uppfattar han den som "ett slags ultramodernism i en sen, maniererad eller restaurativ version".⁵¹ Allt det som nu lanseras som postmodernism – metaspråklighet, upplösning eller fragmentarisering av subjektet,

intresset för masskulturen – återfinns som centrala element i 1900-talets modernism, hävdar recensenten. Det som emellertid förvånar Nylén mest är frånvaron av suggestion och gestaltning. Implosionen är för Nylén motsatsen till dynamik och utveckling. Han ser en "medvetenhet om ramens, institutionens, kontextens betydelse".⁵² Nylén berömmar förvisso Nittve för dennes ambitiösa försök att presentera postmodernismen för en svensk publik, både i utställningsform och i text, men han frågar sig också vad Nittves postmoderna perspektiv egentligen innebär. Det kan inte vara någon allmän genomlysning av 1980-talskonsten, eftersom det neoexpressionistiska måleriet helt lyser med sin frånvaro. Tvärtom riktas en kritisk udd mot detta måleri. Att han måste läsa katalogen för att alls "få syn på" utställningen ser Nylén också som problematiskt. Han ser också en inkonsekvens i att en utställning som lanserar tesen om subjektets kris och upphovsmannens död i så stor utsträckning bygger på kända namn. På *Implosion* ser Nylén en tjänstemannakonst där konstnärer, kritiker och museimän försöker legitimera varandra. Det är fint i kanten.

Ingela Lind hävdar i sin recension att postmodernismen i kort-
het innebär att det inte finns någon äkthet och ingen kärna, att allt är
yta och tecken och att konstverken består av vävar av citat från olika
kulturkällor. Detta beskriver Lind som en anonymisering av konstnä-
ren. Men tanken är inte ny, påpekar hon. Därför uppfattar hon det som
logiskt att utställningen börjar i det omhängda Duchamp- och Pica-
biarummet. Det är en intellektuell metakonst i deras efterföljd som
dominerar *Implosion*, konstaterar Lind. Det handlar om verk som "re-
flektar över sina egna villkor och inte sällan kan liknas vid visuell
konstkritik".⁵³ Med opersonliga metoder, mekaniska upprepningar,
projektioner, reproduktioner och readymader, bryter konstnärerna en-
ligt Lind ner traditionella värdehierarkier och riktar uppmärksamheten
mot konstens ramverk. Lind anser dock att utställningen är alltför lätt-
smält i sin användning av reklamens formspråk:

151

Det faktum att verken sällan är komplicerade nog och inte vill erbjuda något fäste för kontemplation över vare sig hantverket eller andra idéer än en given kritik mot själva autenticitetsbegreppet saboterar utställningen som medium.

Detta är postmodernismens materiella problem.⁵⁴

Lind menar att postmodernismen riskerar att bli verkningslös då den håller sig inom konstens slutna värld. Konstverken på *Implosion* hotar att reduceras till inlagor i en debatt. Recensenten registrerar den amerikanska dominansen och utnämner Levine, Kruger och Sherman till utställningens höjdpunkt då de riktar udden mot förvandlingen av konstverket till fetisch. Problemet är bara att ingen drar konsekvenserna av de postmoderna teorierna, menar Lind: "De intellektuella, anonymiserade och reproducerbara varianter av postmodernism som visas på 'Implosion' behandlas som unika signerade verk".⁵⁵ Tagna på allvar skulle de postmoderna teorierna inte bara innebära upphovsrättens upphävande utan också demokratibegreppets, fortsätter Lind i en mer kritisk ton: "Föreställningar som jaget, individens ansvar och egna handlingsförmåga skulle bli obrukbara i politiken, i vården och i samhället i stort."⁵⁶ Verken opererar på ett språkligt plan men att blottlägga det faktum att samhället är kultur och inte natur är för Lind trivialt. Lind uppfattar ändå utställningen som en viktig kulturpolitisk insats. I grunden är postmodernismen enligt henne ett kritiskt instrument.

I 52 I en understreckare i *SvD* hävdar Steve Sem-Sandberg att postmodernismen är en angelägenhet för alla. Den konst som visas på *Implosion* är fullt möjlig att förstå, bara "man sätter sig över sina förutfattade meningar och överger anspråken på att få sitt vaneseende bekräftat", som han skriver i polemik mot dem som anklagat utställningen för att vara svår, obegriplig och meningslös.⁵⁷ På *Implosion* finner Sem-Sandberg ett klargörande historiskt perspektiv på postmodernismen, även om han ställer sig undrande till utnämmandet av Duchamp till postmodernist. För Sem-Sandberg är denne snarare en radikal modernist. Det postmoderna initiativet har enligt skribenten skapat en ny frihet för konsten, något han relaterar till dess mediekommenterande roll. Konstnärerna måste ta initiativet från massmedierna men också etablera en alternativ estetik, menar Sem-Sandberg. Att spela med i spelet är lätt men att upprätta en kritisk distans är svårare, påpekar han. Inför verken på utställningen tvingas betraktaren enligt skribenten in i en oscillation mellan identifikation och distans. Konsten uppehåller sig enligt Sem-Sandberg vid en gräns, vilket framtvingar en genomlysning av den egna hållningen hos betraktaren. Men konstnärerna nöjer sig med att visa på själva gränssituationen, konstaterar han. Den frihet konsten uppnått med postmodernismen är enligt Sem-Sandberg en frihet under tvång. Skribenten påpekar att Nittves katalogtext saknar en reflektion kring vad för slags hållning friheten pliktar till. Sem-Sand-

berg efterlyser därför en postmodern kritik som är den postmoderna konsten trogen utan att ge avkall på den kritiska reflektionen.

Rolf Anderberg i *GP* menar att postmodernismen karaktäriseras av konstnärernas demonstration av det icke-personliga. Utställningen och katalogen gör det möjligt att sätta sig in i postmodernismen, konstaterar han. Anderberg anar en viss osäkerhet kring begreppet, också inom det. Han påtalar att postmodernisterna ifrågasätter idén om det autentiska i konstverket. Mot det autentiska sätter de istället dekonstruktionen, skriver recensenten som kontrar med att Burens "bur" i högsta grad är konstruktivistisk. Utställningen är viktig, menar Anderberg som tror att den kommer att bli historisk. Men den saknar linje och konsten vädjar uddlöst till intellektet. Utställningen är också överprentiöst arrangerad, anser Anderberg, som även ser en motsägelse i att den konst som sägs vara helt revolutionerande presenteras i en så konventionell form.

Implosion väcker starka känslor och låter sig inte skrivas in i färdiga tolkningsmönster. Att förstå postmodernismen kräver ansträngning, som Vilks påpekade, och diger läsning av de referenstyngda katalogtexterna kan man tillägga. Trots enigheten om utställningens betydelse och viktiga roll som introduktör av postmodernismen för en svensk publik saknas inte invändningar. Brovik, Bergmark och Nordin är kritiska till såväl utställningen som den postmoderna konsten. Bergmark, Brovik, Lind, Nylén och John Peter Nilsson gör reservationer mot den postmoderna trolöshetens konsekvenser, undergångsromantiken, upplösningen av konstnärssubjektet och reklamestetiken. Politiskt engagemang efterlyses. Nylén, Lind och Anderberg identifierar en motsägelse i kritiken av subjektet då utställningen i så hög grad bygger på namn. Cornell, Nilsson och Nylén ifrågasätter Moderna Museets historieskrivning, framför allt uteslutningen av det nya figurativa måleriet. Bergmark vill hellre tala om senmodernism än postmodernism, eftersom det som lanseras på *Implosion* helt bygger på modernismens landvinningar. Sem-Sandberg förstår inte utnämmandet av Duchamp till postmodernist, eftersom denne konstnär för honom är en radikal modernist. Cornell, Engblom, Lind, Nilsson, Nylén och Sem-Sandberg erkänner ändå en kritisk potential i den postmodernistiska konstens dekonstruktion av föreställningar om subjektet, verkligheten och konsten. Konstens teoriberoende uppfattas inte enbart som ett problem, utan också som nödvändigt i relation till en ny situation. Postmodernismen ses som ett symptom på en långtgående fragmentering och

fiktionalisering av vår erfarenhetsvärld i senkapitalismens, televisionens och globaliseringens tidevarv och Moderna Museet insats att presentera den konst som tagit sig an dessa frågor erkänns.

Konstdebatten 1987

154 Debatter förs återkommande på dags- och kvällstidningarnas kultursidor i olika frågor. Mer sällsynta är debatter om konstbegreppet och konstkritikens kriterier. Några gånger under 1900-talet har sådana stora konstdebatter blossat upp. Kritikern August Brunius myntade begreppet "1909 års män" efter De Ungas debut på Hallins konsthandel i Stockholm, med Isaac Grünewald och andra konstnärer som tagit intryck av den franska fauvismen, i synnerhet Henri Matisse. De Unga blev omstridda. Ett annat exempel är konkretismens genombrott, en grupp konstnärer som kom att kallas "1947 års män". Också här handlade det om en generationsväxling i konstlivet. 1962 ägde "den stora konstdebatten" rum i efterspelet av utställningen *Rörelse i konsten* (1961). En öppnare konstsyn gjorde sig gällande. Kritikerna uppfattade denna lekfullhet som en devalvering av konsten. Mot Torsten Bergmarks försvar av konstens essentiella värden stod Pontus Hulténs och Ulf Lindes radikala tvivel på desamma. 1987 var det dags igen. Denna gång var det postmodernismen som blev föremål för en uppslitande debatt. Linde, som en gång tillhört de radikala, kom nu att uppfattas som konservativ.

På dåvarande kulturchefen Arne Ruths förfrågan skrev Lars O Ericsson två längre artiklar om postmodernismen för *DN* – "Till försvar för 80-talets konst" (publicerad den 27 september) och "I symbolernas rike" (den 29 september).⁵⁸ Den uppslitande debatt som de båda artiklarna gav upphov till fick en fortsättning i recensionerna av *Implosion* när utställningen öppnade på Moderna Museet den 24 oktober. Ericssons artiklar fungerade som en introduktion av postmodernismen och postmodern teori men utgjorde också ett försvar för 1980-talets yngre konstnärsgeneration som Ericsson menade varit förbisedd och missförstådd av kritiken. Därigenom formade sig artikeln till ett generalangrepp på den svenska kritikerkåren.

I essäsamlingen *I den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst* (2001) skriver Ericsson i retrospektiv belysning om hur han uppfattade situationen 1987:

Konstkritiken befann sig i djup kris i mitten av 80-talet. Ulf Linde, som sedan han lämnade Moderna museet 1968 och kritikerjobbet på DN blivit alltmer konservativ, utövade fortfarande ett förlamande inflytande. På Thielska Galleriet, där han blivit chef efter en period som professor på Mejan, visade (och visar) han ingenting annat än senmodernistisk efterklang och kleinkunst. Ur den unga konstens synvinkel hade han förvandlats till en riktig propp. Hans djäkne Torsten Ekbohm hade under åren fram till 1987 inte gjort annat än spytt galla över 80-talskonsten. Och 68-generationen, främst representerad av Leif Nylén, var å sin sida djupt frustrerad över samtidskonstens förmenta brist på politiskt engagemang. Att fotografen var 80-talets viktigaste samhällskritiska medium hade gått både honom och DN:s fotokritiker Peder Alton helt förbi.⁵⁹

Konstkritiken var enligt författaren i behov av radikal förnyelse och Ericssons artiklar bröt enligt honom själv samförståndsandan. Vad var det så som var så fel med kritiken? Ericsson fortsätter:

155

Grundfelet med kritiken i mitten av 80-talet var att man aningslöst fortsatte att bedöma den postmoderna konst som växte fram på 80-talet med samma gamla modernistiska måttstockar som man använt i decennier. Det ingick ju också i modernismens självförståelse att dess normer var universella och evigt giltiga. Så något behov av kritisk förnyelse ansågs inte föreligga. Situationen blev extra besvärlig, eftersom den bästa 80-talskonsten bland annat sökte göra upp med just de modernistiska kriterier, som den blev bedömd efter.⁶⁰

Denna beskrivning är träffande på flera punkter men vi måste komma ihåg att Ericsson är part i målet. Även om exempelvis Linde förhöll sig avvaktande, ja rent av avvisande till de postmodernistiska teorierna, kan han knappast beskrivas som en konservativ essentialist. Snarare präglas Lindes konstsyn av relativism. Ingen ism kan enligt Linde sägas vara sannare än en annan. Vad som skiljer honom från en postmodernist som Ericsson är synen på konstverket som ett personligt tilltal, riktat till en betraktare. Ericssons lägesbeskrivning ger ändå en bild av vilka motsättningar som fanns.

En hätsk debatt blev det, men frågan är om de starka motsättningarna ibland inte berodde mer på missförstånd än på verkliga meningsskiljaktigheter. Debattörerna anklagade varandra för att vara felciterade och vantolkade. Det rådde också viss förvirring kring vad postmodernismen stod för, liksom vad som var konstnärernas respektive Ericssons ståndpunkt.

Lars O Ericssons artiklar om postmodernismen

156 I sin första artikel till försvar för 1980-talets konst nämner Ericsson Max Books och Lars Nilssons Linde-kritiska utställning på Galleri Sten Eriksson i Stockholm (1986). Ericsson beskriver dem och andra 80-talister som postmodernister som påbörjat nedmonteringen av "den modernistiska bastionen", vilken enligt författaren byggts kring begrepp som organisk helhet, närvaro, äkthet, originalitet och sanning. Postmodernismen är inte ett modedefenomen, utan en djupgående förändring, understryker Ericsson. I linje med den internationella debatten vill Ericsson reservera termen för den konst som på allvar demonterar modernismen, inte det övergående häftiga måleriet som tidigare förknippats med begreppet i Sverige. Här sammanfaller hans definition helt med Moderna Museets och *October*-gruppens.

I sin historieskrivning härleder Ericsson den postmoderna konsten tillbaka till 1950-talets neodada, med Rauschenberg och Johns, och 1960-talets Warhol. Från svenska konstnärer som Billgren, Håfström, Bengtsson och Samuelson, som alla debuterade på 1960-talet, går enligt artikelförfattaren en linje fram till dagens 80-talister. Ericsson ifrågasätter modernismens självförståelse av att ha brutit med allt som föregick den. I själva verket förde den vidare arvet från renässansen och romantiken på flera punkter, hävdar han. Enligt Ericsson är det först den postmoderna konsten som bryter med det klassicistiska arvet. Denna uppgörelse handlar bland annat om bildplanet och synen på konstverket som homogen helhet, som enligt Ericsson var en metafor för det sammanhållna suveräna subjektet. Med stöd hos franska tänkare och deras kritik av det borgerliga subjektet offerar postmodernisterna denna helhet, skriver Ericsson. I helhetens ställe sätter de enligt honom hybriden, ironin och parodin, vilka stämmer bättre överens med deras urbana erfarenhetsvärld. Den andra nedmonteringen gäller modernismens från renässansen nedärvda vertikala bildplan, uppfattat

som ekvivalent med vårt synfält. Rauschenberg vände det transparenta bildplanet 90 grader och förvandlade det till en opak tryckyta, skriver Ericsson. Tanken känns igen från Steinberg. Det tredje postmodernisterna gör upp med är vad Ericsson med en term lånad från Derrida kallar "närvarons metafysik", det vill säga tron på en "absolut, i varseblivningen oförmedlat given verklighet".⁶¹ Mot detta synsätt ställer postmodernisterna enligt Ericsson "frånvarons antimetafysik", där varseblivningen uppfattas som invaderad av språk och verkligheten alltid medierad genom någon form av symbolsystem. "Det finns inget original som bildens tecken kan leda tillbaka till. Tecknet refererar endast till andra tecken", skriver han.⁶² I den postmoderna konsten härleds bilder ur andra bilder. Massproducerade bilder blandas med konstbilder i en upplösning av modernismens värdehierarkier.

I den andra artikeln, med rubriken "I symbolernas rike", beskriver Ericsson postmodernisternas uppgörelse med vad han ser som klassicismen förvaltd i modernismen. I postmodernismen ses verkligheten inte som den grund som konstverket faller tillbaka på utan som "en projektion av det vi finner i språket", hävdar Ericsson.⁶³ Från romantiken övertog modernismen enligt artikelförfattaren även kravet på autenticitet och unicitet: "Upphovsmannen ska vara ärlig, verket äkta och upphovsmannens förhållande till det han vill skildra sann."⁶⁴ Utifrån dessa kriterier har postmodernismen avfärdats som eklekticism men att göra det är att missa poängen, menar Ericsson: "Eklektikern tror att han är originell utan att vara det, medan de unga 80-talisterna ofta är avsiktligt och medvetet trolösa."⁶⁵ De arbetar med simulering och blandning av olika stilar, hävdar han. Stilen ses inte som mål utan som medel. 80-talisterna arbetar kollektivt, med ironi och parodi, vilket av Ericsson beskrivs som subversiva strategier riktade mot "det autentiska". Splittringen och fragmenteringen betecknar en misstro mot modernismens unika jag. Denna misstro är enligt Ericsson grundad i samtida filosofi och språkkritik, där jaget beskrivs som en effekt av maktstrukturer (Foucault) eller språk (Lacan). För dessa konstnärer är subjektet något reproducerat, hävdar Ericsson. Enligt artikelförfattaren har Derrida visat att kontexten är betydligt starkare än intentionen bakom verket. Meningseffekter produceras oberoende av författaren eller konstnären, skriver Ericsson: "Det finns kanske inget bortom, inget utanför-språk. Möjligtvis är allt text."⁶⁶ Ericsson påpekar att det inte råder något endimensionellt orsakssamband mellan teori och konstpraktik men hävdar ändå att poststrukturalistiska perspektiv är påtagligt när-

varande i 1980-talskulturen. Det finns också andra orsaker till misstron mot det autentiska, som vi finner i konstnärernas vardag, präglad av tv och andra medier. Mer än någonsin lever vi idag i en värld av tecken och denna nya erfarenhet kräver en ny konst.

Svar på Lars O Ericssons artiklar

Ericssons artiklar rörde om i konstdiskussionen. Några av de kritiker som attackerades av Ericsson gick i svaromål, bland andra Torsten Ek-bom och Ulf Linde. En debatt om postmodernismen sattes igång, där en rad kulturpersonligheter, som Horace Engdahl, Gert Z. Nordström och Margaretha Rossholm Lagerlöf, uttalade sig om relevansen av de perspektiv Ericsson lanserade. Här fanns bejakande såväl som mer kritiska röster. Jag ska inte försöka sammanfatta debatten och de mer allmänna filosofiska frågorna om representationen och språkets relation till verkligheten lämnas därhän.⁶⁷ Istället ska jag referera Ekboms och Lindes svar på Ericssons artiklar och den ordväxling som följde, eftersom skiljelinjerna mellan olika kritikerläger i konstfältet där framträder på ett tydligt sätt.

158

Ekbom känner inte igen sig i beskrivningen av att han, tillsammans med Linde, skulle ha bildat front mot 80-talskonsten. Däremot förbehåller han sig rätten att säga ifrån mot meningslösa gester och tomma pretentioner. Kitsch är kitsch. Det finns ett tydligt konservativt drag i postmodernismen, fortsätter Ekbom: "Varför skulle man annars vara så ivrig med att dödförklara det radikala och nydanande i arvet från modernismen?"⁶⁸ Ekbom ifrågasätter tesen om att modernismen skulle vara överspelad. Denna tes formuleras enligt honom utifrån en alltför entydig bild av vad modernismen är. Få 1980-talskonstnärer sysslar enligt honom med att montera ned den modernistiska bastionen. Ekbom hävdar tvärtom att ingen konst under 1980-talet "överskridit de mycket vida gränser för konstskapandet som modernismen en gång banade väg för".⁶⁹ Ekbom uppfattar därför postmodernismens försvarare som egendomligt ohistoriska: "Det var modernismen – kubism, futurism, dada – som en gång gjorde upp med klassicismens slutna, evighetsinriktade, närmast sakrala ideal."⁷⁰ Inget har förändrats principiellt med tv, video och datorskärm, menar Ekbom. Här kan vi se hur postmodernisternas likställande mellan modernism och konservativ formalism kommer i clinch med Ekboms förståelse av modernismen som dynamisk, revolutionär och mångfasetterad. Vad Ericsson respektive Ekbom menar med modernism är uppenbarligen inte samma sak.

Också Ulf Linde går till motattack i ett inlägg med rubriken "Struntet behöver legitimeras".⁷¹ Linde tycker att det är meningslöst att polemisera mot Ericsson eftersom denne enligt egen utsago inte är en person utan bara något reproducerat, varför Linde fortsättningsvis sätter Ericssons namn inom citationstecken. Att läsa Ericsson är för Linde en upplevelse som liknar det obehag han känner inför att tala med en automatisk telefonsvarare. Linde instämmer i Ericssons referat av Derrida som hävdar att varje text producerar meningseffekter bortom upphovsmannens kontroll. De meningseffekter Lindes egna verk producerat hos Ericsson är ändå mer än vad han kunnat drömma om. Linde anser sig inte ha dömt ut 80-talisterna. Han säger sig ha imponerats av exempelvis Book och Rehnberg. Men det finns också många etablerade konstnärer som bara har smäckt ihop kitsch, medger han. Det är de stora museernas fel att det visas så mycket dålig konst, fortsätter Linde. De behöver dryga ut sina samlingar. Då behöver struntet legitimeras, vilket enligt skribenten sker med termen postmodernism. Linde menar vidare att de teser Ericsson saluför som postmodernism mest är gammal skåpmat, som påståendet att det inte finns någon oförmedlad verklighet. Han formulerade själv en snarlik tanke 1960.

159

Lindes motvilja mot telefonsvarare är talande för hans estetik, skriver Ericsson i en replik.⁷² Linde vill bli tilltalad av en verklig person med ett unikt och autentiskt tilltal. För Ericsson är denna idé om ett direkt och unikt tilltal djupt problematisk. Enligt honom förlägger Linde den personliga dimensionen i konstverket utanför språket: "Om emellertid det unika förläggs utanför språket, blir det omöjligt att förstå hur det samtidigt kan kallas tilltal. Kan något som ligger utanför språket *tala* till oss?"⁷³ Måleri är också språk, konstaterar Ericsson. Inget som inte är kodat kan kommuniceras. Om det unika ligger utanför det kommunikativa, vad har då uniciteten för värde?, frågar Ericsson.

På detta svarade Linde under rubriken "Min rumpa är unik!"⁷⁴ Till skillnad från Ericsson säger sig Linde skilja på unicitet och autenticitet. Linde säger sig vara unik i det avseendet att han intar ett läge i rummet som ingen annan gör just nu: "Jag sitter och skriver detta, och jag vet att det är min rumpa och ingen annans som tynger ned stolen. Min rumpa är unik i den meningen. Något utöver detta triviala har jag aldrig hävdat".⁷⁵ Det har helt undgått Linde att han skulle ha förpassat denna rumpa till metafysikens sfärer. Autenticitet innebär för Linde att stå för sina handlingar, att vara myndig, att inte ljuga. En människa kan alltså vara unik och inautentisk samtidigt, skriver Linde och hänvisar till ett för Ericsson närliggande exempel. Att ett konstverk kan

tala till oss, i egenskap av något unikt, är inte konstigare än att en unik människa kan göra det, förklarar han: "Som unik individ står den som talar alltid utanför språket – ändå talar den människan! Och vad skulle här vara självmotsägande?"⁷⁶ Man måste beakta prefixet "till" i ordet "tilltal" för att förstå hur ett konstverk kan tala till oss, understryker Linde. Det är riktat till en betraktare:

För mig har det aldrig någonsin varit fråga om ett 'unikt tilltal'. Jag har heller aldrig använt den ordsammanställningen. Inget tal är unikt – jag är väl medveten om det: tal är språk och allt språk är allmångods. Men den som talar är unik.

Och den som lyssnar.⁷⁷

För Linde är en förfalskning släckt. Om man inte förmår erkänna konstverkets personliga dimension är man olämplig för uppdraget som konstkritiker, konstaterar han avslutningsvis.

160 Trots anklagelserna om att vara felciterad är det ändå möjligt att urskilja en verklig meningsmotsättning. Ekblom försvarar modernismen som ett avgörande vidgande av konsten, medan Ericsson menar att det först är med postmodernismen som konstnärerna brutit med det klassiska arvet. Linde försvarar tilltalet i konsten, det unika hos den som talar och den som lyssnar. Ericsson menar tvärt om att idén om det unika och autentiska är djupt problematisk idag.

Oavsett vem av dem som formulerat sig mest trovärdigt filosofiskt, konsteoretiskt och konsthistoriskt i dessa frågor kan vi konstatera att Ericsson gick vinnande ur striden, åtminstone på kort sikt. De konstnärer och den konstsyn han försvarade kom att flytta fram sina positioner för att under 1990-talet dominera den samtida konstscenen, vilket naturligtvis inte är en effekt av Ericssons artiklar utan av en omorientering i det internationella konstlivet. Linde har förvisso ett grundmurat rykte som kritiker och en större tyngd på det intellektuella fältet – Linde är medlem av både Akademien för de fria konsterna och Svenska Akademien – men kom samtidigt att bli alltmer marginaliserad i diskussionen om den samtida konsten. Det samma gäller Ekblom. Linde fortsatte att göra utställningar på Thielska galleriet och skriva monografier om framträdande svenska konstnärer under efterkrigstiden, som Harald Lyth, John-E. Franzén, Ulf Gripenholm, Dawid och andra. Men dessa insatser påverkade inte utvecklingen av den konst som visas på de internationellt orienterade och samtidsinriktade gallerierna och in-

stitutionerna, som IASPIS, Färgfabriken på Liljeholmen, Liljevalchs konsthall, Magasin 3 konsthall, Moderna Museet, Tensta konsthall, Bildmuseet i Umeå, Göteborgs konsthall, Rooseum, Malmö och Lunds konsthall, Wanås skulpturpark med flera.⁷⁸ De visade framöver förvisso en och annan målare men i allt större utsträckning iscensatt fotografi, videokonst, installationer och projektinriktade eller relationella verk. En förskjutning vad det gäller den dominerande konstsynen hade ägt rum på den svenska konstscenen. Man bör dock anmärka att konstlivet inte endast utgörs av denna trendkänsliga och internationellt orienterade scen som ofta men inte utan problem benämns "samtidskonst". På andra gallerier och institutioner dominerar fortfarande traditionellt måleri och traditionell skulptur. Vad som ska betraktas som samtida, eller som ett adekvat uttryck för vår tid, är i sig en stridsfråga. Men 1990-talets dominant är postmodernismen och dess konstsyn, både på de mest inflytelserika institutionerna för samtida konst och i konstkritiken. Konstutbildningarna kom under denna tid också att förändras. Teori fick en mer framskjuten plats i undervisningen på landets konsthögskolor medan modellteckning kördes på porten.

161

Sammanfattning

Begreppet postmodernism förekommer i den svenska konstkritiken i början av 1980-talet men förknippas då främst med det nya figurativa måleriet, stileklekticismen och avantgardets slut. Postmodernismen manifesterades brett med *Implosion* på Moderna Museet 1987. Om det tidigare rått en viss osäkerhet kring termen så avgränsades begreppet här till att gälla en antimetafysisk avantgardetradition från Duchamp och Picabia, via Rauschenberg, Warhol, minimalismen och konceptkonsten till 1980-talets amerikanska simulationism. Därmed uteslöts det nya figurativa måleriet ur postmodernismen. Några kritiker ställde sig frågande till denna historieskrivning. Andra kände sig främmande både för den konst och för de teorier som lanserades på *Implosion*. Överlag uppfattade kritikerna ändå utställningen som en viktig och efterfrågad presentation av postmodernismen för en svensk publik. När *Implosion* öppnade avslutades en stor debatt om postmodernismen som förts på DN:s kultursida, utlöst av Lars O Ericssons två artiklar

till försvar för 1980-talets konst. I dessa artiklar presenterade Ericsson postmodernismens teorier men gick också till attack mot etablerade konstkritiker som Ulf Linde och Torsten Ekbom för att de inte följt med i den internationella konstdiskussionen och för att de missförstått och skrivit ner den unga konsten. De båda kritikerna kände inte igen sig i Ericssons beskrivning. Ekbom såg Ericssons postmodernism som historielös eftersom det var modernismen som revolutionerat konsten. Linde försvarade konsten som ett tilltal mot Ericssons hävdande att allt är språkligt kodat och att tron på det unika och autentiska idag är djupt problematisk. Ekbom och Linde menade att mycket av det Ericsson etiketterade som postmodernism inte var nytt, samtidigt som de reserverade sig mot några av de slutsatser Ericsson dragit om subjektets död, om att konst är helt igenom språklig, samt att det inte längre finns några kriterier. Oavsett vem som hade rätt i filosofiskt avseende konstaterar jag att Ericsson gick vinnande ur striden, eftersom den konst och konstsyn han försvarade under 1990-talet kom att dominera institutionerna för samtida konst i Sverige.

7.

”ROMANTIK
UTAN ROMANTIKER”
– STUDIE AV DEN
KONSTKRITISKA RECEPTIONEN
AV OLA BILLGREN

163

Få konstnärer har under så lång tid haft en lika framträdande ställning i det svenska konstlivet som Ola Billgren, både bland kritiker och bland en bredare allmänhet. Billgrens inflytande sträcker sig in på kritikens och essäistikens område. Förankringen i det ”otidsenliga” mediet måleri hindrade honom inte från att delta i debatter under det 1990-tal då fotografen, video- och installationskonsten börjat ta plats i konstvärldens centrum. Framför allt är hans intresse för fotografen väldokumenterat.¹

Billgren framstår som ett särskilt intressant exempel att studera utifrån avhandlingens frågeställning om konstkritikens relation till det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst. Som en av Sveriges mest etablerade konstnärer följdes allt han företog sig uppmärksam av kritikerna. Men det är inte givet hur Billgrens nyromantik ska tolkas.

Hans arbeten från sent 1970-tal och tidigt 1980-tal skilde sig radikalt från det nyrealistiska måleri Billgren slog igenom med på 1960-talet. Kritikerna måste förhålla sig till detta stilbrott. De kan då antingen se kontinuiteten från nyrealism till romantik, se den senare förbejdas i den förra, eller erkänna brytningen.

Ofta förknippas en konstnär med de verk han slår igenom med. För Billgrens del utgjordes dessa av de nyrealistiska målningar han visade på genombrottsutställningen på Galleri Karlsson i Stockholm 1966. Han hade då målat realistiskt sedan 1963. Billgren förknippades med nyrealister som Dick Bengtsson, Jan Håfström, John-E. Franzén, Olle Kåks och Peter Tillberg. Under 1970-talet lämnade Billgren det nyrealistiska bildprogrammet, men detta var då redan så intimt förknippat med honom att kritikerna talade om billgrenstilen. Under 1980-talet kom Billgrens konst att uppfattas som en form av metamåleri som användes som paradexempel på postmodernistisk dekonstruktion.

I den tidiga Billgrenreceptionen står alienationstematiken i centrum, vilken antingen förstås i existentiella eller politiska termer. På 1980-talet är det istället det språkliga som sätts i fokus, Billgrens utforskande av den visuella retorikens möjligheter i ett laborerande med kodat bildmaterial och ett romantiskt bildspråk. Kännedomen om Billgrens nyrealistiska produktion under 1960-talet färgar bilden av hans arbeten tillkomna under 1980-talet. Utifrån den stadfästa bilden av konstnären som distanserad analytiker framstår det romantiska bildspråk han utvecklade under senare delen av 1970-talet som en antites. Ett sätt att få ihop dessa skenbart eller reellt motstridiga stilgrepp, nyrealismen och romantiken, är att hävda att Billgren närmar sig romantiken med en oromantisk hållning, att hans romantik är satt inom citationstecken, alltså endast skenbar, som en inflytelserik tolkning lyder under 1980-talet.² Då förstås skillnaden mellan det "objektiva" 1960-talsmåleriet och 1980-talets romantik som en fråga om utseende. Den distanserade hållningen är densamma.

Rubriker som "Älskare och analytiker" (Olle Granath, *DN* 1979) och "Romantik utan romantiker" (Ulf Hård af Segerstad, *SvD* 1985) är signifikativa för bilden av Billgren som en å ena sidan emotionell och romantisk konstnär, å den andra en kyligt distanserad analytiker.³ Billgren närmar sig romantiken med en oromantisk inställning, heter det. Med citat och allusioner återanvänder och kommenterar Billgren romantiken utan att gå upp i en romantisk myt om konstnären. Men Billgrens påstådda dekonstruktion av romantikens filosofisk-estetiska

system innehåller en rest av undertryckt begär, hetta och romantisk hänförelse som andra uttolkare lyft fram. En strid utspelar sig om vilken av de två sidorna som bör betonas starkast, den analytiska eller den emotionella, postmodernisten Billgren eller romantikern. Här kan vi alltså se hur olika estetiska preferenser hos kritiker tillhörande olika generationer spelas ut mot varandra. Därför utgör Billgren ett tacksamt studieobjekt om man vill rekonstruera konstkritikens positioner under 1980-talet. Åtminstone tre generationer av kritiker har skrivit om honom utifrån sina perspektiv.

I detta kapitel står konstkritiken i fokus, även om jag emellanåt låter verken komma in i synfältet. För att förstå kritikens slutsatser måste vi känna till något om Billgrens konst. Därför kommer jag inledningsvis att beskriva hans utveckling från nyrealist till romantiker, utifrån några texter från åren runt 1980, samt utifrån vad jag uppfattar som några nyckelverk i denna process, för att därefter övergå till att analysera konstkritikens mottagande av Billgrens konst från 1982 och framåt.

En golgatavandring

Påverkad av Alain Robbe-Grillet, *Le nouveau roman* och nya vågens film utvecklade Billgren från 1963 och framåt ett ahumanistiskt bildprogram.⁴ Med fotografisk precision återgav han en välbekant värld av vardagsföremål och konsumtionsartiklar i lägenhetsinteriorer. Även om detta bildspråk var realistiskt gav de djärva utsnitten och en tendens till centrifugal komposition samtidigt upphov till en stark känsla av *Entfremdung*. Spelet mellan utanför och innanför, i labyrintiska rumsbildningar med speglingar och öppningar mot rum i rummet, är kännetecknande för Billgrens måleri från denna tid. Världen sågs som genom en glasruta, uppmärksam och samtidigt avskärmat från den.

I dessa nyrealistiska målningar finns ett hemlighetsfullt stråk som förstärks av det voyeuristiska perspektivet. Genom att förskjuta föremålen till bildens kanter skapar Billgren lakuner i bilden. Centrum kan upptas av en tom väggyta. Med detta förfrämligande och en utstuderad ljusbehandling ges tingen en närmast öververklig närvaro, som i *Sommar* (1969), där en fotogenlampa lyser upp en dunkel köksinterior

medan solljuset flödar över trädgårdsscenen utanför. Under 1970-talets lopp blev den mysteriösa dimensionen alltmer framträdande. Avståndet till sinnevärlden vidgades och de inre föreställningarna tog över. Färgskalan reducerades till toner i umbra, ockra och grått. Rumsbildningen löstes upp. Om det finns en undertryckt romantik i Billgrens "objektiva" 1960-tal så är denna romantik uttalad i arbetena från andra halvan av 1970-talet.

Efter 1970 gjorde Billgren ständigt nya utbrytningsförsök ur nyrealismens seende. Han hade börjat tvivla på värdet av att odla den under 1960-talet så starkt idealiserade objektiviteten. Det program Billgren med stark övertygelse en gång gjort till sitt tjänade inte längre hans syfte. Detta är nu inget konstnären förnekat. Tvärtom har Billgren upprepade gånger vittnat om de svårigheter han ställdes inför då han förlorat tilltron till nyrealismen men ännu inte hittat ett nytt sätt att arbeta på som kunde ersätta det framgångsrika recept som gjort honom till "Ola Billgren". I ett samtal med Billgren i *Konsttidningen* (2001) frågar Bertil Kaa Hedberg om innebörden av de stunder av tvivel som infinner sig i allt skapande och Billgren svarar:

166

Jag har inte haft sådana problem under de senaste tjugo åren, men däremot var mitt 70-tal en enda lång Golgatavandring. Då insåg jag att det måleri som jag trott så oerhört mycket på var otillräckligt. Och jag hade inte nyckeln till någonting annat, jag var tvungen att fortsätta med det – och samtidigt att lämna det. Detta gjorde att min 70-tals produktion [sic!] blev splittrad med väldiga hopp mellan olika bildspråk, berättande grepp och tekniker. Ofta gjorde jag bara ett par målningar av en viss sort sedan sökte jag efter något annat. Jag råkade ut för detta som väl många konstnärer har upplevt, att efter en period av väldig inspiration och självsäkerhet så drabbades jag av en enorm bakläxa som jag måste arbeta mig igenom.⁵

Från att tidigare ha skymtat i periferin, som anonyma gestalter i en värld bestående av minutiöst beskrivna objekt, kom människorna att inta en central plats i en rad psykologiskt laddade porträtt, bland dem *En face* (1971). Ett varmare tonläge infann sig. I dukarna från andra halvan av 1970-talet finns ett naturlyriskt drag, med ljusskimmer och bladverk som bryter in i de instängda rummen, men också en melankoli, rent av en senromantisk skräckstämning. Skuggorna tättnar samtidigt som ett nytt ljus bryter fram. Bilderna förefaller handla om en inre

värld av minnen och drömmar. Verk som *Klyvning* (1974) och *Pasolini* (1976) innehåller flera verklighetsnivåer. Eller också laddas den vardagliga miljön med existentiella undertoner som i *I staden I* och *II* (1975), där en flicka porträtterats i profil i en upplyst lägenhet med stora fönster ut mot stadens natt i bakgrunden.

Att tala om metafysikens återkomst antyder att det metafysiska skulle ha varit frånvarande i Billgrens 1960-tal. Så är nu inte fallet. Tvärtom tycks det nyrealistiska bildspråket vara laddat med metafysik. Det är som om närvaron av en annan verklighet bryter in som drömbilder eller hallucinationer i måleriet under 1970-talet, inte bara som en laddning i till synes objektiva beskrivningar av ting. Billgren tillåter sig att förlora sig i meditationer över existensens gåta, tingens bedrägliga objektivitet, bildens magi, alltings förgänglighet, historien, döden och intigheten. Det går att dra paralleller till stämningen i Giorgio de Chiricos metafysiska måleri (*Pittura metafisica*). Återigen knyter Billgren an till måleriets tradition, men nu till "romantiker" som Tizian, Turner, de Chirico, Pierre Bonnard, René Magritte och Carl-Fredrik Hill snarare än till "realister" som Jan Vermeer van Delft, Vilhelm Hammershøi och Edward Hopper.

"Intim närhet och på samma gång en slags ohjälplig kontaktlöshet", skriver Douglas Feuk i en karaktärisering av Billgrens bildvärld från 1960-talet i "Mellan utanför och innanför" (1979).⁶ Under denna tid uppehåller sig Billgren i hög grad vid gränsen mellan utanför och innanför, menar Feuk. Enligt Feuk synliggör Billgrens nyrealistiska målningar ett labyrintiskt rum och en dubbelexponering. Skribenten ser denna uppdelning av rummet som en i grunden romantisk ekvation: "Här är 'jag' – och där är 'världen'."⁷ Enligt Feuk lät sig de romantiska tendenserna, som Billgren under denna tid bekämpade genom att odla distans och objektivitet, inte trängas bort. Tvärtom tycks de komma i förgrunden än mer: "Inövningarna i ett opersonligt seende kunde med andra ord bara resultera i ett slags omvänd mytologisering av ytan."⁸ Bilderna utstrålar en abstrakt andrahandskontakt med omvärlden, sedd genom fotografins medium, och gestaltar därigenom människans främlingskap, inte bara inför tingen, utan också inför sig själv, hävdar Feuk. Feuk ser hur Billgrens uttryck förändras under 1970-talet. Det "solida nyrealistiska försvarsverket" börjar spricka.⁹ Ett häftigare begär bryter fram, skriver han: "Vad som tonar fram i bilderna under dom närmsta åren är överhuvudtaget en existens som tycks alltmer fantiserad, fångad i ett slags narcissistisk förtrollning."¹⁰ Den förträngda romantiken stiger

upp till ytan samtidigt som avståndet mellan jag och värld vidgas. Alienationstematiken försvinner alltså inte men har för Feuk en annan innebörd i Billgrens arbeten från 1970-talet.

”Ola Billgren är en målare som ofta utmanat sin publik”, skriver Olle Granath i *DN* (1979) i en recension av Billgrens utställning på Galleri Engström i Stockholm: ”Hans vapen har varit komplikationen och motsägelsen snarare än de förenklingar som många i hans generation så ömt vårdat sig om.”¹¹ Billgren har aldrig fallit för frestelsen att agitera i sin konst, varken för någon politisk eller för någon filosofisk åskådning, fortsätter Granath. Det tvetydiga och dubbla har också återkommande uppfattats som betecknande för konstnärskapet som helhet. Sin inställning till måleriet har Billgren formulerat i betydelsemättade och svårforcerade essäer, påpekar Granath, som anser att det först och främst är i måleriet Billgren blir verkligt angelägen i det han försöker säga:

Troligen framtvängades de verbala förklaringarna av den irritation han upplevde över att identifieras med en stil, i hans fall fotografisk realism. Han underströk upprepade gånger att stilen var sekundär, en biprodukt till försöken att förstå jaget, världen, måleriet och deras inbördes relationer.¹²

168

Det är mot denna bakgrund konstnärens senaste arbeten och den frigörelse från nyrealismen de manifesterar ska ses enligt Granath. Det är verk där den fotografiska fokuseringen ersatts av antydningar i skissartade utkast, skriver Granath. För honom framstår förändringen som nödvändig. Det är frågan om självbevarelsedrift. Med mjuk klärobskyr gör Billgren nu ”romantiska tolkningar” av naturmotiv som träd, konstaterar recensenten. 1979, ett par år före de romantiska landskapen, identifierar Granath en romantisk tendens i Billgrens konstnärskap. Denna romantik finner han i det fria uttrycket och naturmotivet.

I porträttet av den italienske filmregissören och författaren Pier Paolo Pasolini (*Pasolini* 1976), liksom i bilderna av patienter på mentalsjukhus, ser Granath metaforiska porträtt av konstnären.¹³ De två mannekängerna i *Offset* (1977) betecknar han som ”desillusionens musser”.¹⁴ Bedrägeriet är enligt recensenten ett återkommande tema i Billgrens konst. Men, fortsätter Granath, Billgrens ”distans till och intellektualisering av måleriet som ett illusionistiskt trick kan aldrig dölja att han på en gång är ute i älskarens legitima ärende att väcka kärlek och

analytikerns att åstadkomma insikt".¹⁵ Granath pekar därmed på en ambivalens i Billgrens konst, utan att uppenbart betona den ena sidan framför den andra. Älskaren och analytikern rymms inom en och samma personlighet, en dubbelnatur som vi ska se återkomma i flera Billgren-tolkningar. Granaths recension är skriven vid en tidpunkt före det att postmodernismen började diskuteras i Sverige. Granath förhåller sig istället till 1970-talets politisering av konsten och uppfattar Billgrens motsägelser som en befrielse från kravet på tydlighet.

Om samma utställning skriver Beate Sydhoff i *SvD* under rubriken "Minnen".¹⁶ Enligt henne försöker Billgren återkalla minnen genom bilder, men bilderna reflekterar också representationens problematik, påpekar hon. De bilder Billgren tagit sig an härstammar från en svunnen epok. Det är verk av äldre konstnärskollegor, gamla ateljéfotografier och bilder av naturen. Billgren tar dessa bilder och lägger "melankoliska skikt av luddigt brunt" över dem som för att etablera en historisk distans, skriver Sydhoff.¹⁷ Det är därför inte motivet i sig, utan sättet att närma sig det, som är det viktiga, konstaterar hon. Sydhoff ser komplikationer i Billgrens pretentiösa och komplicerade angreppssätt men menar ändå att förmedlingen av sinnestillstånd når fram. Verken ansluter enligt henne till en aktuell diskussion om tolkning, men det bärande elementet i Sydhoffs läsning är ändå de sinnestillstånd och stämningar som förmedlas. Billgren arbetar utifrån fotografiska förlagor, vilket för in en dimension av opersonlig distans i måleriet samtidigt som den måleriska behandlingen av dessa förlagor genererar ett existentiellt tonläge, skriver hon. Recensenten uppmärksammar det öppna och dunkla i Billgrens verk från denna period, liksom målningarnas karaktär av minnesbilder. Det Billgren säger oss är enligt Sydhoff att vi inte kan nå någon sanning om verket: "Verket finns inte, bara tolkningar av det".¹⁸ Även om Billgrens relation till romantiken inte diskuteras i recensionen sätter Sydhoff en rad begrepp med konnotationer till romantiken i spel, som melankoli, minne och sinnestillstånd.

I en intervju i *DN* (1979) säger Billgren: "Målarens uppgift är att öppna betraktaren, att skapa en mottaglighet. Men jag vill ge många ingångar till mina bilder. De ska vara flertydiga."¹⁹ Bilderna kan förefalla slutna, men vad Billgren eftersträvar är i själva verket en radikal öppenhet där inga betydelser är fixerade, ingen enskild tolkning förutsatt. Likheten med Bengtssons uttalande från 1983, inför hans retrospektiva utställning på Moderna Museet, är slående. Bengtsson sade då att han ville skapa bilder med ett komplicerat innehåll.²⁰ Öppenheten möjlig-

gör divergerande tolkningar. Måleriet lämnar plats åt tolkning samtidigt som det blir svårt att hävda giltigheten hos en specifik tolkning.

Bengt Olvång konstaterar i sin recension av Billgrens bok *Akvareller i urval – Litografier 1961–78* (1979) i *AB* (1980) att Billgrens prentning på "klinisk observans" i sitt måleri under 1960-talet inte överensstämmer med resultatet.²¹ Billgren uppsökte verklighetsutsnitt med en metafysisk dimension, återgav dem med ett ljus som fick scenerna att framstå som lika mycket hämtade ur drömmen som ur sinnevärlden, skriver Olvång. Recensenten ser, liksom Feuk i en av bokens essäer, en undertryckt romantik i Billgrens skenbart objektiva 1960-tal, en romantik som blir explicit i konstnärens produktion av senare datum.

I likhet med Granath och Sydhoff skrev Olvång om Billgrens utställning på Galleri Engström (1979).²² Olvång konstaterar i denna recension att mycket av det han förknippat med Billgren, som "det kyliga ljuset och den fotografiska precisionen [...] de underliga bildvinklarna med deras dramatiska avskärningar och märkliga, laddade tystnad" nu är borta, utom vad Olvång kallar "hemlighetsmakeriet".²³ Ibland ger verken ett ofärdigt intryck, som då några målningar av träd lämnats till hälften omålade, eller då platta färgfält skjuter in i bilderna. Det dunkla förbryllar recensenten som undrar vad konstnären vill. Men istället för att helt avfärda Billgrens hemlighetsmakeri ställer Olvång det i relation till en odefinierad samtida erfarenhet:

Men det suggestiva måleriet och den nervösa spänning som ligger under ytan kan få mig att tro att de historicerande scenerna är något slags jämförelseobjekt till dagens labila sinnesstämningar – ytterligare en påminnelse om det fascistoida vanvett som lurar bakom knuten.²⁴

Det förblir outtalat vad han menar med "det fascistoida vanvett som lurar bakom knuten". Det är också osäkert vilket värde Olvång tillskriver verkens funktion som jämförelseobjekt. Skillnaden gentemot framför allt Granaths tolkning är uppenbar. Då Granath ställer Billgrens komplikationer mot det vänsterpolitiska lägreets entydigheter ser Olvång hemlighetsmakeriet som suspekt. Men bildernas funktion som jämförelseobjekt till den samtida politiska situationen gör dem åtminstone potentiellt angelägna för honom.

Om Olvång 1979 förbryllades av Billgrens historiserande bilder är han 1982, i sin recension av Billgrens utställning på Galleri Engström, direkt kritisk till de nya vaga abstraktionerna eftersom en avläsbar rela-

tion till samtiden nu saknas.²⁵ Billgrens nya kollektion innebär ett uppbrott från billgrenstilen, men det har i Olvångs ögon inte resulterat i någon vital förnyelse. Den exakta redovisningen av ting, framställda med en kylig observans, har ersatts av "ett dimmigt och svävande måleri, där i bästa fall ett fragmentariskt ansikte, några frukter eller ett dunkelt terrängparti går att urskilja i den diffusa dagen".²⁶ Billgren litat på färgens förmåga att generera stämningar men dessa blir enligt Olvång vaga och undflyende. Bilderna är inkrökta: "Det är lika svårt för betraktaren att nå fram till någon någorlunda definierad känsloton som det är att dechiffra motivet".²⁷ Olvång tror att detta är en medveten hållning men undrar ändå över konstnärens avsikt. Kanske har Billgren alltför mycket låtit sig ledas av sin dragning mot det dunkla, resonerar recensenten:

Billgren har hela tiden gillat det gåtfulla, det tvetydiga: Rummet som inte har någon enhetlig tidsfaktor, människorna som till hälften tycks befinna sig i ett drömtillstånd, episoderna har en både trivial och öververklig betydelse.

Nu har emellertid denna sömngångaraktiga upplevelse av tillvaron förskjutits till ett rent töckentillstånd. Det spännande med den samtidigt glasklara och tvetydiga gestaltningen har övergivits för att bereda [sic!] plats för det aningsfulla.²⁸

171

Det är inte bara den synliga verkligheten som därmed undermineras, som i Billgrens 1960-talsmåleri, utan också själva språket, menar Olvång. Det som framträder i de nya målningarna saknar helt fixerad innebörd. Därmed går det dubbelbottnade förlorat, hävdar recensenten. Billgrens nya måleri är med Olvångs ord fullt av mystifikation. Olvång kan inte förstå vilken upplevelse av samtiden detta uttryck grundar sig på.

Den vänsterpolitiskt orienterade Olvång ställs här inför ett problem som skulle kunna formuleras som följer: Olvång uppskattade konstnärens 1960-talsmåleri för att Billgren i det, osentimentalt och med skärpa, avbildade vardagen i vårt samhälle, nutidsmänniskans alienerade tillvaro i miljonprogrammets förorter, omgiven av konsumtionssamhällets produkter. Att ge oss bilder av den samtida verkligheten är för Olvång ett viktigt uppdrag för konsten. Att Billgren övergett detta uppdrag inger besvikelse. Olvång erkänner förvisso måleriska kvaliteter men underkastar dem bildens berättande innehåll.

Ett annat problem för Olvång är avsaknaden av en avläsbar avsikt. Som vi tidigare sett eftersträvade Billgren vid denna tidpunkt medvetet

vaghet i sitt måleri. Han ville, så långt det var möjligt, öppna bilden för flera olika läsningar. Detta var inte oproblematiskt för konstnären själv. I en kommentar till sviten *Vinterdag* (1980) skriver han om hur han bemödat sig om att skapa utrymme för tecknens mångfald i sitt måleri: "Härvid har jag på ett mycket kännbart sätt konfronterats med de svårigheter som är förknippade med målerisk polysemi."²⁹ Men Billgren ser helt andra svårigheter än Olvång. För Billgren verkar problemet vara att frigöra sig från ett tvingande program, från en stil, till och med en uppfattning om ett jag, för att utvidga det måleriska språket, göra det möjligt att skifta mellan olika stil- och betydelsenivåer, medan Olvång ser frånvaron av budskap som en brist. Olvång har tidigare sett Billgren som en konstnär med "en subtil känsla för tidsatmosfären", och tror därför att också hans senaste arbeten bottenar i en upplevelse av samtiden.³⁰ Problemet är att denna relation är odefinierad. Billgrens nya måleri framstår som inåtvänt snarare än samhällstillvänt. Om man förväntar sig ett politiskt ställningstagande av konsten, som Olvång gör, blir denna ovilja till fixering av relationen till samtiden en brist. För flera konstnärer, däribland Billgren, var det dunkla vid denna tidpunkt tvärtom lockande.

172

Olvångs kritik bör förstås som strategisk. Han avfärdar aldrig Billgrens konstnärskap. Även om Olvång är oförstående inför Billgrens utveckling från samtidsorienterad realist till romantiker vill han gärna tro att också de nya arbetena grundar sig i en upplevelse av samtiden. Uppgiften att tolka Billgrens verk kan inte överlätas åt motståndarläget, det vill säga kritiker som inte delar Olvångs vänsterpolitiska utgångspunkter. För det är Billgren en alltför betydelsefull konstnär.

Vilka dessa motståndare är klagas i inledningen till Olvångs bok *Våga se! Svensk konst 1945–1980* (1983).³¹ Olvång går där i polemik med de tidigare refererade kritikerna Granath och Sydhoff, som också författat böcker om den svenska efterkrigstidens konst. Att ett avgörande politiskt uppvaknande ägde rum i konsten under 1960-talet har enligt Olvång förvanskats i "den borgerliga historieskrivningen" som Granath och Sydhoff representerar i hans ögon.³² Varken Sydhoff eller Granath förmodade se hur djupgående den estetiska omvälvningen var, menar han:

Granath låtsas inte om att vietnamkriget existerat, Sydhoff noterar politiseringen som en bland många trender. Men i själva verket innebar vietnamkriget och majrevolten ett fantastiskt uppvaknande ur en lång konstnärlig sömn.³³

I de respektive kritikernas recensioner av Billgrens utställningar runt 1980 kan vi se hur dessa olika estetiska och ideologiska preferenser färgar såväl tolkningen av som omdömet om konsten. Med andra ord formuleras tolkningen och omdömet utifrån olika positioner på fältet. Då den nya inriktningen i Billgrens konstnärskap för Granath och Sydhoff framstår som en vital förnyelse är den för Olvång närmast tecken på en olycklig avskärmning från samtiden.³⁴

Tre nyckelverk i vändningen mot det romantiska

Offset

Målningen *Offset* (1977) föreställer två mannekänger, den ena vitklädd och sittande, den andra klädd i en svart klänning, stående mot en mörk fond. Ur den mörka bakgrunden tränger ljuspunkter fram. Bakgrunden kan vara en utsikt över en stad om kvällen men låter sig inte entydigt tolkas som ett fönster. Snarare tycks bilden fungera som en dubbelexponering av de två bilderna: kvinnorna och staden. Bilden har en erotisk laddning med en underton av död och förintelse. En tillsynes obetydlig detalj komplicerar intrycket. Längs figurernas konturer finns ett överskott av rött. I förhållande till titeln måste detta förstås som en imitation av misspassningen i bildreproduktionstekniken med samma namn. Modellerna framstår därmed inte som verkliga kvinnor utan som reproducerade bilder. Den av penselföring och ljusbehandling genererade romantiska atmosfären motsägs av simuleringstrategin, vilken betonar bildernas rundgång i massmedierna.

Verket är ett exempel på hur Billgrens måleri kan kontrastera eller förena det stämningsfulla och det distanserade på ett sådant sätt att det blir svårt att skilja ett eventuellt autentiskt subjektivt uttryck från ett simulerat. Simuleringen tar udden av eller komplicerar det subjektiva. Vad som vid ett ytligt betraktande ger sken av att vara en bekän-nelse till det egna begäret framstår vid beaktande av denna detalj som en beräknad iscensättning. Någon naiv känslö- eller begärsutlevelse är därför inte möjlig att läsa in i bilden. Titeln "offset" kan även förstås som utanför scenen. Modellernas hållning är avslappnad, som i en loge,

väntande, före eller efter en föreställning eller en fotograferingssession. Målningen uppehåller sig vid mellanlägen, i den tomma tiden mellan händelser, liksom i glappet mellan medier, i översättningen från fotografi till måleri, i transformationen från ett medium till ett annat. Målningen påvisar det mångbottnade i Billgrens romantik. Han träder in i ett nytt bildspråk med en närhet till konsthistoriska förebilder, framför allt romantikerna, samtidigt som han på ett annat plan är kvar i nyrealismens distanserade hållning.

Kring 1980 har den naturlyriska stämning, som långsamt smugit sig in den billgrenska nyrealismen, slagit över i romantisk abstraktion i form av ett formlöst, svävande måleri uppbyggt av färgklanger. Ett nyckelverk i denna process är den grupp målningar som Billgren visade under den samlande titeln *Vinterdagar* (bild vi–ix) på den nordiska paviljongen på Venedigbiennalen 1980, där han tillsammans med Håfström representerade Sverige. Det är ett verk som trots det stämningsfulla anslaget bär på en rad medieteoretiska komplikationer.

Vinterdagar är en tetratyk vars delar mäter 162 x 110 cm vardera. I den första, kallad *Verklighetens fönster* (bild vi), möter vi en fönsterutsikt

Bild vi



mot ett färglöst vinterlandskap. På bordet framför fönstret ligger en bok uppslagen. Den vänstra boksidan är täckt av text, den högra av en bild, närmare bestämt en reproduktion av en målning av Rembrandt. På fönsterkarmens högra del återfinns en ljusstake med ett stearinljus. Inne är det skumt men utanför lyser snön. En naken trädstam skjuter upp i utsiktens vänsterkant. Mörka grenar avtecknar sig mot den snötäckta marken. Interiören ger ett asketiskt intryck.

Om *Verklighetens fönster* kan upplevas som melankolisk i sin färglöshet framstår *Pianoforte* (bild VII), med sin minutiösa avbildning



av en textside ur Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), satt i frakturstil, snarare som torr, rent av avvisande.³⁵ Billgren har avbildat romansidan ryckt ur sitt sammanhang. Texten är avbruten mitt i en mening. I överföringen från tryckt text till måleri träder tecknens språkliga innebörd i bakgrunden för måleriska och koloristiska kvaliteter. Bokstäverna förvandlas till färger och former. Istället för en tryckt textside har vi ett måleriskt original framför oss, med de estetiska förväntningar och det betraktelsesättet för med sig.³⁶ Ett område i bilden har accentuerats av en varmare orange färgton, som i en simulering av de röda fläckar som kan uppstå i synfältet när man läser en bok i starkt solljus. Genom denna detalj börjar bilden vibrera likt en syn.

Här är det frågan om en intertextuell relation. En redan skriven text, (*Buddenbrooks*), refereras inom ramen för en annan, (målningen). Vi kan tillägga att det också handlar om en intermedial relation där ett medium, (den tryckta texten), framträder genom ett annat, (oljemåleri), i vad som inom semiotiken kallas täckt intermedialitet.³⁷ Skriften är då underordnad målerimediet, även om relationen inte är entydigt hierarkisk i det här fallet. En avmålad bokstav är både en bokstav och en bild av en bokstav. Måleriet imiterar den tryckta texten. Bilden är ett simulakrum, en skenbild. Men det är knappast frågan om en *trompe l'œil*. Genom att boksidan blåsts upp i stort format förtas illusionen och förfrämmandet inträder i dess ställe. Perceptionen av målningen fortsätter att oscillera mellan polerna text och bild.

Här väcks även associationer till det tyska kulturarvet. Manns roman skildrar den lübeckiska köpmannasläkten Buddenbrooks under fyra generationer. Hanno är släkten Buddenbrooks siste manlige ättling och hans död i en förtärande sjukdom är därmed också en bild av "en familjs förfall", som romanens undertitel lyder. Konsten har, genom huvudpersonen Hannos musikaliska ambitioner, en framträdande plats i romanen.

Omgiven av en vit bård påminnande om en passepartout till ett grafiskt blad ter sig *Svansjön* (bild viii), först som en abstrakt variation i

Bild vii



brända umbratoner, med inslag av ljusare röda och gröna toner. Ledsagd av titeln kan vi skönja figurativa element i det antydnda bildrummet. Centralt placerad i nedre delen av bilden framträder en svan, simmande åt höger. Strax ovanför den återfinns ett ljusare fält med måleriska markeringar som vagt antyder växtlighet.

Den fjärde och sista bilden i serien, *Trädgården* (bild ix), är ljusare och rikare på färg. Ett organiskt flätverk avtecknar sig i en ljusröd dimma.

Bild ix



Ett kallare, svagt blåtonat ljus spränger fram fläckvis över målningens yta. Titeln antyder att det vi ser i bilden är någon form av växtlighet men det skulle lika gärna kunna vara frågan om en helt abstrakt färgvariation. Målningen påminner om det slags röda bilder som framträder på näthinnan när man sluter ögonen. Billgren verkar här ha följt Friedrichs uppmaning att konstnären bör vända sig inåt för att avbilda naturen som han ser den med sitt inre öga. *Trädgården* manifesterar måleriets frigörelse från *mimesis*. Här finns ett spel mellan yta och djup, det transparenta och det opaka. Men måleriet har lösgjorts från varje given referens till sinnevärlden och öppnar sig mot en mångfald av möjliga tolkningar. Från den realistiska bilden i *Verklighetens fönster* rör vi oss via texten (*Pianoforte*) och musiken (*Svansjön*), in i fantasins och drömmens inre landskap. I retrospektiv framstår sviten som en didaktisk framställning av Billgrens stegvisa frigörelse från nyrealismen.

Referensen till Mann skriver in svitens övriga bilder i en specifik kulturell kontext, nämligen den europeiska bourgeoisien och dess kulturella uttryck från litteratur och filosofi till måleri och musik. Till detta bidrar titlarna vars tänkbara konnotationer jag här sätter inom

parentes: *Verklighetens fönster* (renässansmåleri), *Pianoforte* (klassisk musik), *Svansjön* (Pjotr Tjajkovskij, balett), *Trädgården* (Claude Monet). Verket består av tre skikt av konnotationer: bildens, textens och musikens. I *Verklighetens fönster* och *Trädgården* dominerar bilden, i *Pianoforte* texten och i *Svansjön* musiken. Med titeln *Verklighetens fönster* i åtanke förefaller dessa olika skikt sammanfalla i en relation till verkligheten. De är alla olika fönster – bildens, textens och musikens – mot en yttre eller inre "verklighet".

Utifrån Billgrens kommentar till *Vinterdagar* i *Kalejdoskop* (1980), där han skriver att verket relaterar till ett barndomsminne, kan *Verklighetens fönster* tolkas som en bild från konstnärens barndomshem i Löderup på Österlen.³⁸ Det asketiska men samtidigt konstnärliga i den miljö vi möter i *Verklighetens fönster* kännetecknade också i barndomshemmet i Löderup. Med referensen till *Buddenbrooks. En familjs förfall* och romanfiguren Hanno i åtanke får denna manifestation av kulturellt arv något ödesmättat över sig. Liksom Buddenbrookarnas tid är förbi när familjen går mot utplåning i 1800-talets Lübeck, tillhör Billgrens gestaltade minne det förlorade. Här finns trådar till Billgrens biografi och uppväxten i ett konstnärshem under 1940- och 1950-talet. Han hade redan då börjat identifierat sig med den romantiska konstnärskroll i vilken melankolin är en given beståndsdel, rent av en förutsättning för ett djupare skådande.³⁹

Som 22-åring målade Billgren en kvasiabstrakt bild i gråbruna toner med titeln *Nostalgiskt fönster* (1962). *Verklighetens fönster* innebär en återkomst till samma tema. I en katalogtext skriver Billgren att han nu på 1970-talet målar som han ville måla i början av 1960-talet men då inte riktigt förmådde.⁴⁰ Med utgångspunkt i detta uttalande kan *Verklighetens fönster* tolkas som en återkomst i dubbel bemärkelse. Billgren vänder tillbaka till den plats där han formades, till roten för sitt konstnärskap, så väl motiviskt som stilistiskt. Målningen är en minnesbild men också ett återvändande till ett språk och ett tema från ungdomstiden. Därigenom bildar verket en allegori över Billgrens utveckling mot det romantiska.

Mot den bakgrunden framstår de kulturella referenserna till Rembrandt, Mann och Tjajkovskij inte enbart som emblem för ett allmänt europeiskt kulturarv. De är delar i den kulturmiljö som skapade Billgren som konstnär, hans *habitus*. Genom att lägga fram dessa referenser inom ramen för "ett barndomsminne" lämnar Billgren ut något om sig själv. Men denna utgångspunkt i det egna minnet leder över i

allmängiltiga, filosofiska frågor rörande minnet, nostalgin, subjektets tillblivelse och verklighetens framträdelseformer. Om vi tycker oss kunna läsa in närvaron av ett subjekt i *Vinterdagar* så är detta subjekts status likväl osäker. Konstnären målar inte av sig själv och markerar inte heller sin närvaro genom stilens autentiska avtryck. Vad vi möter är tvärt om ett skifte av positioner och stilar. Någon sammanhållen bild av vare sig inre liv eller yttre erfarenheter förmedlas inte heller.

I sin kommentar till *Vinterdagar* skriver Billgren om den uttänjning av stilbegreppet som verket syftar till. *Vinterdagar* refererar enligt konstnären till ett subjektivt minne, men Billgren säger sig ha använt sig av detta minne för att lösa upp gränserna mellan realistiskt och abstrakt, betydelsebärande och icke betydelsebärande, litteratur och musik.⁴¹ För Billgren handlar det alltså inte i första hand om att förmedla en vision utan om att visa att denna kan förmedlas på olika nivåer. Verket är inte så mycket en meditation över ett specifikt barndomsminne som över minnets framträdelseformer i olika typer av språk, från bild till litteratur och musik, och de förskjutningar som inträder i översättningsledet.

178

Någon direkt och autentisk förmedling av ett personligt minne kunde det därför inte bli frågan om. Vi har att göra med ett jag som byggs upp av kulturella skikt. Billgren ser sig själv som en kulturell lämning. Men trots denna allmänna utgångspunkt gjorde sig det personliga påmint på ett irriterande sätt: "Medan jag var fullt sysselsatt med att ordna betydelser i enlighet med tanken på ett modernt historiemåleri (någonting i Focaults [sic!] anda) fastnade jag allt som oftast i en klibbig substans: det personliga minnet."⁴²

Billgren påtalar ett sakralt drag och hänför detta till en upplevelse i barndomen. Han liknar bilderna vid "epitafier över en svunnen religiositet".⁴³ Målningarna förhåller sig enligt konstnärens utsago fritt till detta underlag. De syftar till en spridning, inte ett fasthållande, av betydelser. Billgren skriver att han numera är mån om att i sitt måleri skapa utrymme för tecknens mångfald i en målerisk polysemi. När Billgren ställer denna nyvunna polysemi mot den terroristiska rumsligheten i sitt tidigare måleri blir det uppenbart att en fundamental förskjutning ägt rum. Om tingen i Billgrens nyrealism underordnades fotografins diskursiva ordning har måleriet nu inte bara öppnats mot en större bildspråklig variation från realism till abstraktion, utan också mot mer komplexa intertextuella relationer, innefattande personliga minnesfragment såväl som andra kulturella referenser och medier.

Det aktuella verket framstår som självbiografiskt i dubbel bemärkelse: retrospektivt och profetiskt på samma gång. Vad som sedan följer är nämligen en serie kvasiabstrakta målningar med amorfa konfigurationer i gröna, skära och blåvioletta färgtoner. *Vinterdagar* kan beskrivas som ett nyckelverk i denna förändring, närmare bestämt en nyckel till hur de senare kvasiabstrakta verken kan förstås, inte som modernistiska nonfigurativa färgövningar utan som polysemiska texter med glidande betydelseskikt av referenser till minnet, musiken och romantiken. Billgren har här rört sig bort från den stil han förknippats med och vunnit erkännande genom, nämligen billgrenstilen. Hur hanterar kritikerna denna förändring och den romantik som framträder i ett verk som *Vinterdagar*?

På Venedigbiennalen 1980 visade Billgren *Vinterdagar* och *Till minne av Pierre Bonnard* (1976).⁴⁴ *Till minne av Pierre Bonnard* är, som titeln antyder, ett verk skapat med utgångspunkt i en målning av Bonnard, nämligen *Det vita skåpet* (*L'armoire blanche* 1933). Billgren har här utgått från sin ursprungliga felläsning av motivet när han första gången såg bilden som tonåring. Bonnards målning föreställer en kvinna sedd bakifrån plockande i ett öppet skåp. Detta motiv uppfattades av den unge Billgren som en gestalt som vinkar ut mot nattens mörker genom ett öppet fönster. Billgren har målat av en svartvit reproduktion av Bonnards målning, alltså i den färgskala han mötte målningen i en bok den gången på 1950-talet. Till denna avmålade och uppblåsta Bonnardkopia har Billgren fogat färgspalter i ockra respektive violett på vardera sidan. Resultatet är en oroande korsning mellan ett frimodigt bonnardskt måleri och en monokrom fotografisk reproduktion. Billgrens parafrasträrker det romantiska i Bonnards målning genom att förvandla den till ett symbolistiskt nattstycke samtidigt som den i sin monokromi upprättar en distans till Bonnards färgexplosioner. Liksom *Vinterdagar* kan detta verk sägas handla om minne och representation. Vad *Till minne av Pierre Bonnard* avbildar är ju inte en kvinna framför ett skåp/fönster utan en felläsning av en reproduktion av en målning.

Om det svenska bidraget i Venedig skriver Eugen Wretholm i en recension i *SvD* (1980) under rubriken "Svenskt vemod i Venedig".⁴⁵ Både Billgren och Häfström ger enligt Wretholm uttryck åt en fördjupad verklighetsuppfattning där nuet är laddat med minne: "fragment och myter ur det förgångna blandas med sinnesintryck av dagens verklighet till en poetisk vävnad med drömmens gäckande, undflyende karaktär".⁴⁶ Billgren har trätt in i en ny fas i konstnärskapet, där den fotografiska

skärpan gett vika för en lösare stil, skriver Wretholm. I *Vinterdagar* tycker han sig se en "bekännelse till europeisk humanism".⁴⁷

Billgrens relation till detta kulturarv är intressant. Uppvuxen i ett konstnärshem fick han den europeiska kulturtraditionen med bröstmjölken, men då i form av romantiska och bohemiska konstnärsideal snarare än borgerlighetens bildningskapital. Det är alltså en personlig bindning Billgren berör i *Vinterdagar*. Men ända sedan 1960-talet har Billgren tydligt distanserat sig från en humanistisk hållning, innefattande en betoning av det inkännande eller uttrycksfulla, varför vissa reservationer kan göras mot hävdandet av verket som en bekännelse till europeisk humanism. Istället har han sökt sig mot det opersonliga och diskursiva i en undersökning av bildspråket och dess semiotiska grundvillkor. Billgren tog under 1960-talet djupa intryck av den Robbe-Grillet som med stark övertygelse bekämpade humanismen i litteraturen, för vilken varje sten, varje moln, uttryckte något mänskligt och följaktligen beskrevs med antropomorfa metaforer, men också av Michelangelo Antonionis filmspråk, där karaktärerna tycks helt underkastade och psykologiskt definierade av sina omgivningar.⁴⁸

180

Karl-Erik Eliasson tolkar *Vinterdagar* i en recension i *HD* (1981).⁴⁹ I *Verklighetens fönster* ser han en representation av en etablerad modell där måleriet uppfattas som ett fönster mot verkligheten. I själva verket finns allting på ytan, hävdar Eliasson. Om *Pianoforte* skriver han att Billgren återgivit det "avsnitt, där musiken för lille Hanno öppnar ett fönster mot tonernas underbara värld".⁵⁰ *Verklighetens fönster* beskrivs följdriktigt av recensenten som ett fönster mot en högre värld och bildsviten i sin helhet som en meditation över konstens metafysiska strävan. Billgren har här tagit sig an den omöjliga uppgiften att i bild gestalta inre tillstånd och upplevelser i romantisk anda, menar han. Det mesta i ett konstverk händer framför duken, hos betraktaren, hävdar Eliasson. Enligt honom är detta något Billgrens bitvis vaga gestaltningar understryker. Recensenten uppmärksammar en romantisk strävan bakom denna bildsvit som, genom sin manifestation och självbiografiskt didaktiska framställning av konstnärens utveckling från nyrealism till lyrisk, abstrakt romantik, bildar ingången till Billgrens 1980-tal. Här framträder en definition av det romantiska som förbundet med gestaltningar av inre tillstånd och strävan efter det öververkliga och transcendentala.

Torsten Weimarck skrev om Billgren i *SDS* (1981) med anledning av konstnärens separatutställning på Galleri Wallner i Malmö.⁵¹ Med sviten *Vinterdagar* ser recensenten en ny riktning i konstnärskapet,

präglad av en mer tillåtande attityd, ett friare arbetssätt än det vi lärt oss förknippa med namnet Ola Billgren. Weimarck beskriver de fyra panelerna och relationen mellan dem. Det är framför allt den sista målningen, *Trädgården*, med dess drömska otydliga ljusspel som fångat hans intresse. En rad andra målningar följer i dess spår, med amorfa former som fritt flyter omkring, konstaterar recensenten. "Finns detta utom eller inom kroppen?", frågar Weimarck: "Kanske bådadera? Ja just det, det kunde vara en inre bild som också är en yttre. I så fall: '...detta friare rum – denna rörliga blick...' – Äntligen!".⁵² Liksom tidigare uttolkare ser Weimarck denna utveckling som en nödvändig frigörelse men Weimarcks entusiasm är större. Det nyrealistiska programmet innebar enligt Weimarck en återvändsgränd: "Från denna iskalla öken bär vägen bara vidare till tystnad, till alltmer belamrad och insnärjd tystnad."⁵³ Ur denna låsning har Billgren nu hittat en väg att fortsätta arbeta med måleriska problem, menar han. Konstnären har själv vittnat om sin förlorade tro på nyrealismen och sitt sökande efter ett nytt språk. Av detta följer inte att nyrealismen i sig saknar utvecklingspotential, bara att den inte stod i samklang med konstnärens djupaste avsikter vid tidpunkten. Men Weimarck uppfattar nyrealismen som en i sig alltför begränsande form. Desto större blir entusiasmen över Billgrens omorientering.

181

Även Douglas Feuk uppfattar *Vinterdagar* som ett nyckelverk, då det sammanfattar Billgrens utveckling från nyrealist till romantiker, vilken Feuk beskriver i termer av hemkomst i essän "Långsam hemkomst" (2000).⁵⁴ Men till skillnad från Billgrens egen betoning av den språkliga nivån och ambitionen att göra bildtecknet mångtydigt, läser Feuk framför allt den avslutande panelen i existentiella termer:

I den avslutande målningen har alla fasta former dunstat bort i en nebulös uppenbarelse som kallas *Trädgården*: en orangeflimrande syn som bryter in i dessa melankoliska *Vinterdagar* som en oväntad värmebölja, en plötsligt uppflammande hoppfullhet. Och vad är det egentligen man ser? En 'realistisk' avläsning skulle kanske tolka det hela som ett lövverk i starkt motljus, som om man uppfattat motivet kisanter eller rent av genom stängda ögonlock. Men varför då inte lika gärna ett inre kroppsligt landskap, någon sorts protoplasmiskt liv av hinnor och vävnader? Den trädgård som väcks till liv är ju ändå i första hand ett imaginärt sceneri. Om 'Vinterdagens' tre första målningar är ett slags minnesbilder – av en plats, av en viss sorts bild- och litteraturupplevelser – kan det här

känns som om målningen sökte återkalla en ännu tidigare erfarenhet, kanske 'minnet' av en plats som är så ursprunglig att den tillhör en värld bortom, eller före, språket.⁵⁵

Feuks förvandling av målningen till ett subjekt, som söker återkalla ett minne, är talande för hans konstsyn, där konstverket utövar sin lockelse och kraft genom ett omedvetet överskott. Texten är skriven i ett senare skede och är i hög grad en reaktion mot de postmodernistiska tolkningar av Billgrens måleri som språkliga dekonstruktioner som fördes fram under 1980-talet. Jag kommer därför att ha anledning att återkomma till Feuks text längre fram.

Den förrymde

Om *Vinterdagar* skiftar mellan olika stilar så har Billgren med *Den förrymde* (1982, bild x) tagit steget ut i det lyriska som kom att prägla

182

Bild x



hans måleri under första halvan av 1980-talet. På denna målning följer en rad stora kvadratiska dukar där färgen helt frigjorts från det föreställande.

Den förrymde härbärgerar en mörk och brutal kraft. Men den är också retoriskt intressant i sin dubblering av motivet i en upp-och-nedvänd spegelbild. Billgren har här definitivt lämnat fotorealismen – och ändå inte. Penselföringen är ledigare och färgfälten har en ytmässig karaktär helt olik fotorealismens skärpa och blanka yta. Rumsge-staltningen är däremot av samma labyrintiska slag som i måleriet från 1960-talet där flera bilder spelades ut mot varandra inom ramen för ett och samma verk, till exempel *A Mediterráneo* (1966, bild xi), *En vän till mig* (1967) och *Diptyk* (1969). Förlagan är hämtad från medicinlitteraturen, där fotografiet av en pojke med ett av svullnad igenmurat öga exemplifierar barnmisshandel, som en av alla dessa bilder som återanvänds i ständigt nya sammanhang. När fotografiet får bilda förlaga till en målning förskjuts bildens betydelse från det instrumentella till det existentiella. En annan läsning blir möjlig.



Pojkens av högerkanten brutalt avkapade ansikte tecknas av de ljusare partier som spränger fram ur den mörka bakgrunden. Alla mellantoner har lösts upp i svart och en ljusgrå nyans med inslag av ockra. I sin väl tilltagna storlek och upplösta karaktär kan bilden påminna om en oskarp filmbild, projicerad mot vita duken. Ansiktet återkommer alltså i en upp-och-nedvänd dubblering till vänster i bilden. Spegelbilden upptar en större del av bildytan än det rättvända ansiktet men framstår som plattare och flyktigare. Det stint stirrande enda ögat är i denna upp-och-nedvända spegling upplöst i vispande penseldrag. Den endast antydda munnen fullföljs i några ljusa stråk i det vänstra övre hörnet. Pojkens nedåtppekande hårtestar har förvandlats till bladverk. Här uppstår en dubbeleffekt. Det måleriska tecknet kan tolkas på två sätt, som växtlighet eller som hår. Hur vi tolkar detta bildtecken får konsekvenser för hur vi uppfattar resten av bilden. Medvetandet vill omfatta bilden som en helhet men går vilse, tvingas oscillera mellan två motstridiga sätt att uppfatta motivet. Liksom målningen *Paris* (1973), i vilken betraktaren måste fokusera blicken antingen på de två mankängerna bakom skyltfönstret eller på bilden av gatan som speglas i glaset, innehåller *Den förrymde* två alternerade rum. Kompositionen sätter ett intrikat spel av för- och bakgrund, upp och ner, i rörelse. Därtill befinner sig motivet i ett osäkert rum mellan synbild och drömbild, måleri och fotografi. Motivets framstår som ett fragment av ett större rum.

Vad betyder dubbleringen av detta pojkansikte i en upp-och-nedvänd spegelbild? Vi möter denna pojke, splittrad i två. Denna klyvning kan tolkas i psykoanalytiska termer. I spegelstadiet etablerar barnet, enligt Lacan, sin självbild när det ser sig själv i spegeln som en sammanhängande bild av sin egen ordning.⁵⁶ Men i det här fallet tycks det ha uppstått en störning i processen. Individens förmår inte bilda ett enhetligt jag utan splittras i två. Jagets gränser är otydliga. Målningen påminner oss om subjektets skörhet. Jaget framträder som en rymling från sig självt, på jakt efter ett objekt som kan bekräfta en blott alltför bräcklig subjektivitet. Den förrymde framtonar som fantom. Kommunikationen kortsluts i en *mise en abyme*.⁵⁷

Här kan målningen relateras till romantiken och subjektet i den romantiska diktningen, som Horace Engdahl studerat i *Den romantiska texten*. "Det poetiska ordets prekära fäste är det anropade duet, en storhet som i värsta fall avslöjar sig som en projektion av jaget självt, vilket sluter det skrivna till en spegelvärld", skriver Engdahl om de svenska romantikernas positionering av ett jag i dikten.⁵⁸ Billgrens målning gestaltar en sådan spegelvärld, där duet förvandlas till en projektion av självet. Vad Engdahl skriver i "Eftertankar om den romantiska texten" i *Kris* (1983) kunde gälla för *Den förrymde*:

Vi möter en rad av speglingar och fördubblingar som utbreder sig koncentriskt från jagets blickpunkt. Referensen till en verklighet utanför de imaginära föreställningarna drabbas av en oändlig regress, och detta tillbakavikande, denna uppluckring av bildernas diskursiva samband leder till att deras metaforiska eller symboliska funktion försvagas. De förvandlas till ren yta och deras estetiska motivering ligger i föreställningarnas egen fascinationskraft.⁵⁹

184 Meningen fördelas på fler olika plan och flyter med dessa. När verkligheten framstår som alltför hemsk, eller bara meningslös, kan medvetandet sluta sig i denna spegellabyrint. Med inbillningskraftens ohämmade produktion av nya bilder och metaforer går kontakten med verkligheten förlorad: "Språket försätts i ett svävningstillstånd. Bättre än att tala om den romantiska textens 'mångtydighet' vore att säga att den i sin radikala form arbetar utan fixa meningsplan."⁶⁰ Liksom i Engdahls beskrivning av den romantiska texten är det i *Den förrymde* frågan om metaforer och metonymier, retoriska figurer som måleriet på olika sätt gör bruk av, som intensifierar visionens dramatiska verkan men som samtidigt omöjliggör läsningen av bilden som en autentisk representation av något verkligt.

Billgren tog vid denna tidpunkt intryck av Engdahls romantikläsning i *Kris*, vilket kom att sätta ett direkt avtryck i hans romantiska landskap. I "19 romantiska landskap" (1983) positionerar sig Billgren mot en återkommande snäv tolkning av romantiken och lyfter fram Engdahls upptagenhet vid estetiska effekter snarare än vid psykologi.⁶¹ Billgren skriver: "Från liknande utgångspunkter har jag i mina 'Romantiska landskap' sökt tillvarata de möjligheter som den romantiska figurationen erbjuder betraktaren av idag – alltså de bildmässiga motsvarigheterna till diktens 'osynliga svällande parenteser' samt de beskrivna

enheternas fragmentariska närvaro i en helhet som i brist på vad man kallar hållbara idéer är inbillningens och fascinationens."⁶² Att relatera det aktuella verket till Engdahls läsningar av romantikernas diktning ligger därför nära till hands.

I DN (1982) liknar Leif Nylén *Den förrymde* vid en "dubbelversion av ett meterhögt ansikte utan namn, kön, miljö, historia".⁶³ Detta ansikte, hårt beskuret, med håret hängande ner i flikar likt en törnekrona, med vidöppet öga och med dold mun, utgör enligt Nylén ett samtida massmedialt tecken för "jagad" och "utanför". Men recensenten kan också tänka sig en annan härkomst, nämligen

ansiktet som en uppförstoring av någonting ur bakgrunden av en stor målning från barocken eller 1800-talet. Att det summariskt patetiska uttrycket bara är en slump, en perifer och virtuos accent i ett verk vars verkliga ärende varit av annat slag.⁶⁴

Tanken är intressant i relation till 1980-talets postmodernistiska konstdiskurs, där Derrida utgjorde en av de mest frekvent refererade teoretikerna. Nyléns uppmärksammande av marginalen, den till synes obetydliga detaljen, har beröringspunkter med Derridas utläggning om *supplementet* och Kants begrepp *parergon*, det som ligger vid sidan av *ergon*, verket, men ändå konstituerar det, ett varken innanför eller utanför *ergon*.⁶⁵ Billgrens intresse för måleriets språkliga nivå, liksom för konsthistoriska källor, kommer här i dagern på ett oväntat sätt. Genom att förstora upp en detalj blottlägger Billgren enligt Nylén en lakun i den konsthistoriska källan. Ingenting tyder på att det verkligen gick till på detta sätt – Billgren utgick från ett reproducerat fotografi som cirkulerat i massmedier – men tolkningen är ändå värd att följa.

Med tanke på Antonionis betydelse för konstnären ligger dennes film *Förstoringen* (*Blow-Up* 1966) nära till hands som referens i anslutning till Nyléns resonemang. Det finns en uppenbar parallell mellan Nyléns beskrivning av Billgrens målning och Antonionis film. Båda behandlar frågan vad som händer när ett fragment förstoras upp till en ny bild. Modofotografen Thomas (David Hemmings) i *swinging Londons* 1960-tal erfar att ett fotografi inte kan förstoras hur mycket som helst utan att motivet löses upp i kornighetens brus. Det finns en gräns. Men i det bruset kan fantasin, det omedvetna, uppfatta saker. Thomas ser ett mord begås i parkens skuggiga grönska och publiken lämnas i ovisshet om det ägt rum på riktigt eller bara i Thomas fantasi. Liksom Billgrens

konst behandlar *Förstoringen* seendets problematik, inte minst då vår medierade relation till världen. Thomas upplever världen helt och hållet genom kameran, på samma sätt som Billgrens nyrealism ger oss bilder av världen sedda med kamerans blick.

Det är intressant att notera att Nylén ser ansiktet i Billgrens målning som ett massmedialt tecken. Billgren har tagit det ur det massmediala bildflödet och fört in det i konsten. Sådana kontextbyten diskuterades i 1960-talets strukturalism och bildsemiotik, påpekar Nylén. Nylén refererar en katalogtext där Billgren skriver om sin strävan efter ett dubbelt tilltal. Enligt Nylén undviker Billgren att uppslukas av retoriken genom att understryka dess tvetydighet. Billgren är både "distanserad och direkt, objektiv och personlig, ironisk och inlevelsefull".⁶⁶ Recensenten ser *Den förrymde* som ett försök att tillämpa denna målsättning. Det dubbla består i att det "rättvända ansiktets romantiska patos" förutsätter att man tror på det, för att leva sig in i allvaret, samtidigt som denna trovärdighet motsägs av dubbleringen av motivet. Upprepningen och vändningen av bilden på huvudet gör att ytan hamnar i fokus för betraktarens uppmärksamhet. Detta ger Nylén känslan av att se

186

Munch iakttagen med Warhols indifferent blick.

Så blir retoriken avtäckt och uppenbar, så blir paradoxalt nog också 'åtbörden' bakom retoriken synlig: gesten blir inte mindre verklig för att den berövats sin psykologiska och kulturella självklarhet.⁶⁷

Ändå har bilden en direktitet som gör att recensenten upplever både tvivel och oro. Nylén hävdar avslutningsvis: "Ola Billgren förenar som få samtida konstnärer en suverän kontroll över uttrycksmedlen med en envis föreställning om att bilder faktiskt är medvetandeformer."⁶⁸ Slutsatsen är att Billgren gör upplevelse och identifikation möjlig, samtidigt som han reflekterar över dess villkor. Målningens uttryck är inte entydigt ironiskt och warholiskt distanserat. Det är både distanserat och innerligt. Enligt Nylén är det denna ambivalens som gör verken intressanta, medan en uttolkare som Nittve har en mer instrumentell syn på de romantiska landskapens funktion i dekonstruktionen. Ändå finns det beröringspunkter mellan Nyléns resonemang och Derridas dekonstruktion som utgjorde den teoretiska basen för Nittves postmoderna läsningar, som nu ska diskuteras.

I sin recension i *SvD* (1982) av Billgrens utställning på Galleri Engström skriver Lars Nittve om en ny serie arbeten där Billgrens upp-

täckt av det romantiska gett utslag i en formlös eller fragmentarisk estetik.⁶⁹ Nittve intresserar sig för den måleriska retoriken, måleriet som metamåleri, en reflektion över bildens betingelser, med andra ord för allt det som gör Billgren till postmodernist.

Nittve skriver inledningsvis att han alltid upplevt att det finns paralleller mellan Billgrens konst och olika litterära riktningar. Billgren "söker likheter och skiljaktigheter i de språkliga problem de olika konstformerna ställer".⁷⁰ På 1960-talet var det Robbe-Grillet som utgjorde förebilden. Nu har Billgren sökt sig bort från nyrealismens och den nya franska romanens program. Men komplikationerna har inte försvunnit: "Ola Billgren tycks med somnambulisk säkerhet söka *svårigheten* och gillar ständigt nya fällor för sig själv och sin publik", skriver Nittve.⁷¹ De nya målningarna har enligt honom "en yta av maläten, stundtals kanske unken romanticism".⁷² Men skenet bedrar, för det som först ter sig entydigt transformeras vid närmare betraktande till något gåtfullt, hävdar skribenten. Här ser Nittve en analogi till Marcel Proust som "dissekerar ett fenomen i dess egna termer".⁷³ Formuleringen skulle kunna gälla för den av Derrida och Paul de Man utvecklade dekonstruerande läsningen, som fick bli metaforen för Billgrens projekt i Nittves essä från 1985. Dissekerar ett fenomen i dess egna termer är nämligen just vad dekonstruktionen gör. På samma sätt dissekerar Billgren romantiken och från romantiken nedärvda föreställningar i ett romantiskt måleri, hävdar Nittve.

Den dekonstruerande läsningen är en närläsning som pekar på inkonsekvenser, revor och för givet tagna utgångspunkter, på det texten säger bortom författarens avsikt.⁷⁴ Istället för att som i den klassiska filosofin låta tecknet underkastas tanken sätter Derrida tankesystemet ifråga genom undersökningar av språket. Derrida riktar en kritisk udd mot hur tänkare som försöker frigöra sig från metafysiken hela tiden infångas i vad Derrida kallar närvarons metafysik. Även i moderna filosofiska projekt, med anspråk på att ha gjort upp med metafysiken, som Edmund Husserls fenomenologi eller Claude Lévi-Strauss strukturalism, finns en tendens att utgå från vissa antaganden som i själva verket är metafysiska, rörande subjektet, språket och verkligheten, menar Derrida. Dekonstruktionen är dubbel i den meningen att den syftar till att både peka ut potentialen i en text och samtidigt underminera den som system. Dekonstruktionen riktar sig mot tänkandets struktur, exempelvis upprättandet av cementerande dikotomier som man/kvinna, natur/kultur, Västerland/Österland, där den ena termen

alltid är överordnad den andra. Derrida använder termer som skriften, spåret, supplementet samt *différance* (*différance*, skapandet av skillnad, stavas av Derrida med *a* för att skilja det från *différence*, skillnad). För Derrida bygger språket inte på positiva relationer. Det finns ingenting utanför språket för dess betydelsebärande delar att falla tillbaka på. Istället ingår de i ett spel av skillnader, mellan spår av spår. Det finns inget rent tal, inget oförmedlat innehåll.⁷⁵

Filosofens namn nämns inte i Nittves recension, vilket är begripligt i relation till de ramar som finns för dagskritiken. I den längre essän "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap" (1985), där Nittve gavs möjlighet att utveckla sin analys, nämns däremot Derrida vid namn, vid sidan av en rad andra teoretiker.⁷⁶ Men redan i recensionen från 1982 kan en uppmärksam läsare ana påverkan från Derrida, dekonstruktionen och poststrukturalismen. Nittve skriver exempelvis:

Så målar han *myten* om känslsamheten i en bitterljuv kolorit och med en mjuk, 'rökig' penselföring. Det innebär att han samtidigt bejaktar och förnekar det retoriska i den måleriska gesten – och därigenom gör retoriken synlig.⁷⁷

188

I Nittves läsning formar sig Billgrens måleri till en undersökning av måleriets retorik, en undersökning som beskrivs i termer av avslöjande. Detta att Billgren låter flera tillsynes motsägande hållningar – synlig retorik och transparens, analytisk skärpa och romantiskt svärmeri – existera parallellt är enligt Nittve karaktäristiskt för Billgrens senaste arbeten. Det finns en tvetydighet där bilden verkar lösas upp och preciseras samtidigt. Nittve tror att Billgren "ser måleriet som ett metaspråk, hänvisat till att handla om sig självt, och sin plats i en konsthistoria".⁷⁸ Billgren kommenterar inte bara retorik, stil och falskhet i måleriet, fortsätter Nittve, utan i ännu högre grad frågan om en möjlig sanning, via ingångar genom natur, erotik och förtrolighet. Billgren dekonstruerar enligt Nittve myten om måleriets sanning. Nittve låter *Den förrymde* sammanfatta Billgrens dubbeltydiga relation till en känslsam romantik:

En psykologiskt och koloristiskt mörk duk där 'ögonen som själens spegel', en svanliknande kontur i ett uppochnedvänt ansikte och en rosa klang i gråtonerna, skapar ett crescendo i dess gränslösa, högromantiskt melankoliska utstrålning.⁷⁹

Citationstecknen runt ordsammanställningen "ögonen som själens spegel" är inte betydelselösa. När Billgren målar pojkens ögon på detta sätt gör han det enligt Nittve med en medvetenhet om vilken kliché föreställningen om ögonen som själens spegel är i vår kultur. En sådan läsning av målningen gör den till en förrädisk terräng där man aldrig kan vara riktigt säker på vad som är autentiskt eller citerat. Nittve skriver om sin upplevelse av Billgrens konst: "Jag fascineras av min reaktion; den är avgjort mer intellektuell än emotionell. Jag snarare noterar målningens självfullhet än upplever den..."⁸⁰ Självfullheten är blott ett tecken på det självfulla. När Nittve avslutar sin recension med orden: "Jag har bara frågor", i en skenbart ödmjuk hållning, så kommer dessa frågor på ett tydligt sätt att besvaras i den tesdrivande essän "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap" tre år senare.⁸¹ Men redan 1982 är det tydligt att Nittve uppfattar Billgren som en postmodernistisk konstnär som sätter den modernistiska tron på subjektets närvaro i konstverket i fråga. Billgren är en metamålare som undersöker det måleriska språkets möjligheter och begränsningar.

Sören Engblom hävdar i en recension i *Expressen* (1982) att Billgren i sin konst närmar sig sitt mediums och betraktandets villkor.⁸² Engblom ser hur Billgren trätt in i en ny fas där närheten till hantverket är påtagligare än förut och färgen getts större spelrum. Kulören framträder som en egen kvalitet bredvid det språkliga lager som kompositionen bildar, hävdar han. Engblom beskriver *Nattligt meddelande* (1981, jfr. litografin *Romantiskt landskap II* 1981–1983, bild ii), där en karavan av bilar slingrar sig fram genom mörkret. Under denna bild finns ett brev återgivet, där alla ord utom det inledande "Käraste" strukits över. Liksom brevet är bilden ett meddelande men ett meddelande som inte är entydigt läsbart. Enligt Engblom målar Billgren översättningsledet mellan språk och medier; "hans 'poetiska fiktion' drömmar om 'det sköraste och ömtåligaste i all sin utsatthet', 'det fasthållna ögonblicket' när adressaten upplever sig stå tilltalad."⁸³

Målningen *Avlägsen plats* (1982), en diffus grågrön målning med suddiga ljusa fläckar möjliga att tolka som gläntor eller ljusreflexer, får Engblom att tänka på ett citat av Gunnar Ekelöf, där poeten talar om att han skriver från ett avlägset land till vilket man bara kommer om man följer med vad man har verkligt, inte med tankar och föreställningar. Man kommer bara dit genom att lämna efter sig. "Det 'sig' man lämnar efter sig ser jag som den redan präglade personlighetens aspekt", skriver

Engblom.⁸⁴ Mot denna ställer han en mer dynamisk personlighet som rör sig mot den avlägsna platsen, bort från förstelningen. Engblom hävdar att Billgrens måleri handlar om hur vi når denna plats, bortom oss själva som kulturprodukter.

Det är en tolkning där Engblom, till skillnad från Nittve som tyckte sig notera självfullheten snarare än uppleva den, tar det romantiska och existentiella anslaget på allvar. Mot distansen står en existentiell erfarenhet som måleriet aldrig förnekar. Dragen till sin spets leder öppenheten fram till språkets simultana sammanbrott och födelse. Billgrens verk handlar om bilden som språk, eller som Engblom benämner det, om bilden som ett meddelande. Men det är ett meddelande som förlorat sitt innehåll, sin avsändare och kanske också sin adressat. Nu svävar det ut på en allmänning. När alla ord i brevet strukits, utom "Käraste", skulle det kunna vara riktat till vem som helst från vem som helst.

Romantiska collage och litografier

I *Kris* nummer 23/24 (1983) kan vi ta del av frukten av Billgrens omprövningsarbete och upptäckt av det romantiska. Även om Billgrens 1970-tal resulterade i en lång rad lyckade verk var det en tid av tvivel och krampaktiga försök att få ihop motstridiga tendenser. Å ena sidan fanns där en vilja att bryta med det antihumanistiska bildprogrammet till förmån för ett mer subjektivt uttryck, å andra sidan en medvetenhet om måleriets otidsenlighet och oförmåga att artikulera samtidens mest påkallande frågeställningar, något som blev särskilt problematiskt i förhållande till tidens krav på politisering av konsten.⁸⁵

Med denna problematik i åtanke förstår man hur viktig upptäckten av collage blev för Billgren. Collaget var den metod han tidigare saknat för att ta sig an mediasamhällets bildflöde och samtidigt öppna bilden för det mångtydiga. I collagen möter masskulturens bilder från Billgrens 1960-tal det gåtfullt dunkla från 1970-talets scenerier. Så här i efterhand framstår collagebegränsningen i konstnärskapet som en syntes av den objektiva tesen och den subjektiva antitesen. En strid ström av collage och på collage baserade målningar och litografier producerades under 1980-talets gång. Tekniken gjorde det möjligt att arbeta med

bildkompositionen på ett friare sätt, även om Billgren också tidigare kombinerat flera bilder i en och samma målning. Nu kunde han arbeta med många bildelement samtidigt och på ett ögonblick förändra kompositionen. Collaget förde in en ny snabbhet i bildarbetet.

Collagen och litografierna, varav några producerades för det nämnda numret av *Kris*, betitlades "Romantiskt landskap" med tillhörande numrering. Bilderna är reproducerade i svart-vitt, förutom på omslaget där *Romantisk landskap VII* (bild iv) återges i färg. I denna på sidan lagda grovt rasterade bild avtecknar sig några träd mot en rodnande himmel. Två brandgula fläckar tränger fram ur det skuggiga partiet. I de övriga collagen återfinns fragment av landskap eller växtlighet, skrift i olika former, bitar av kroppar och ansikten tillhörande fotomodeller, samt vyer över en stad om natten. Litografiernas ursprungsmaterial är tryckta fotografier och texter, men över dessa har flödande penseldrag lagts som slöjor över motivet.

Detta nummer av *Kris* hade temat "Romantikerna". Billgrens "romantiska landskap" är, tillsammans med faksimiler av handskrivna brev, teckningar av Victor Hugo, Carl Samuel Graffman, Erland Cullberg och en målning av Friedrich, invävda som visuella pauser mellan texterna. Billgrens litografier fungerar därmed inte som illustrationer till någon enskild essä, utan som en "text" bland de andra. De litterära texterna skriver in Billgrens bilder i en romantisk kontext, på samma sätt som Billgrens bilder skriver in texterna i en diskurs av postmodernt måleri. Vad som då skapas är ett intertextuellt spel där historiska bildfragment och texter förbinds med nyproducerade bilder och nyskrivna tolkningar. Liksom de analyserande texterna bidrar Billgrens bilder till att formulera en tolkning av romantiken och dess konstbegrepp. Genom att lyfta fram vad de anser vara särskilt intressant i romantiken positionerar sig skribenterna i *Kris*, Billgren inkluderad, på det intellektuella fältet. Ur den synvinkeln är det av särskilt intresse att de (Billgren, Horace Engdahl, Roland Lysell och Anders Olsson), väljer att lyfta fram svenska romantiska poeter tillsammans med Jenaromantikerna. Det är inte heller någon slump att en sådan inspiratör för poststrukturalisterna som Maurice Blanchot finns med bland skribenterna. Perspektivet på romantiken är 1980-talets semiotiska och postmodernistiska ur vilket Jenaromantiken framstår som särskilt intressant, med dess fragment och romantiska ironi.

Med sitt nyrealistiska metamåleri uppfattades Billgren som en föregångare till det postmoderna 1980-talet. Dessutom var han sedan

länge verksam som kritiker och skribent. Under 1980- och 1990-talet publicerade Billgren flera artiklar i tidskriften. Han medverkade även med tre målningar i nummer 36/37 (1988), ett nummer med temat "Ögonblicket" där bland annat Novalis och fragmentet behandlades. I nummer 23/24 (1983) bidrog Billgren, förutom med de behandlade collage/litografierna, med texten "Romantiskt landskap", som kan läsas som en ingång till bildsviten med samma titel, men också som en betraktelse över det romantiska måleriet och dess i det här sammanhanget kanske viktigaste genre, nämligen landskapet.⁸⁶ Texten är ett exempel på hur de medverkande i *Kris* överskred den etablerade rollfördelningen mellan kritiker och konstnärer. Själv beskriver Billgren i en intervju i *Expressen* (1990) *Kris* som ett välkommet organ, efter 1970-talets intellektuella träda:

Å ena sidan finns den psykologiska förutsättningen; min personliga läggning har gjort att jag trivts lite bättre under 80-talet än årtiondet innan. Men jag har också länge saknat en kontinental filosofi på svensk mark. 'Kris' kom att betyda mycket för mig, tidskriften introducerade tänkare som borde kommit hit tjugo år tidigare: Lacan, Derrida, Adorno och en författare som Blanchot. Tänkare som i vårt akademiska klimat betraktats som alltför spekulativa.⁸⁷

192

Collageversionen av *Romantiskt landskap I*, som ligger till grund för det litografiska bladet med samma titel (bild i), reproducerades i svartvitt på sidan 9 i det behandlade numret av *Kris*. I detta arbete har fotografiska reproduktioner av olika ursprung sammanfogats sida vid sida. Kompositionen och färgslöjorna för samman de olika bildelementen till en helhet, ett landskap, ett vattendrag, en strandlinje och en utblick mot ett öppet vatten med en segelbåt. Under de tunna lagren av färg är skarvarna mellan fragmenten fullt urskiljbara. I övre delen av bilden skymtar ett grenverk som fått en förlängning i den kluddiga penselskriften. Lövverket sluter sig om scenen, ramar in den. Det mörkare mittpartiet bildar en siluett mot det öppna vattnet. Bildens undre vänstra halva upptas av en reproduktion av ett fotografi av en lastbil som plöjer genom ett vattendrag. Tydligast framträder fordonets undre parti, strålkastarna som speglas i vattnet och vattenmassorna som stänker ur hjulhusen. I den nedre delen av bildens högra halva återfinns övermålad tidningstext. Mot denna framträder två ansikten. Det vänstra är hämtat från ett tidigt grafiskt självporträtt av Anders Zorn. Till höger om detta

porträtt skymtar ett kvinno(?)ansikte. Högra halvan av hennes ansikte är lagt i mörker. Båda huvudena framträder ur mörkret, lösgjorda från sina kroppar. De två ansiktena kan läsas som aktörer i ett grönskande skymningslandskap. Vi bjuds in i detta rum där de två gestalterna går oss till mötes. Splittringen är ändå påfallande. Varken rumsligt eller stilmässigt skapas någon enhet.

Med klipporna som avtecknar sig mot vattnet leds mina associationer till Friedrichs målning *Kritklippor på Rügen (Kreidefelsen auf Rügen 1818)*. *Romantiskt landskap I* går att hänföra till romantiken, inte bara genom titeln utan också genom de perspektiv och förskjutningar bilden iscensätter. Men Billgren bryter mot landskapsmåleriets oskrivna regel att spåren av den moderna civilisationen bör utelämnas. Istället för att avbilda ett yttre landskap reproducerar han ett "landskap", det vill säga tecknet för landskap i collagets språkspel. Collaget/litografin är en metabild som sätter olika föreställningar om landskapet och naturen i spel. Att bilden tycks falla isär i fragment gör den i högre grad relevant i förhållande till en nutida betraktare och en fragmenterad och alltigenom medierad erfarenhetsvärld. Billgrens litografi är ett landskap efter industrialismen och reproduktionsteknikens inträde.

193

I litografisviten *19 romantiska landskap* använder Billgren massmediebilder som råmaterial, fritt grupperade i bildkompositioner. I vissa fall fogas bildfragmenten samman i ett någorlunda sammanhållet rum, i andra öppnas flera rum och perspektiv i ett och samma grafiska blad. Den sammanbindande principen är musikalisk och rytmisk. Titeln "romantiska landskap" kan förstås som att Billgren här låtit sig inspireras av det bildspråk vi finner i det romantiska landskapsmåleriet. Det romantiska landskapsmåleriet ställs i förbindelse med massmediernas bildvärld.

Åsa Berntsson skrev om Billgrens "romantiska landskap" i *SDS* (1983).⁸⁸ För henne tycks Billgren på samma gång utnyttja och göra sig medveten om seendets konventioner. Dessa collage av bilder klippta ur dags- och veckotidningar, kolorerade med gouache, är långt ifrån några romantiska landskap i traditionell bemärkelse, skriver hon. Ändå kan vi se dem som sådana:

Det distanserade, objektiva och ironiska i framställningen får då vika för det direkta, personliga och inlevelsefulla i målandet. Det romantiska patoset. Vi tror gärna på uttryckets omedelbarhet. Billgren förutsätter det och intalar oss att ingen annan framställning skulle kunna vara sann eller möjlig.⁸⁹

Här finns en glidning mellan ett ironiskt och distanserat förhållande till ett romantiskt uttryck och en autentisk inlevelse i måleriet som kan kallas romantisk. "Billgren ruskar om oss i vårt vaneseende", skriver hon: "Han visar att bilden är en fantasibild mellan oss och 'verkligheten'. Vi måste både tvivla och tro på bildens utsaga."⁹⁰ Därmed pekar hon på den dubbelhet som flertalet kritiker sett som utmärkande för Billgrens bildsvit.

Som alltid förhåller sig Billgren anonymt och indirekt till sina motiv och sitt material, skriver Arne Törnqvist i *DN* (1983) om Billgrens romantiska landskap på Galleri Engström: "Händelser och ögonblick har ryckts upp ur tidens ström, splittrats i fragment, förstenats och mystifierats."⁹¹ Billgren bygger enligt Törnqvist upp sina bilder av fragment av fotografier och texter ur tidningar. Tider och platser övergår i varandra. Verken handlar om civilisationen, med bilköen som slingrar sig genom natten, men här finns också bilder där Billgren på romantiskt vis mytologiserar naturen, framhåller Törnqvist. Med konfrontationer och skiften av språkliga nivåer bryts förtrollningen. Landskapet visar sig vara uppbyggt av text, eller som recensenten formulerar det: "De moderna massmedierna impregnerar medvetandet och ställer sig hindrande i vägen för naturens besjälande."⁹² Billgren agerar avslöjare och förförare om vartannat, hävdar Törnqvist som ser likheter mellan detta nya arbetssätt och Billgrens nyrealistiska måleri, men också skillnader: "Det välbekanta Billgrenska främliggörandet bygger nu mer på beslöjande än på klinisk skärpa."⁹³ Bilderna fördunklas i en skymningsvärld, menar Törnqvist. Han anar landskap och susande popplar genom trycksvärtan. Men, skriver Törnqvist, "det är inte naturen hans 'romantiska landskap' liknar. Snarare de upplösta medvetandeprocesser som föregår sömnen och där världens ting dyker upp namnlösa och svårgripbara."⁹⁴ Det finns alltså en mimetisk nivå eller analogi till medvetandet i dessa fragmentariska collage, men det Billgren avbildar med drömmens uppbrutna logik är en inre snarare än en yttre värld. Här ser recensenten en möjlighet till en poetisk upplevelse. Associationerna bildar sina kedjor, fantasin sätts i rörelse. Det är där lockelsen ligger snarare än i själva bilderna som för Törnqvist är tämligen anspråkslösa. Recensenten betonar därmed den produktiva funktionen hos dessa verk, deras förmåga att framkalla föreställningar i betraktarens medvetande, snarare än någon kritisk funktion visavi det massmediala materialet. Återigen framträder pendlingen mellan det distanserade och det själfulla.

Nittve utgår i sin recension av, eller snarare betraktelse över, Billgrens romantiska landskap i *SvD* (1983), från en egen upplevelse av landskapet.⁹⁵ Nittve beskriver en episod då han kände igen det han såg från en bild. Upplevelsen av landskapet "som ett duplikat av en bild som föregår det" är inget nytt, hävdar han och hänvisar till det pittoreska måleriet i England kring sekelskiftet 1800.⁹⁶ Då sökte den bildade klassen efter konsthistoriska förebilder i naturen: "I all sin längtan efter det sublimala och visuellt kittlande, dramatiska, behandlade det pittoreska måleriet, som ytligt sätt var en sorts proromantik, naturen som helt inlemmad i kulturen."⁹⁷ Denna tes får bilda utgångspunkten för Nittves försök att närma sig Billgrens bildsvit. I Billgrens arbeten framställs naturen också som helt och hållet inlemmad i kulturen, uppbyggd som den är av kodade bildfragment, menar Nittve. Recensenten ser likheter mellan den brittiska förromantiken och postmodernismens konstnärer då båda vägrar "godta motsättningen mellan natur och kultur".⁹⁸ Därmed förs begreppet postmodernism in i Billgrenreceptionen. När dikotomin *natur/kultur* övergivits blir inget mer naturligt än att "närma sig naturen genom dess kulturella (språkliga) representation", skriver Nittve.⁹⁹ Den romantiska föreställningen om konstnären som ett med det landskap han målar ter sig därför avlägsen för recensenten. Billgren är enligt Nittve ute efter att underminera och ifrågasätta våra bilder av och begrepp om världen: "Med dessa till synes anspråkslösa arbeten knuffar Ola Billgren till den stabila duon natur/kultur och ger oss glimten av en paradoxal spegellabyrint".¹⁰⁰ Kanske finns landskapet inte där ute i naturen utan inbäddat i språket, resonerar Nittve. Kanske kan "modernismens ur romantiken sprungna krav på att landskapet skall *av-målas*" ifrågasättas.¹⁰¹ Så formar sig denna recension till en reflektion över representationens och seendets villkor och hur konstnärer förhållit sig till dessa villkor genom historien. Billgren görs till en agent i det postmodernistiska projekt som syftar till att kritisera den högmodernistiska konstuppfattning som enligt recensenten vilar på begreppen autenticitet, unicitet och originalitet.

Tillsammans med en tidigare behandlad recension bildar denna text upptakten till den längre essä om Billgrens romantiska landskap, med titeln "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap", som publicerades i boken *Ola Billgren. Arbeten från 80-talet* (1985).¹⁰² I denna essä beskriver Nittve Billgren som en dubbelagent och svekfull förförare som, efter att ha lockat in betraktaren i bildens stämningsfulla atmosfär, lämnar honom otillfredsställd i sitt begär efter närvaro. Den

varma känslomheten lämnar en bitter eftersmak av tomhet, menar Nittve. Enligt Nittve spelar Billgren på våra föreställningar om naturen och våra förväntningar på landskapsmåleriet som förmedlare av naturupplevelser och måleriet av konstnärens närvaro i verket, bara för att svika de löften han ingett. Nittve avslutar sin essä med följande passus:

Jag skulle nästan vilja varna dem som, lockade av känslomhetens sken, söker stilla sitt begär efter *ursprunglighet* och *närvaro*, efter det oförmedlade avtrycket av ett expressivt Jag, i dessa Ola Billgrens 'romantiska' arbeten: De kommer att svika er å det grymmaste.¹⁰³

Notera hur "romantiska" skrivs inom citationstecken för att markera att det romantiska inte är någon äkta romantik utan endast en förklädnad. Nittve inleder essän med följande ord:

Ett dröjande melankoliskt sentiment, ett slags baksug av inåtvändhet, vilar över Ola Billgrens grafiska svit *19 Romantiska landskap* och dess förlagor, collagen. Paradoxalt förenas de så heterogena bladen i Saturnus tecken, i den bittert älskade ensamhetens källa.¹⁰⁴

196

Med denna referens till Saturnus, förbunden med melankolin, knyts litografisviten *19 romantiska landskap* till romantiken. Ett första försök till tolkning stupar i ett erkännande av bildens fragmentariska struktur: "Fragmenten skär djupa snitt genom betydelsekedjorna, hackar sönder färgfälten och bildplanet."¹⁰⁵ Slöjorna av färg förmår inte dölja slitningarna. Författaren konstaterar att den romantiska synen på landskapet, enligt dogmen om konstnärens enhet med naturen, är främmande för dessa grafiska blad. Collagen påminner då mer om Rauschenbergs strategier när Billgren kombinerar bilder utan inbördes samband. Men Nittve ser också skillnader dem emellan:

Men i Billgrens *Romantiska landskap* är upp otvetydigt upp, och ned ned. Där öppnar sig i rastrets slöjor gläntor och vikar, och samtidigt som färgplanen omväxlande håller samman och skiljer ut elementen i bildplanet spelar 'penselskriften', som i litografierna inte nödvändigtvis är direkt kopplad till färgen, en helt annan roll än hos Rauschenberg.¹⁰⁶

De delar inte heller funktionen att, som i collagekubismen, demonstrera bildytans platthet, fortsätter författaren. Billgrens litografier skapar en

sugande atmosfär, där penselskriftens färgslöjor fungerar rytmiskt ihop-samlade, samtidigt som fragmenten förblir åtskilda språkliga element, skriver Nittve. Detta får (återigen) författaren att tänka på det engelska pittoreska landskapsmåleriet från sent 1700-tal, där landskapet alltid är genomsyrat av "kultur":

I denna proto-romantiska genre med dess förkärlek för klärobskyr, vild natur och ruiner är det närmast *konstverket*, med dess sofistikerade kompositionsregler och system av effekter, som står bakom *landskapet*, som en garant för dess rätt att representera naturen!¹⁰⁷

Detta synsätt där bilden kommer före den natur den avbildar är enligt Nittve också utgångspunkten för Billgrens litografier. Genom denna omkastning av det hierarkiska förhållandet mellan natur och kultur, där naturen blir en konstruktion, ett specialfall av kulturen, underminerar Billgren dikotomier som *Natur/kultur*, *helhet/splittring*, *symbol/allegori*, hävdar Nittve. Denna kritiska manöver, riktad mot modernismen/romantikerna som tanke-system, utförs enligt författaren med den dubbla gest som är typisk för den poststrukturalistiska dekonstruktionen.

197

Billgrens romantiska landskap avbildar inte bara ruiner, de är också i sig själva ett slags ruiner, föreslår författaren utifrån en diskussion om Benjamins allegoribegrepp. Med sin fragmentariska struktur är collaget nära förbundet med den splittringens princip som utgör kärnan i allegorin, fortsätter Nittve. Men till skillnad från den traditionella allegorins vertikala tolkningsväg utforskar collaget "språklighetens polysemi i ett horisontellt spel", skriver Nittve:

När Ola Billgren tar collaget till utgångspunkt för sin väg in i 'det romantiska' avslöjar han inte bara den illa dolda formella splittringen i den romantiska konsten, utan också dess ursprung i ett dåligt sammanhållet symbolbegrepp och i en freudiansk bortträngning av allegorin.¹⁰⁸

Här märks påverkan från den amerikanske kritikern Craig Owens och dennes iakttagelse av allegorins återkomst i postmodernismen i "Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism" (1980).¹⁰⁹ Owens omnämns också, vid sidan av Krauss, som en av de kritiker som omvärderat collagets roll i modernismen.

Billgrens arbeten utför alltså enligt Nittve en dekonstruktion av romantikens estetisk-filosofiska system genom att avslöja dess förut-

sättning i bortträngningen av den ena termen i de upprättade dikotomierna. Billgren stegrar enligt Nittve den illa dolda motsägelse som finns redan i den romantiska bilden till en akut splittring. På detta sätt utgör hans senare arbeten ett avslöjande av det romantiska landskapsmåleriets förutsättning i en ideologiskt färgad mytologi. Precis som Derrida med begreppet "närvarons metafysik" påvisade den moderna filosofins metafysiska rest underminerar Billgrens *19 romantiska landskap*, i Nittves läsning, romantikens system genom att lyfta fram den förträngda termen i de dikotomier som konstituerar dess system. Allegorin lyfts fram på bekostnad av symbolen, kultur framför natur och splitting framför helhet.

198 Nittve hävdar att Billgren redan under 1960-talet, med sin simulering av fotografier i måleriet, utför en kritik av den romantiska konstsynen, även om det då endast var en simulation av andra ordningen, med Baudrillard's terminologi. Det är först med de romantiska collagen som Billgren tar steget ut i simulationens tredje ordning där tecknet, i simuleringens simulakrum, förlorat förbindelsen med referenten och agerar ut i ett fritt spel.¹¹⁰ I de romantiska landskapen är Billgren enligt Nittve postmodernist, medan hans måleri under 1960-talet ännu bara var "proto-postmodernism".¹¹¹ På detta sätt förmår Nittve förbinda Billgrens nya arbeten med konstnärens genombrottsverk och peka på kontinuiteten från 1960-tal till 1980-tal. Nittve använder den samtida diskursen för att förstå arbetena från 1960-talet, vilka därmed kommer att förebåda postmodernismen.

Nittve vidgar här sin analys till att inte bara röra collagen, utan hela Billgrens produktion. Collagets princip genomsyrar enligt Nittve Billgrens konstnärliga verksamhet. Detta försöker Nittve visa i en beskrivning av Billgrens sätt att använda utställningsrummet, där Billgren spelar ut målningarna mot varandra som bildelementen i ett collage. För Billgren utgör collaget framför allt ett arbetsmaterial i den konstnärliga processen. Därmed skulle det kunna ses som sekundärt. Men Nittve hävdar att det som av *doxa* förpassats till marginalen i ett *œuvre* i själva verket är av central betydelse och värt att studera ingående om vi vill finna nycklar till helheten. Nittve vill vända på relationen för att se målningarna som ett särfall av collagen. Denna perspektivförskjutning har för Nittve uppenbarats hur djupt collagets princip trängt in i Billgrens arbetsprocess. Det visar sig att Billgren i sitt måleri arbetar med redan utarbetade måleriska element som sedan kombineras i den färdiga målningen. Hos Billgren är penselskriften inte

uttryck för spontanitet, utan ett kulturellt kodat tecken, en readymade, hävdar Nittve.

Enligt Nittve fungerar kompositionen i Billgrens abstrakta målningar från det tidiga 1980-talet centrifugalt. I sin öppna struktur påminner de om "collagets karaktär av fragment av en oändligt större väv av språkpartiklar".¹¹² Slutsatsen är att Billgrens romantiska landskap inte alls avbildar någon natur. Istället ingår de i en lek med bildtecken bakom vilka det inte finns någon autentisk verklighet, varken i form av närvaron av ett konstnärsobjekt eller av en natur som bilderna faller tillbaka på i en mimetisk relation. Men denna gång är attacken inte öppen, som under 1960-talets ideologikritik och avmystifiering, understryker Nittve, utan dold och dubbel. Manövern bygger på förförelsekonstens bedrägeri.

Analysen är effektiv. Man imponeras. Och om man är konstnären själv kanske man också smickras, och det till den grad att man omedvetet känner sig tvingad att förneka påverkan från denna text. "Jag finner det numera litet komiskt att diskursen från sommaren -85 så sorgfälligt undviker att på kartan rita in anhalten för uppkomsten av det hyperinspirerade tillstånd ur vilket den själv är sprungen", skriver Billgren i en tillbakablickande anteckning i *Ansikten, Platser. Tillbakablick på collage* (1992), med syftning på Nittves text.¹¹³ När Billgren läste Nittves essä upplevde han sig vara förstörd på ett oväntat sätt, vilket innebär att tolkningen av hans arbeten som dekonstruktioner inte var honom främmande. Därmed inte sagt att collage var avsedda som sådana.

Nittve sätter ut namnet Ola Billgren på postmodernismens karta genom att förbinda hans collage med Rauschenbergs neoavantgardistiska praktik, Steinbergs diskussion om bildplanet, Baudrillard's simulationsteori, Benjamins och Owens allegoribegrepp, samt Derridas och de Mans dekonstruktion.

Om vi fullföljer metaforiken om Billgren som en dubbelagent – ett uppdrag Nittve erkänner är riskabelt också för agenten – kan vi då inte misstänka att Billgren själv fallit i fällan och blivit äkta romantiker på kuppen? Om man förråder sitt ursprung, är det inte då med vemod, sorg och skuld känslor? Är det inte en del av sig själv han i dessa romantiska arbeten bearbetar? I Nittves instrumentella läsning förblir romantiken något utanför Billgren.

Som alternativ till dekonstruktion är drömarbete värd att pröva som metafor för Billgrens arbete med collage, innefattande de olika betydelser begreppet får i Freuds och Benjamins användning av det

för drömmens symboliseringsprocesser, respektive ett kritiskt arbete i syfte att åstadkomma ett politiskt uppvaknande. Arbetsprocessens öppna och oförutsägbara karaktär kan påminna om drömmens uppbrutna logik. I detta avseende är drömarbete en mer träffande metafor än dekonstruktion, som implicerar en mer medveten och instrumentell strategi. Till skillnad från i målningarna, som ofta var planerade in i detalj innan konstnären skred till verket, möjliggjorde collaget improvisation. Följande anteckningar av konstnären kan kasta ljus över denna öppna och lustfyllda drömlogik som var allt annat än instrumentell. Om sina upplevelser av collagets höjdpunkt sommaren 1985 skriver Billgren:

Oväntat fick jag erfara hur det är att handskas med ett språk, ett medium, som saknar spärrar mot det sentimentala och vidskepliga väsen som bor i mig och vars skugga återfinns över allt där jag driver omkring i massmediernas spegelsalar. Jag sade mig själv att av denna erfarenhet kan man dö.¹¹⁴

200 Konstnären förefaller ha uppslukats av mediet, utan förmåga till motstånd. Det är alltså inte frågan om någon entydigt distanserad attityd. Arbetet med collaget må vara lekfullt och lustfyllt, men det är likafullt på dödligt allvar. Billgren använder själv begreppet drömarbete i förbifarten: "1985, samma år som min collagevurm nådde sin våldsamma höjdpunkt och ingen dag gick till ända utan att ha fyllts av svindlande, om drömarbetet påminnande bildäventyr."¹¹⁵ Liksom drömmen flyter collagen på signifierarnas ytskikt. Men det handlar inte om främmandegöring. Billgrens collage är inte modernistiskt brutala, snarare förtrollande förföriska, medel för fantasin snarare än för skoningslös mediekritik. Collagetekniken tillåter Billgren att närma sig de minnesbilder han i ett tidigare skede kände sig tvingad att avvisa. När han använder ord som "känslorus" och "ett medium, som saknar spärrar mot det sentimentala och vidskepliga väsen som bor i mig", framstår arbetsmetoden som mer öppen och existentiellt betingad än vad begreppet dekonstruktion antyder. Men det finns också andra tänkbara metaforer för Billgrens arbete med collaget/litografin.

På ett ställe talar Billgren om collagens upprinnelse i Frédéric Chopins *24 Preludier* och den kompositionsprincip dessa hålls samman av:

Betydelsen av ordet preludium blir, om man inte skall ta det blott för en fix idé, en föränderlig struktur, samanhållen av *det efterföljande*, som utplånas i upptakten till nästa enhet av ett preludium och en aldrig förverkligad fuga.¹¹⁶

I en betraktelse över de anteckningar han förde vid tiden skriver Billgren också att "det är helt korrekt att det var en önskan att överföra musikalysnarupplevelser till måleriet som gav mig impulsen till att göra collage".¹¹⁷ Denna utgångspunkt i musiken, liksom bildernas förbindelse med vad vi kan kalla musikalitet, antyder möjligheten av en annan läsart än den som hävdar att dessa bilder utgör dekonstruktioner av estetiska och filosofiska system, utan att för den skull utesluta denna. Titlarna från den här tiden, som *Romans, Etyd, Impromptu, Allegretto, Sotto voce, Preludium* och *Elegi* (bild xii) pekar också i riktning mot

Bild xii



201

det musikaliska. Precis som en kompositör arbetar Billgren med skikt som stämmor i en komposition. Collagen bildar också en form av visuella partiturer som ligger till grund för litografierna och målningarna.

Det musikaliska är något Feuk betonar i den tidigare behandlade essän "Långsam hemkomst" (2000), där han också tydligt markerar distans gentemot postmodernistiska läsningar av Billgrens romantiska landskap som dekonstruktioner. Visserligen håller Feuk med om att stillån och citat är framträdande i Billgrens arbeten från 1980-talet, men han uppfattar inte denna språkliga inriktning som det centrala. Billgrens natur är, skriver Feuk,

på postmodernt vis full av kultur, diskreta ekon av en hel konsthistorisk tradition. Ändå tycker jag, att detta aktualiserande av 'språkets stora minne' ibland har framhållits väl ensidigt av kritiken, och inte minst i förbindelse med 80-talets 'romantiska landskap'. Lika viktig är en strävan som går i motsatt riktning, och för vilken *musik* är en mer träffande metafor än språk.¹¹⁸

Denna analogi får stöd i de uttalanden där Billgren betonar musikens betydelse för den vändning hans måleri tog under 1970-talet. I en intervju från 2001 beskriver Billgren utvecklingen från fotorealism till romantik på följande sätt:

Jag flyttade framför allt från den, skall vi säga, litterärt episka hållningen in i nånting som var mycket mer musikaliskt orienterat. Så musiken kom att spela en mycket stor roll för mig under den här perioden. Vad jag framför allt sökte i början av 80-talet var ett sätt att ta vara på svår-gripbara stämningar och tankar, sådana som man skulle vilja bevara men inte riktigt kan beskriva eller avbilda. I det sammanhanget kom musiken in och jag föreställde mig ytan som jag målade på som en rymd där man kunde lägga ut färger och former och tecken. Jag eftersträvade inte förtätning, som jag tidigare gjort i mitt måleri, utan snarare en viss gleshet.¹¹⁹

202

Detta uttalande ger alltså Feuk "rätt" om vi väljer att rätta oss efter konstnärens avsikt. Men det är uppenbart att Feuk och Billgren tillskriver begreppet musikalitet olika, om än besläktade, betydelser. Då Feuk talar om musikaliteten i Billgrens måleri som en emotionell klangverkan, förbunden med det upplösta och svävande i det visuella rummet, avser Billgren snarare teckenstrukturens öppenhet för en mängd av betydelser, det vill säga musikalitet som ett rent bildsemiotiskt begrepp. För konstnären ligger det musikaliska i kompositionstekniken, för Feuk i användandet av färgackord och färgklanger och bildernas karaktär av inåtvänt lyssnande, där upprättandet av avstånd ger upphov till känslor av saknad, melankoli och ensamhet. Även om Billgren själv talar om detta måleri som musikaliskt tyder hans uttalanden på att han står närmare Nittve än Feuk på ett teoretiskt plan. Billgren verkar själv inte uppfatta språk- och musikmetaforerna som motsatser utan som intimt sammanvävda. Feuk prövar istället språkmetaforen *mot* musikmetaforen:

Om språk är ett medel att definiera och differentiera så tycks det 'musikaliska' bildrummet tvärtom vittna om en önskan att överskrida det slags gränser och skillnader som just ett språk opererar med. Är inte målningarnas sätt att framträda rentav ett försök att öppna för en 'gränslös', en 'oändlig' betydelse? Mycket av Billgrens 80-talsmåleri tycks mig ge en sådan upplevelse. Vid sidan av uttrycken för postmodern distans

och brist på omedelbarhet finns hela tiden denna andra sida som vetter mot ett 'utopiskt' besvärjande, ett mer 'innerligt' seende. Och själv tror jag alltså, att det är den här senare aspekten som ger målningarna deras egentliga laddning.¹²⁰

Om det är romantikens känslamma drömmeri Billgren vill bryta med, kan han inte sägas ha lyckas särskilt väl. Dukarna är fyllda av emotionell klangverkan och vad Feuk benämner "landskapet som ett själs-tillstånd".¹²¹ "Det är en gammal romantisk idé – och den romantiska myten om naturen blir vid den här tiden det uttalade temat i Billgrens måleri", skriver han.¹²² Billgren förnekar inte längre denna romantik. I sina arbeten från 1980-talet och framåt motarbetar Billgren aldrig det lyriska. Tvärtom tycks han underblåsa känslomheten. Dukarna bär på spår från naturmåleriet, exempelvis Monet, fortsätter Feuk:

Den sortens allusioner är förstås högst avsiktliga från konstnärens sida. Och ändå tycker jag, som sagt, att de ibland av kritiken har getts en alltför uppförstorad betydelse. Som om detta på något sätt vore målningarnas huvudsakliga ärende – och Billgren främst ute efter att 'dekonstruera' ett seende, en viss typ av formspråk eller föreställning om naturen.¹²³

203

För Feuk är Billgrens romantik inte en romantik inom citationstecken. I en passus är den kritiska udden uppenbart riktad mot Nittve, även om dennes namn inte uttalas:

På sina håll har det ju manats fram en bild av konstnären som någon sorts illusionslös genomskådare, och risken är stor att romantiken i dessa målningar då mest blir något man upplever inom citationstecken, som enbart yta, och alltså i grunden en uppvisning i svekfullhet och kylig föreställning – en tolkning som tycks mig obegripligt hårdhärtad.¹²⁴

Att göra Billgrens verk till rent instrumentella dekonstruktioner innebär för Feuk en förödande reducering där det mänskliga och personliga går förlorat. Meningsutbytet mellan Nittve och Feuk handlar inte bara om vem som har tolkningsföreträde – den "auktoriserade Billgrenuttolkaren" Feuk eller den postmoderna teoretikern Nittve – utan också om ett försvar av en viss konstsyn.¹²⁵ Där Nittve står för ett postmodernistiskt tolkningsperspektiv söker Feuk det personliga, existentiella och omedvetna i konstnärliga uttryck.

Meningsskiljaktigheterna är inte större än att de båda kan ingå i ett samtal i katalogen till Billgrens retrospektiva utställning på Rooseum och Moderna Museet (1991), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. I. Album*.¹²⁶ Skillnaderna handlar om var tyngdpunkten läggs. För Feuk ligger den på det stämningsfulla och existentiella, för Nittve på det språkliga och kritiska. När Nittve säger att han i någon mening betraktat även Billgrens 1960-talsmåleri som postmodernt säger Feuk: "Nu tycker jag ändå inte man ska överbetona bildernas konst- eller kunskapsteoretiska inriktning", varpå Nittve svarar: "Nej, inte överbetona... Men Olas teoretiska dragning går inte att ta miste på."¹²⁷ Billgren talar själv om sitt förhållande till de båda kritikerna i en intervju i *Beckerell* (1993):

204

Skillnaden mellan Douglas Feuk och Lars Nittve [...] är att Douglas Feuk är just den här skrivbordsmänniskan som hamnar i ett mer emotionellt förhållande till den konstnär han en gång fäst sig vid, och som fortsätter att bearbeta konstnärskapet på ett mer personligt och existentiellt sätt. Det han intresserar sig för är frågan vad jag egentligen vill uppnå. Vad min slutgiltiga plan är, inte så mycket vad jag håller på med för stunden. Det kan ibland skapa en viss disharmoni som ibland uppstår med människor som man står mycket nära. Jag vill helst bli uppmärksammas för de prestationer jag nyligen har utfört, medan Douglas Feuk talar om en högre målsättning, det som handlar om att finna sig själv i yttersta mening.¹²⁸

Billgren uppfattar Feuk som den som på ett djupare plan försökt uttolka hans drivkrafter som konstnär, både medvetna och omedvetna sådana, medan Nittve är den som bäst förstod hans bildsemiotiska projekt under 1980-talet. Som svar på frågan om Nittves betydelse för hans utveckling, påtalar Billgren den förvåning som konstnären kan känna när han upplever sig vara förstörd:

När det gäller Nittves och mitt inbördes förhållande tror jag – under den period när han skrev texten 'Ola Billgren, *agent provocateur* i roman-tikens landskap' – att det verkligen var på det sättet. Efter det har vi kanske inte glidit ifrån varann, men den intensitet som fanns då har inte funnits senare. En kritiker likt Lars Nittve som också är en dynamisk museiman kan inte binda sig vid en konstnär.¹²⁹

Intressant nog uttrycker Billgren i en intervju med Daniel Birnbaum i *Expressen* två år tidigare en känsla av främlingskap inför bilden av honom som dekonstruktör, vilken han på andra håll underblåst:

Jag tror att den ironiska och dekonstruktiva sidan av mitt 80-talsmåleri överbetonats en smula. Jag känner inte helt igen mig i beskrivningarna av min praktik som något slags demonisk förförelse. Min ironi är inte så radikal som exempelvis Heinrich Heines. Det är inte fråga om positioner som helt upphäver varandra och öppnar en avgrund. Snarare om ett musikaliskt manipulerande och problematiserande av den naiva bilden.¹³⁰

Slutsatsen måste bli att Billgren själv står någonstans mellan de positioner som försvaras av Feuk respektive Nittve. Vad jag beskrivit som olika tolkningsperspektiv visar sig också innefatta psykologin mellan konstnären och kritikern. I det speciella skede som Billgren befann sig i kring 1985 gav Nittve de starkaste impulserna, medan konstnärens relation till Feuk har en längre historia som sträcker sig tillbaka till 1960-talet.

Kanske är Billgrens fragmentariska landskap lika mycket ett resultat av otaliga försök att ge form åt upplevelsen av landskapet som dekonstruktioner av ett modernistiskt-romantiskt estetiskt-filosofiskt system. För en konstnär med anspråk på att återge denna upplevelse i sin totalitet återstår att välja mellan ett försök till fullständighet som är dömt att misslyckas eller att ta själva ofullständigheten som utgångspunkt. I det senare fallet blir bilden en metabild som handlar om sin egen otillräcklighet. I en intervju med Sören Engblom beskriver Billgren sin relation till det romantiska, och lyfter då fram det splittrade i romantiken – ett resultat av romantikernas misslyckade försök att skapa en sammanhängande helhet – som en källa till inspiration:

205

När jag började acceptera vissa romantiska sidor hos mig själv fann jag något intressant i själva den romantiska perioden, dvs från sent 1700-tal till mitten av 1800-talet. Klassicisterna såg bara undermålig teori, oformlighet och splittring. Också ur modernistisk synpunkt kunde känslomheten, det överdrivna och idealiserade, kritiseras. Men nu tycktes dessa brister förvandlade till förtjänster; splittringen och oformligheten stämde mycket bra med en modern belägenhet.¹³¹

I sina arbeten kommenterar Billgren romantiken men använder också dess visuella formler. Genom att acceptera det romantiska upptäcker han nya möjligheter i romantikens bildspråk. Romantiken är inte bara föremål för kritik utan erbjuder också retoriska verktyg.

Nya collage

Med sin svit daterade collage, presenterade i kronologisk ordning, ger Billgren betraktaren inblick i den konstnärliga processen, hävdar Bo Nilsson i en längre recension i *SDS* (1986), skriven med utgångspunkt i konstnärens utställning på Anders Tornberg Gallery i Lund.¹³² Enligt Nilsson arbetar Billgren här med en liknande problematik som under 1960-talet, nämligen den kring "vår verklighetssyn och dess ofta paradoxala natur".¹³³ De yttre formerna är nya. Billgren är en konstnär som haft förmåga att förändra sitt uttryckssätt så att det ligger i linje med samtiden, menar Nilsson.

206

Nilsson jämför de nya collageen med Billgrens litografisvit *19 romantiska landskap*. Utan litografins enhetliggörande tryck framstår de enskilda delarna som lösare i förhållande till varandra, konstaterar han: "Collagets olika delar infogar sig inte i bildens helhetsverkan, utan de refererar till sin ursprungliga kontext".¹³⁴ Recensenten noterar att flertalet collage har karaktär av landskap, vilket för honom är mycket utmanande. Collaget är inte det medium vi vanligen förknippar med landskap, påpekar Nilsson. Collaget är för honom istället förknippat med en industriell bildframställningsprocess. Med denna konfrontation mellan landskapet och den massproducerade bilden skapar Billgren språkliga sammanställningar där relationen natur - kultur inverterats, skriver Nilsson: "Naturen har blivit en del av kulturen genom alla de föreställningar som är förknippade med den."¹³⁵ Recensenten betonar de pålagda färgernas betydelse och noterar att Billgren varierar sitt sätt att använda dem: "i vissa collage har de övermålningens funktion, varvid endast delar av det underliggande collageet syns. I andra collage har bilder genom den måleriska bearbetningen förhöjts till ett exalterat känsloläge."¹³⁶ Färgerna fungerar här som accenter. På detta sätt bevarar Billgren enligt Nilsson möjligheten att arbeta på olika sätt, mot bakgrund av olika traditioner. I sin postmodernistiska praktik un-

dersöker Billgren "landskapstraditionens djupdimension", hävdar recensenten.¹³⁷ På så sätt skiljer sig Billgrens konstnärliga utgångspunkter från romantikernas, som satte det skapande jaget i centrum, skriver Nilsson. Billgren är inte en konstnär som hävdar konstens idealitet, fortsätter skribenten: "Den stora enheten mellan konstnär och värld är en gång för alla bruten, nu återstår bara splittrade och fragmentariskt sammansatta upplevelser."¹³⁸ Det finns inte längre någon stil, ideologi eller något jag att vara trogen. Billgrens strategi är därför möjlig att likna vid det ständiga äktenskapsbrottet, menar recensenten. En romantikdefinition framträder i vilken jaget sätts i centrum, men Billgren förmår enligt Nilsson skapa romantiska landskap utan denna romantiska bindning vid det skapande subjektet. Nilsson uppfattar Billgren som en konstnär som arbetar med en medvetenhet om den tid han verkar i och de villkor som måleriet idag är underkastat. Han beskriver Billgrens collage som uttryck för en postmodernistisk bildförståelse. Vad Nilsson betonar mer än andra uttolkare är dessa collages blottläggande av den konstnärliga processen.

I en recension i *SDS* (1986), av Billgrens utställning på Galleri Glemminge, skriver Bo Nilsson att man i Billgrens måleri återfinner alla romantiska kännetecken: "I hans landskapsabstraktioner finns de amorfa och sugande färgmolnen som utgör tecknet på en inkännande sensualism, där jaget och världen närmast framstår som en enhet."¹³⁹ Nilsson känner igen den romantiske konstnärens dröm om att överskrida gränsen mellan jaget och omvärlden i Billgrens arbeten. Men infallsvinklarna och hållningarna är för mångskiftande för att betraktaren ska kunna tro på ett autentiskt romantiskt uppsåt, hävdar Nilsson, som kallar Billgrens arbeten för dekonstruktioner "i sann poststrukturalistisk anda".¹⁴⁰ När recensenten skriver att Billgren "bedriver en subversiv praktik mot den samtida expressionismen", ligger tolkningen nära Nittves beskrivning av konstnären som en dubbelagent.¹⁴¹ Men då Nittve pekade på hur Billgren underminerar dikotomier som genomsyrar modernismen såväl som romantiken menar Nilsson istället att det subversiva angreppet är riktat mot den samtida expressionismen: "Han påvisar de expressionistiska idéernas ursprung i romantikens idévärld och därmed ifrågasätter han möjligheten att använda expressionismens uttrycksmedel för att spegla en samtida erfarenhet."¹⁴²

Sören Engblom knyter i en recension i *Expressen* (1986) an Billgrens collage till frågan "Vad är måleri?".¹⁴³ Billgren har inte upphört att ställa den, understryker Engblom. "Måleri är språk därför att vi läser

tecken i det vi ser", skriver han.¹⁴⁴ Recensenten nämner Nittves essä och spinner vidare på tankegångarna i denna. Utgångspunkten är återigen att collagen sviker betraktarens förväntningar: "Billgrens läckra färger är inte av naturen, utan av kulturen."¹⁴⁵ Konstnären målar inte kvinnor av kött och blod utan modeller hämtade ur veckotidningar och modemagasin. I detta tycker sig Engblom se hur Billgren avslöjar massmediernas främlingskap. Våra drömmar såras när Billgren gestaltar våra kulturhistoriskt förankrade estetiska ideal som massmediala klichéer, skriver han. När Billgren i en katalogtext frågar: "För vem kan med säkerhet säga att inte Meningen eller rent av Själen står att finna i Allers eller *Vogue*?", ser Engblom det som ett tecken på att Billgren bejakar snarare än problematiserar ytans skönhet.¹⁴⁶ För Engblom är detta en försvarbar hållning. Det är, enligt skribenten, inte i det Billgren avbildar som det intressanta finns utan i gliporna och tomrummen mellan bildens olika delar. Collagen har enligt recensenten en flyktig karaktär, då konstnären inte markerar sin närvaro, utan tvärtom håller fram en tomhet i vilken betraktaren kan möta sig själv. Ytans skönhet förför men Billgren uppvisar samtidigt tomheten bakom den, menar Engblom.

208

När väl tanken att Billgrens romantiska landskap utgör dekonstruktioner formulerats kan vi se denna tolkning snabbt etableras och föras vidare i olika varianter. Eftersom denna tolkning återkommer i olika varianter i nästan varje recension från perioden 1982–1986 måste den betecknas som dominant i Billgrenreceptionen under detta skede.

Cityscape – staden som natur

Med en serie målningar i slutet av 1980-talet kom det romantiska landskapet i Billgrens händer inte bara att tydligare förbindas med fotografien genom återvändandet till ett på fotografiska förlagor baserat figurativt måleri, utan också att omvandlas till vad Billgren benämnde *cityscape*, där staden framställdes som ett stycke natur. Billgren porträtterade en mängd städer, som hemstaden Malmö men också franska eller tyska städer, ofta sedda i fågelperspektiv. Denna nya motivsfär tydliggör Billgrens intresse för det romantiska men förskjuter det också i en ny riktning. Naturen som kultur får en ny manifestation i Billgrens upptagenhet vid parkens kultiverade grönska. De konsthistoriska förebilderna

finns nu i impressionismen, även om panoramorna och aftenhimlarna också kan påminna om romantiska landskap.

För kritikerna är de nya stadslandskapen inte mindre romantiska än de abstrakta målningarna. "Har förresten Ola Billgren inte alltid varit något av en romantiker, försjunken i ett stillsamt grubbel över rums- och tidsproblematiken?", frågar Stig Johansson i *SvD* i en recension av Billgrens utställning på Galleri Engström (1988).¹⁴⁷ Johansson konstaterar att Billgren sedan länge hör till en av våra mest etablerade konstnärer, en roll som kan innebära en viss press. Men Billgren lever upp till förväntningarna. Varje ny utställning han gör överträffar den föregående, anser recensenten. Också utställningen på Galleri Engström, där Billgren visade stadslandskap med romantiska undertoner, imponerar på Johansson. Han ser märkliga stadsbildningar, "utopiska, eller förgångna under brusande motorvägstrafik och med inslag av stämningsskarp nordisk naturromantik".¹⁴⁸ Billgren avbildar vår samtid, vår tids urbana centra, men ur ett ovanifrånperspektiv som förvandlar staden till landskap, hävdar Johansson. Billgren kan måla denna stad med det romantiska landskapets stämningsskapande medel. Han söker sig mot det svårgripbara och oåtkomliga, hävdar recensenten: "Inför några av hans stora målningar är det som att röra sig i en skymningszon, famla i ett suggestivt dunkel."¹⁴⁹ För att komma fram till detta romantiska uttryck har Billgren gått igenom flera faser och gjort bruk av många olika grepp, "alltifrån det rent gammalmästerliga till postmodernistisk eklekticism", skriver Johansson.¹⁵⁰ Det finns många tänkbara infallsvinklar till hans måleri, men det finns inga slutgiltiga tolkningar, bara vägar som leder till nya öppningar "där det enda säkra är den poetiskt lockande ovissheten", hävdar recensenten.¹⁵¹ Johansson tycks alltså inte som tidigare uttolkare se Billgren som en intellektuell målare som dekonstruerar vissa föreställningar om det konstnärliga uttrycket, jaget och naturen. För Johansson är Billgren först och främst en målare som söker sig mot det mångtydiga och ogripbara. Den nya inriktningen i måleriet innebär också att nya tolkningsvägar öppnas för kritiken.

"Stadslandskapet är mer dynamiskt och har en större laddning än naturen", säger Billgren själv i en intervju.¹⁵² Han sökte sig mot den punkt där staden övergår i något annat, mot ickeplatser och mellanlägen, områden som varken är stad eller landsbygd. Målningen *Terrain Vague* (1987), där staden med sina pärlband av glittrande ljus i natten övergår i en abstrakt geografi, är ett exempel på detta. I en text med samma rubrik i *DN* (1988) vittnar Billgren om den moderna stadens ut-

vidgning och upplösning, men också om dess uppslukande skönhet.¹⁵³ I texten kommer Billgrens upptagenhet vid romantikens sublimes till uttryck.

I en recension med rubriken "Framtiden – den är nu" skriver John Peter Nilsson i *AB* (1988) om utställningen på Galleri Engström.¹⁵⁴ Det är en utomordentlig utställning, konstaterar han. Billgren har hittat tillbaka till ett föreställande måleri och med detta kommenterar han tidsandan tydligare än på länge. Men även om Billgren nu rört sig från det abstrakta mot det föreställande har de nya målningarna ändå mycket gemensamt med de romantiskt nebulösa dukarna från tidigare år under 1980-talet, anser Nilsson. Känslomheten och stämningarna finns fortfarande där, skriver han:

Romantiskt sugts man in i målningarnas märkvärdiga atmosfärer. Det vilar en känsla av oändlighet i dem; tingen är inbäddade i ett beslöjat skimmer som så att säga upphäver en början och ett slut – målningarna framstår som små noveller, små anspråkslösa inpass, i ett evigt kretslopp.¹⁵⁵

210

Den hinna Billgren lägger över världen, ofta i form av en monokrom färgton, skapar en distans till motivet, skriver Nilsson. Vi möter något som förvisso är igenkännbart som ett landskap. Men där slutar hemkänslan, skriver han. Det finns alltid ett mått av gåtfullhet över dessa scener, men det stämningsfulla kontrasteras av språkliga inpass som tvingar till intellektuell reflektion, påpekar recensenten. Nilsson tolkar konstnärens poetiska påskrifter som att Billgren inte helt ut tror på den visuella gestaltningens förmåga att bära fram det han vill säga. I målningarna frammanas enligt Nilsson ett läge av ambivalens. Det visuella uppgår aldrig i det språkliga i någon syntes, menar han: "Sammantaget får målningarna då en märklig sprängkraft."¹⁵⁶ Känsla och tanke agerar parallellt, vilket skapar en laddning, bärande på såväl hot som en försoning, skriver Nilsson och frågar sig om detta inte skulle kunna vara en beskrivning av vår ambivalenta tid: "Ola Billgrens nya målningar förtydligar på ett poetiskt vis en känsla av trötthet och missstro inför framtidens möjligheter".¹⁵⁷

I och med att Billgren återvänt till ett föreställande måleri, och att collagen därmed hamnat lite i bakgrunden, blir det möjligt för en kritiker som Nilsson att avlägsna sig från tolkningen av Billgren som dubbelagent och dekonstruktör. Nilsson försöker gå de nya målning-

arna till mötes i deras egen rätt, även om han ser hur stämningar går igen från Billgrens abstrakta period.

Lars O Ericssons recension i *DN* av samma utställning går att läsa i *Ljuset* av den debatt om postmodernismen som följde på Ericssons artiklar knappt ett år tidigare.¹⁵⁸ I sin recension hävdar Ericsson att konstens kanske viktigaste uppgift idag är att problematisera seendets villkor och i anslutning till det avbildningens. Billgren har enligt Ericsson utforskat representationens villkor i massmediernas tidevarv. För att göra det kan inte den personliga stilen eller troheten till ett visst medium bli huvudsak. För Billgren är stilen enligt Ericsson både medel och undersökningsobjekt men inte något personligt mål. Billgren skiftar mellan olika stilar, medier och material, hävdar recensenten: "Det ger hans arbeten en fragmentarisk, collagemässig karaktär. Och till det som jag inbillar mig kommer att utgöra det mest bestående i hans insats hittills hör just förnyelsen av collaget."¹⁵⁹ Ericsson ser förbindelser mellan de verk som nu visas och Billgrens abstrakta period. Recensenten tycker rent av att de nya verken bara på ett ytligt plan skiljer sig från det upplösta färgskimret i hans måleri från de närmast föregående åren. Det föreställande har kommit tillbaka men, skriver Ericsson, "den bakomliggande språkkritiska hållningen är densamma".¹⁶⁰

211

Billgrens arbeten tvingar Ericsson att förhålla sig kritisk till sitt eget seende. Det är inte entydigt vad det är som återges i dessa bilder, om det tillhör drömmarnas och inbillningens värld, symbolernas och allegoriernas eller verklighetens värld, menar han. "Billgrens målningar och collage tycks – i likhet med romantikernas texter – sakna bestämda meningsplan, där verkens innebörd snällt låter sig fixeras", skriver Ericsson med en formulering som kunde vara hämtad från Engdahls *Den romantiska texten*.¹⁶¹ Liksom romantikerna avvisar Billgrens målningar såväl klassicismens stränga förnuft som realismens snäva verklighetsuppfattning, fortsätter recensenten. Billgren plattar enligt Ericsson till föreställningsvärlden och visar hur genomsyrat vårt seende är av kulturella avlagringar.

Med utgångspunkt i den monokromt blågröna målningen *Östligt Panorama* (1988) för Ericsson en diskussion om landskapet. Enligt honom anspelar verket på dubbeltydigheten i termen landskap: "På en gång beteckning för upplevd natur och en viss typ av bildmässig artefakt".¹⁶² Han fortsätter:

Till landskapsmåleriets mytologi hör inte minst drömmen om den fullständiga illusionen av direktupplevd natur. En dröm om sammansmältning mellan kultur och natur. Billgrens 'landskap' bryter i stället ner dessa bägge kategorier. 'Östligt panorama' visar fram det kulturellt betingade hos det vi kallar 'naturen', dess förkonstling, samtidigt som den betonar det massivt fysiska hos bilden.¹⁶³

212

Målningens verkliga motiv är enligt Ericsson en kulturell reproduktion av en typ, nämligen "landskap", snarare än den sjö, skog och himmel vi finner avbildade. Möjligheten att direkt avbilda naturen har idag gått förlorad, hävdar recensenten. Kanske är det hela västerlandets kollaps Billgren skildrar i sina ödesmättade skymningsbilder, föreslår han: "I 'Aftonlandet' (Västerlandet?) breder aftonrodnadens rosa toner ut sig över ett döende flodlandskaps brungrå förfallsmylla."¹⁶⁴ Civilisationen är på väg att åter bli natur. Men i dödens närhet finns möjligheten till pånyttfödelse, vilket även gäller för måleriet. Det romantiska/modernistiska måleriet måste dö för att det ska kunna återfödelse som postmodern konst. På detta följer ett ericssonskt credo: "Att måla är på gränsen till omöjligt idag. Av den som vill ägna sig åt detta flersekelgamla hantverk krävs en större språklig medvetenhet än kanske någonsin tidigare. En naiv, innerlig, distanslös subjektivitet är inte längre möjlig."¹⁶⁵ Detta är Billgren fullt medveten om, fortsätter recensenten: "Han hör till dem som är klar över att det hör till tecknets livsvillkor att implicera frånvaron av det betecknade. Tecken är inte etiketter som dubblar föremålet [...]. Tecknen är substitut för det betecknade."¹⁶⁶ Denna lektion i grundläggande semiotik finner Ericsson relevant för en diskussion om måleriet eftersom han ser detta som språkligt. Billgren ger enligt Ericsson uttryck för en sådan språklig medvetenhet, framför allt i collagen där det självbiografiska ersatts av "språkets operativa operationer".¹⁶⁷ Collaget är enligt Ericsson ett visuellt metaspråk som förmår "tala om de flesta visuella kategorier utan att begagna sig av dem".¹⁶⁸ Det använder tecken för något istället för att vara detta. "Collaget är diskurs, inte illusorisk närvaro", som Ericsson formulerar det.¹⁶⁹

Ericsson är överlag positivt inställd till Billgrens utställning och konstnärskapet som helhet men har en invändning. En av de större målningarna, med titel *Skymningstimme*, har för Ericsson något oförlöst över sig, trots att tid och rum i den är uppbrutna på samma sätt som i collagen: "Billgren iscensätter här en splittrad kulissvärld som

känns mer uttänkt än genomlevd.”¹⁷⁰ Den i konstkritik mycket vanliga åtskillnaden mellan illustration och gestaltning gör sig påmind, där illustration är liktydig med en mindre självständig användning av en idé och därför kvalitativt sämre än den mer genomträngande gestaltningen. Trots att Billgren arbetar med redan kodat bildmaterial förväntar sig Ericsson att den värld han presenterar för oss ska vara genomlevd. Billgren har illustrerat snarare än gestaltat en idé om splittring. Ericsson uppskattar Billgren för att han förhåller sig distanserat till stilen. Samtidigt kritiserar han måleriet för att det inte är genomlevt. Här kan man ana en motsägelse. Att Ericsson sedan måste ta till ordet ”mästerverk”, inför målningen *Aftonlandet*, trots sin aversion mot det, gör inte denna motsägelse mindre iögonfallande. När Ericsson hävdar att dekonstruktionen måste vara genomlevd, inte bara uttänkt, lutar han sig mot de modernistiska kriterier om autenticitet och originalitet han gjort till sin agenda att attackera. Det verkar vara svårt att fälla omdömen om måleri utan att på något sätt skilja det autentiska från det inautentiska.

Nu innebär dessa inkonsekvenser inte att läsaren behöver sväva i ovisshet om var Ericsson står. Få kritiker i hans generation har varit så tydliga i sin ståndpunkt. Men den haltande kritiken av Billgrens målning aktualiserar problematiken kring begrepp som värde och kvalitet. När alla eviga värden har dekonstruerats, när det innerliga och subjektiva uttrycket inte längre är möjligt, när det inte finns några stabila kriterier, vad är det då som avgör om något är bra måleri? Med Peter Dahls svar på Ericssons recension, där Dahl kritiserar Ericsson för att han med sin dödsdom över måleriet som konstform gör sig skyldig till maktmissbruk, hamnar Billgren mitt i debatten om postmodernismen.¹⁷¹

Sören Engblom skriver om Billgrens ”passagebilder” i *Expressen* (1988).¹⁷² Engblom relaterar, liksom Sydhoff i en tidigare behandlad recension, Billgrens måleri till minnesbilder. Engblom associerar till upplevelsen av att minnas något man aldrig varit med om men hört berättas. Enligt Engblom arbetar Billgren nämligen med kollektiva minnesbilder som blir personliga, bilder av platser dit vi längtar, förmedlade via massmedierna.

Engblom föreslår att samtliga bilder på utställningen kan ses som passager – ett aktuellt begrepp vid tiden. Benjamins *Passagearbetet* var rikligt citerat inom den postmoderna diskussionen. I målningarna från perioden uppehåller sig Billgren i Benjamins miljöer, de parisiska caféerna, den stad Benjamin betecknade som 1800-talets huvudstad.¹⁷³

Impromptu har påskriften "RONDPOINT DE L'ETOILE", som enligt Engblom anger en mötesplats för flera gator.¹⁷⁴ *Skymningstimme* utgör bilden av passagen mellan dag och natt, fortsätter han. Artikelförfattaren framhåller det tvetydiga i passagebegreppet. Passagen är å ena sidan en transportsträcka men också en mötesplats. "Bilderna är passager för tankar, minnen och drömmar".¹⁷⁵ Engblom refererar även till musikens passager, där lyssnaren transporteras mellan två satser i kompositionen. Det är en tolkning som ligger nära till hands med tanke på att Billgren själv hävdar att upprinnelsen till collagen fanns i musiken. Engblom ser Billgren som förförd av massmediernas bildvärld. Till skillnad från tidigare uttolkare lyfter han fram minnes- och passagetematiken framför dekonstruktionen. Vi kan därmed se hur tolkningen av Billgrens arbeten som dekonstruktioner under detta skede utmanas eller kompletteras av andra tolkningar.

Om målningen *Impromptu*, som Engblom diskuterar, har Billgren själv fällt några intressanta kommentarer. I en intervju med Hans Janstad (1992) säger han:

214

Men målningen heter 'Impromptu' och det betyder 'Infall'. Titeln anspelar på förhållandet att jag har improviserat fram undermålningen som inte har något föreställande innehåll. Sedan har jag efterhand med bearbetningar kommit fram till att det blivit en bild av en himmel, ett slags nebulosa. Det börjar som ett infall, sen blir det så småningom en bild.¹⁷⁶

Sedan säger Billgren något anmärkningsvärt i relation till kritikernas reception av det romantiska i hans verk: "Texten motiveras av att bilden inte skall vara alltför romantisk. Texten håller det hela på plats, den irriterar."¹⁷⁷ Billgren uttrycker här en uppfattning som sammanfaller med flertalet kritikers. Måleriet närmar sig romantiken och Billgren bejakar detta, exempelvis genom ämne och motiv, det improviserade arbetssättet och den upplösta formen. Men han är mån om att bevara en distans till det romantiska uttrycket.

Engblom skrev återigen om konstnären i *Expressen* (1989), med utgångspunkt i Billgrens utställning på Galleri Leger i Malmö.¹⁷⁸ Engblom citerar Gunnar Ekelöf för att sätta ord på den dödens plötsliga närvaro han finner i målningarna: "Men inte döden som tragik, utan döden som stämledare i naturkören, som karaktärsdrivare, spänningsladdare – som övergripande kategori; den som ställer saken på dess spets och gör

vad som är 'outsägligt och fjärran' till 'outsägligt och nära'.¹⁷⁹ Liksom i en tidigare citerad recension knyter Engblom Billgrens bildskapande till minnet och musiken. Om ett avsnitt i den essä där Billgren bekänner sin dragnings till månaden augusti som en sista storartad yttring av sommaren med ett särskilt ljus, skriver Engblom: "Detta kunde bli väl romantiskt! Men istället för ett 'förklarat ljus' uppträder hos Billgren färg och ljus (eller mörker) som något han sveper in i bilden."¹⁸⁰ Ljuset har alltså inte någon religiös funktion av frälsning eller klargörande. Bilderna underställs ljuset, hävdar Engblom, ett "ljus som döljer och uppenbarar snarare än belyser och förklarar".¹⁸¹

Anmärkningsvärt är att Engblom inför Billgrens bekännelse känner sig tvingad att komma med en hypotetisk invändning: här kunde det bli väl romantiskt. Det är ett illustrativt exempel på hur ordet romantisk blivit negativt laddat i den samtida konstdiskursen. Det får inte bli för romantiskt, liksom det inte får bli för privat eller illustrativt. Billgren tillåts vara romantisk så länge det finns en distans till det romantiska. Enligt Engblom blir Billgren aldrig nostalgisk trots sin förkärlek för sepiatonade bilder från 1940- och 1950-talet, ett påpekande som antyder att även nostalgin är något som bör hållas på avstånd. Nostalgin tycks vara ett ständigt tema under denna period; minnet av den resa till Spanien som Billgren gjorde med fadern 1958 finns i bakgrunden. Men enligt Engblom handlar Billgrens målningar inte om det de avbildar – till exempel en gata i Alicante – utan om bildens ontologi och frågan: "vad är en bild?". Genom att lyfta fram dödstematiken, ljusets roll och naturen i detta måleri betonar Engblom Billgrens förankring i romantiken, samtidigt som han markerar en gräns som inte bör överträdas.

Den retrospektiva utställningen på Rooseum och Moderna Museet

Mellan den 14 maj och 4 augusti 1991 visades Ola Billgrens retrospektiva utställning, curerad av Lars Nittve, på Rooseum i Malmö. Utställningen visades i Douglas Feuks omarbetade version på Moderna Museet mellan den 26 oktober och 8 december. *Ola Billgren. En retrospektiv* fick stor uppmärksamhet i pressen med en rad längre recensioner. Kritikerna tar då ställning till konstnärskapet som helhet. 1980-talets

inriktning mot det romantiska blir avläsbar som något som funnits latent i Billgrens 60-talsmåleri. De olika faserna binds samman.

Staffan Schmidt skrev om utställningen i *SvD* (1991).¹⁸² Schmidt slås av hur tydligt Billgren redan i sina realistiska målningar under 1960-talet lyfter fram abstrakta kvaliteter. "Realismens avståndstagande från traditionen skapar ögonblickligen djupgående sprickor och förskjutningar i såväl det abstrakta som i det realistiskt återgivna", skriver han.¹⁸³ Dessa sprickbildningar har konstnären enligt Schmidt fortsatt att tematisera sedan dess. Schmidt påtalar ett släktskap med internationella namn som Richard Hamilton och Gerhard Richter. Med Richter delar Billgren enligt recensenten en viss attityd till traditionen, ett förhållande till måleriet som Schmidt med en träffande formulering kallar "passion genom analys".¹⁸⁴ Schmidt noterar att Billgren under 1970-talet började tvivla på det distanserade bildspråket. Det ser artikelförfattaren som ett symptom på en inre konflikt, vilken under 1980-talet får sin lösning i konstnärens syn på bildrummet som något som kan byggas upp "genom ett collageartat sammanfogande av olika måleriska språk".¹⁸⁵

216 Ord kom att spela en viktig roll i Billgrens måleri, framför allt under 1980-talet, från *Vinterdagar* till collagen, påpekar Schmidt:

Texten är här, i alla fall initialt, ett avståndstagande till bilden. Det är i textens skeptiska ljus som bildrummets amalgamering granskas. Men texten – i vid mening ett textuellt förhållande till bildrummet – markerar också gränsen mellan målaren och den behärskade analytikern.¹⁸⁶

Återigen framställs Billgren som "älskare och analytiker", med Granaths ord. Här kommer Billgrens speciella förhållande till romantiken in i bilden. Vad är då det romantiska enligt Schmidt, om det inte är kopplat till vissa motiv? Schmidt skriver:

Om det romantiska hos Caspar David Friedrich ligger i konstnärens upplevelse av sin egen avskildhet inför naturen och även inför det 'eviga' i det egna verket, som med fragmentestetiken som medel innebär ett underkännande av konstnärens suveränitet, så ruvar den romantiska drömmen hos Billgren i fragmentet som helhet. I Billgrens 80-tal lurar betraktaren gång på gång in i en cul-de-sac, en återvändsgränd där det 'gulnade', de kringflackande och olösta problemen i 70-talets arbeten med ens ger vika. Temat med de inmalade textuella sprickbildningarna försvinner som problem i det ögonblick Billgren inte längre betraktar fragmentet som en del av något annat.¹⁸⁷

Hos Billgren lösgörs enligt Schmidt fragmentet från sitt ursprung och blir ett element i en ny text, men konstnären påtvingar det inte uppgiften att återskapa en förlorad helhet. "Fragmentet detroniserar helheten, omsluter och viker sig upp mot betraktaren med en effekt jämförbar med Claude Monets målningar av näckrosdammar", skriver Schmidt.¹⁸⁸ Han uppfattar Billgrens 80-talsmålningar som "ett slags 'blow-up' av den gåtfulla tomheten" i de tidiga verken – en tanke som har en parallell till Nyléns förslag att *Den förrymde* kan ses som en uppförstoring av någon detalj i bakgrunden i en barockmålning.¹⁸⁹ "Intimiteten i motivval övergår i koloristisk närhet", skriver Schmidt.¹⁹⁰ Liksom Nittve i sin essä om Billgrens 80-talsarbeten ser Schmidt hur Billgren arbetar, inte bara med en komposition inom dukarna utan också mellan dem för att skapa en rytm. Också i Billgrens bejakande av färgen, om det så är i impressionismens eller den nordiska romantikens färgskala, finns ett drag av överlagdhet, hävdar artikelförfattaren. Det gör dessa verk lätta att ta till sig men det ger dem också en känsla av tomhet och "het ödslighet", som Schmidt formulerar det.¹⁹¹

Schmidt beskriver hur Billgrens verk från vart och ett av dessa tre decennier tecknar olikartade faser men ser också hur konstnären återkommer till samma problematik från nya infallsvinklar, nämligen rumsgestaltningen. Istället för att återigen hävda bilderna som dekonstruktioner i poststrukturalistisk anda skriver Schmidt in Billgren i ett konsthistoriskt sammanhang. Han visar hur Billgren bygger vidare på en tradition från Friedrich och Monet, men relaterar också Billgrens arbeten till samtida kollegor som Johns och Richter.

I *SDS* (1991) skrev Schmidt om Billgrens utställning på Galleri Susanne Ottesen i Köpenhamn.¹⁹² Schmidt framhåller att Billgren aldrig respekterat en gränsdragning som säger att en målning inte kan vara ett retoriskt knep och allvarligt syftande på samma gång. I de nya målningarna, som den monumentala *Journal* (1991), arbetar Billgren med fotografier som förlagor: "Det råder en stämning av 50-tal och medelhav, av film och filmens värld. Ljuset är det daterade, det disiga som hämtats från gulnad celluloid; ljuset som skildrat vid en obestämbar avlägsen tidpunkt".¹⁹³ Men om det finns en nostalgisk ton i själva bilderna så förs de in i nuet genom den måleriska bearbetningen, menar recensenten. Genom måleriet blir fotografiets då ett här och nu. Måleri och fotografi bär enligt Schmidt på olika temporala bestämningar:

Även om motivet stannar i en passerad tids ljus så är *måleriets* ljus alltid det samma. Och ju mer nuet betonas av Billgren, desto tydligare framträder ett måleri vars yttersta garanter är den personliga uppfattningen, det personliga uttrycket i den nordiskt romantiska (denna gång utan citationstecken) traditionen.¹⁹⁴

Det är intressant att notera att Schmidt hävdar att den romantik som förut varit satt inom citationstecken, det vill säga ironisk, nu är helt internaliserad i måleriet. Det imiterar inte längre ett visst romantiskt uttryck utan är romantiskt. Konstnären är inte rädd för att bli personlig. Måleriet binder enligt Schmidt samman det som annars skulle falla isär. Här fokuserar skribenten något som kom att bli centralt i diskussionen om Billgren framöver, nämligen Billgrens relation till fotografien, måleriets betydelse som medium och den känsla av svunnen tid bilderna utstrålar.

Leif Nylén skrev om den retrospektiva utställningen i *DN* under rubriken "Från skuggor till ekon".¹⁹⁵ Nylén utgår från Billgrens 1960-tal. Med en nostalgisk anstrykning skriver han att det fortfarande kan "kännas som att sitta med en roman av Robbe-Grillet i fickan och titta på en film av Godard", att se en målning som *A Méditerranée* (1966, bild xi), diptyken där en utsikt över en strandpromenad har förts samman med en hotellrumsinteriör med en man och en kvinna vända bort ifrån varandra. Nylén fortsätter: "I likhet med många av konstnärerna i sin generation bröt Ola Billgren tvärt mot den abstrakta expressionismens romantisk-subjektiva idiom och återupprättade en figurativ och till uttrycket snarast anonymt opersonlig bild som modernistiskt alternativ."¹⁹⁶ Men under 1970-talet övergav Billgren det nyrealistiska bildprogrammet för en lösare stil, ett mer subjektivt och känslösamt måleri, konstaterar recensenten. Innebär då detta att Billgren gick från antiromantiker till romantiker, eller hur ska relationen mellan Billgrens avvisande av det romantiskt-subjektiva under 1960-talet och hans omfamning av romantikens bildspråk under 1980-talet beskrivas? Nylén ger delvis svar på den frågan när han skriver:

Det finns hos Ola Billgren mycket tidigt en dialektiskt arbetande medvetenhet om språkets retoriska, ideologiserande karaktär. Den gör att han har kunnat finna sig lika väl till rätta i det metaspråkliga 60-talet som i det dekonstruktiva 80-talet, såväl i strukturalistiska som i poststrukturalistiska tankegångar.¹⁹⁷

Återigen pekar Nylén på parallellerna mellan 1960- och 1980-talet. Ingenting är radikalt nytt med postmodernismen. Det är bara begreppen som bytts ut. Däremot har Billgrens måleri förändrats radikalt i yttre avseende:

Efter 1980 kan det förefalla som om Ola Billgren började om, radikalt övergav den illusoriska figurationen och de retoriska imitationerna för ett nebulöst, impulsivt och närmast föremålslost måleri – som förband honom med nyexpressionistiska och nyromantiska tendenser i samtidskonsten.¹⁹⁸

Nylén skriver här in Billgren i 1980-talets tendenser i konsten, förutom nyexpressionismen alltså en nyromantik. Men skillnaderna mellan Billgrens olika faser är enligt recensenten inte så stora som de först kan verka:

Också hans mest töcknigt amorfa målningar från 80-talet uppfattar jag för egen del snarare som imaginärt exakta beskrivningar än som spontana, subjektiva skapelseakter – de är lika mättade med subtila referenser som med färg.¹⁹⁹

219

Billgren behåller distansen. Också i de nyromantiska arbetena är han en metamålare som arbetar med måleriets språklighet:

Ola Billgren opererar med samma listiga precision vid otydlighetens yttersta gräns som en gång vid tydlighetens. Agerade han tidigare realist, så spelar han nu romantiker. Fångade han förut tingens flyende skuggor, så lyssnar han nu efter föreställningarnas svävande ekon.²⁰⁰

Skillnader finns, framför allt gällande stilistiska aspekter, motivval och referenser. Men metodiskt är likheterna enligt Nylén stora mellan Billgrens 1980-tal och hans nyrealistiska måleri. Liksom flera tidigare refererade kritiker uppfattar han Billgren som en analytisk konstnär, alltför distanserad för att man ska kunna tro på hans romantik. Billgren leker med seendet, stilar och konventioner på ett subtilt sätt, i en 80-talistisk dekonstruktiv anda:

Under 80-talet tillämpar han den fenomenologiska attityden främst på själva språket: det är inte längre kroppar och minspel utan stilar och ut-

tryck som kommer att framstå som vilka ting eller redskap 'som helst'. Samtidigt som den distraherade, negerande melankolin i hans tidigare måleri stegras och transformeras till vild och aktiv sorg.²⁰¹

I essän "Ola Billgren" i *Siksi: The Nordic Art Review* (1991) hävdar Gert-rud Sandqvist att Billgren i sin konst gestaltar voyeurens position och använder sig av allegorin.²⁰² Både allegorin och voyeurens strategi har blivit postmodernistiskt allmängods, konstaterar hon. Från sin kyliga 1960-talsestetik rör sig Billgren under 1980-talet in på ett område där känslan av att se på världen genom glas är borta, hävdar Sandqvist. Han överger voyeurens blickpunkt för förförarens interaktion: "Nästan hela 80-talets produktion undersöker förförelsen som problem och fenomen. Till skillnad från voyeurens passiva och fixerade position är förföraren aktiv, rörlig."²⁰³ Men förföraren agerar i ett dubbelspel. Spelets framgång bygger på att han blir trodd när han utger sig för att älska. Därför imiterar förföraren den som älskar, menar Sandqvist. Förförelsen blir ett simulakrum, en form för det som det liknar men utan den betydelse formen refererar till. Enligt Sandqvist är det denna förförelsens simulation Billgren undersöker:

220

Ola Billgren markerar sitt 'romantiska' måleris status av förförelse eller simulakrum genom att i sina collage från mitten av 80-talet mera explicit undersöka förförelsens mekanismer, de som reklamen så skickligt använder genom att anspela på en åtrå som aldrig kommer att stillas med de medel annonsen anger.²⁰⁴

Därmed relaterar Sandqvist Billgrens collage och nyromantiska måleri till en psykoanalytisk bakgrund, snarare än till postmodernistisk språkkritik, även om dessa diskurser är interfolierade. Parallellen till den under 1980-talet dominerande synen på Billgren som dubbelagent finns där, men Sandqvist förmår hitta en ny vinkling, som på en gång påvisar kontinuiteten från och brottet med nyrealismen.

1990-tal – närhet och distans

I sin recension i *SvD*, av Billgrens utställning på Galleri Engström (1993), upplever Stig Johansson att "naturens röst" börjat höras allt starkare i Billgrens måleri.²⁰⁵ Måleriet har blivit friare, mer aggressivt. Nu framträder naturen på ett annat sätt än den gjorde i *19 romantiska landskap*, menar Johansson. Det är inte så mycket ett klassiskt landskap Billgren målar som geologi, grottor, bergväggar och förkastningar, konstaterar recensenten. Med Johanssons ord är det

en natur i mäktig outgrundlighet, där människans obetydlighet blir helt förödande. Inför dessa håliga klippväggar, och vad som tycks som en jättelik, underjordisk bassäng, får jag en känsla av urtid, skapelsens morgon, men också en orosfylld avvaktande väntan på det föränderliga, på något hemlighetsfullt, långt bortom.²⁰⁶

221

Om man här anar ett naturvetenskapligt anslag – en del av förlagorna är hämtade ur geologisk litteratur – så bedrar man sig, menar recensenten. Dessa underjordiska landskap får oss snart att associera till förgängelse och död, det vill säga existentiella och romantiska snarare än naturvetenskapliga teman. Johansson avslutar med en retorisk fråga: "Har inte Ola Billgren alltid varit något av en romantiker, en mystiker, som lockar med det hemlighetsfulla?"²⁰⁷ Därmed distanserar han sig från läsningen av Billgren som dekonstruktör. Romantiken är här inte satt inom citationstecken. Den är inte Billgrens ämne. Han är själv en romantiker, vilket här förstås som synonymt med svärmisk mystiker.

Milou Allerholm skriver om samma utställning i *Expressen*.²⁰⁸ Liksom Johansson relaterar hon målningarna av grottor och förkastningar till en romantisk diskurs. Dessa motiv har sedan urminnes tider tillskrivits en mystik, skriver hon. Men motivet har också något att säga om vår egen tid. Sprickbildningen och förkastningen är flitigt använda som metaforer inom postmodernismen, där de framträder med "språkteoretisk innebörd som den plats där nya betydelser kan alstras", skriver Allerholm.²⁰⁹ Recensenten skriver vidare att detta är "naturmåleri i allra högsta grad, och ett mycket romantiskt sådant".²¹⁰ Att

Billgren även visar studier förbinder hon med romantikens upphöjande av skissen som den form i vilken konstnären ger uttryck för en oförmedlad känsla. Men genom att presentera dem som självständiga och genomarbetade verk tar Billgren enligt Allerholm "udden av en alltför romantisk hållning".²¹¹ Återigen ser vi hur en kritiker ser det som ett problem om det blir för romantiskt, utan att det närmare motiveras varför detta är ett problem. Intresset för romantiken är accepterat, men det får inte slå över i förbehållslös romantik. I det här fallet förefaller det romantiska vara förbundet med det känsllosamma, en viss natursyn, men också med en föreställning om den skapande processen där skissen blir som ett läskapper mot konstnärens genialitet.

Framkallning i det röda

222 Ytterligare en fasett av Billgrens romantik utgörs av de röda målningar han arbetade med under 1990-talet (bild xiii). Den röda färgen har från

Bild xiii



start haft en framträdande roll i Billgrens måleri, men fram till det tidiga 1990-talet som accent snarare än som dominerande färgton. Enstaka monokromer i rött föregår den röda perioden, som varade mellan 1992 och 1996. Men det var efter mötet med Gerhard Richters abstrakta röda målningar på en utställning i Paris 1991 som förälskelsen i den röda färgen väcktes på allvar.²¹² Billgren frågade sig om han skulle använda denna färg i ett figurativt eller nonfigurativt måleri och kom fram till att han ville utforska det föreställande. Han utgick från fotografier men färgen har en tendens att ta över och beslöja motivet, så att bilden framstår som endast till hälften framkallad. Det ger målningarna en drömsk atmosfär. Formerna är på väg att på romantiskt manér lösas upp i ett töcken. Ett ansikte, en caféinteriör eller antik ruin fixeras som ett fotografiskt avtryck men förblir fantomartade likt efterbilder på näthinnan.

Om den röda färgen säger Billgren själv i en intervju i *SvD* (1995): "Jobbar man med rött uppstår vibrationer. Saker trängs bort. Det är en färg som expanderar."²¹³ Det tycks alltså vara effekten han är ute efter i första hand, inte symboliken. I "Vilken färg föredrar du?" i boken *Studier i rött, Interiör, Till natten* (1997) skriver han:

Jag var [...] hemfallen åt framkallandet av begäret och fann att den röda färgen i dess oblandade prakt utlovade en sinnesrörelse som hade fördelen att den trots sin styrka inte var obehaglig. (En grön eller gul färg stegrad till full styrka kunde däremot framkalla obehagskänslor och rent av sjukliga förnimmelser.) Ännu en sensation måste nämnas, den av mörker. Det rörda [sic!], som jag upplevde det, var inte av öppnande karaktär, inte rumsligt vidgande som blått, utan omslutande, moderligt, eller likt en varm natt upplyst av ett blodigt sken.²¹⁴

Här tjänar den röda färgen den romantiska formupplösningen och rumsutvidgningen. Förälskelsen i den röda färgen innebär därmed det slutgiltiga brottet med 1960-talets objektivitet och fotografiska distans, och ändå inte helt och hållet eftersom 1990-talets röda måleri samtidigt är ett återvändande till fotografien, som om 1960-talets fotografiskt uppfattade motiv sågs genom 1980-talets nebulösa färgdimmor.

223

Om sin antikolorism under 1960-talet skriver Billgren: "Mitt förhållande till färgen var postkoloristiskt; det föll mig inte in att använda en färgeffekt utan att först ha givit den vad man senare kom att kalla en dekonstruktiv funktion."²¹⁵ På 1980-talet får färgen en mer framträdande roll, som just färgeffekter, samtidigt som den dekonstruktiva operationen sätts i spel. Om det finns ett motiv så tycks färgen frigjord från detta motiv, som ett färgat filter mer än som en aspekt av tingen, vilket förbinder måleriet med fotografien. Det var alltså varken i Billgrens 1960-tal, där det röda används som accenter, eller under 1990-talets röda period fråga om kolorism i modernistisk bemärkelse. Billgrens användning av färg påminner mer om tryckprocessen än Karl Isaksson. En del av de röda målningarna simulerar över- eller underexponerade eller på annat sätt ljusskadade fotografier. De kan också leda tankarna till mörkrummet med dess röda belysning.

Under rubriken "Armbrytning i rött" i *DN* (1995) recenserade Lars O Ericsson den utställning på Moderna dansteatern i Stockholm där Billgren visade sina röda verk för en svensk publik.²¹⁶ Golvet hade täckts av svart gummiduk. Med punktbelysning lyftes målningarna

fram ur mörkret, vilket förhöjde färgens intensitet. Ericsson pekar på en ambivalens som hindrar Billgrens måleri från att slå över i tom briljans, nämligen mellan föreställande och abstrakt liksom mellan värme och kyla. "Är bilderna på väg att 'framkallas'", frågar han: "Eller är de likt avlägsna minnen i färd med att ohjälpligt utplånas?"²¹⁷ Ytterligare en tvetydighet ser Ericsson i Billgrens användande av förlagor i form av fotografier. Billgren har här gått längre än någonsin tidigare i "ett slags 'upphovsmannens död'", skriver Ericsson med allusion på Barthes proklamerande av författarens död.²¹⁸ Tvetydigheten gäller Billgrens relation till den tyske målarkollegan Richter som något år före Billgren påbörjade en svit röda målningar som till skillnad från Billgrens var helt abstrakta. Med tanke på att Billgren är en målare i samma division som Richter ter sig detta epigoneri märkligt för Ericsson. Ericssons tolkning är att Billgren ägnar sig åt en konstnärlig armbrytning med tysken. Båda är virtuosa målare och nu vill Billgren visa att allt Richter gör kan han göra lika bra eller bättre. Jämförelsen med Richter återkommer ofta i kommentarer om Billgren.²¹⁹ Likheterna finns där och som Ericsson påpekar har Billgren själv aldrig förnekat dem. Tvärtom talar han öppet om sin upplevelse av några av Richters röda målningar i essän "Richter i Paris" (1997).²²⁰ Släktskapet mellan Billgren och Richter sträcker sig långt utanför den röda färgen. Båda började måla efter fotografier under 1960-talet, inspirerade av massmedier, film och popkonst. Båda har en osentimental inställning till hantverket, samtidigt som de i sitt måleri förhåller sig till romantiken. Billgren upprättar, liksom Richter, en distans till motivet, som ofta ses genom en slöja eller ett annat medium, företrädesvis fotografien. Men det finns också skillnader. Billgren har närmare till en vibrerande puls och hetta. I recensionen uppmärksammar Ericsson relationen mellan två konstnärer som verkar på samma område. Ericssons ståndpunkt förefaller vara att Billgrens verk inte kan förstås fullt ut om man inte beaktar deras relation till Richters.

Ett mörkare tonläge

Under andra halvan av 1990-talet rör sig Billgren mot ett än mer ödesmättat uttryck. Antika lämningar avbildas som i fotografiska drömbilder i ett monokromt gnistrande måleri. Halvt utsuddat framträder

motivet som hägringar eller vaga minnesbilder. Denna metod är särskilt kongenial i relation till de dödsmärkta interiörerna från Pompeji. I serien *Blommor i mörkret* utforskar Billgren blomstermotiv i stora om symbolisternas drift mot det dekorativa och överdådiga påminnande dukar. Här blandas i postmodern anda stilar och epoker, Monets näckrosor med antika statyer, men utan den fragmentestetik som hörde 80-talsarbetena till. Billgren rör sig alltså bort från de röda monokromerna mot en mörkare, symbolistisk färgprakt, för att under de sista åren utforska en svalare gröngrå kolorit. Motivet är under dessa sista år återigen antika skulpturer samt landskap från trakten kring Löderup, det landskap som var Billgrens.

I sin recension i *DN* (1996) av Billgrens utställning på Galleri Engström, talar Jessica Kempe om "Ola Billgrens färgsymboliska utforskning".²²¹ Kempe skriver att utställningen enligt konstnären själv är "en mångfärgad protest mot samtidskonstens fixering vid det enfärgade, monokroma" – en fixering Billgren själv delat med sina röda målningar, kunde man tillägga.²²² Med slumpens hjälp skapar Billgren nya bildvärldar, hävdar Kempe. Hans skiktmåleri uppstår i "mötet mellan verklighetsillusion och mekanisk yta, planlagt och tillfälligt, närvaro och distans".²²³ I sviten *Blommor i mörkret* ser Kempe en stilla vattenyta där "speglingar och vegetation vertikalt skjuter upp med samma tryck och outgrundlighet som i Monets näckrosdammar eller Tarkovskijs strömmar i filmen 'Solaris'".²²⁴ Kempe finner en trollkraft som påminner om inre landskap, "där bilder som trängts bort envist gör sig påminda".²²⁵ Till skillnad från hos Richter råder det ingen motsättning mellan tanke och känsla i Billgrens måleri, skriver hon.

Billgrens arbeten från denna tid dras mot mörkret, vilket Jelena Zetterström framhåller i sin recension i *SDS* (1997).²²⁶ Måleriet närmar sig den gotiska romantiken med dess överdådiga effekter, hävdar hon: "Med de nya dukar som visas på Galerie Leger går han aftonen och natten till mötes".²²⁷ Färgen har fått en mer framträdande roll än tidigare, vilket får recensenten att tala om en "mörk men skiftande kolorism".²²⁸ För Zetterström tycks bilden växa fram underifrån som i ett omvänt måleri. Konstnärens relation till det avbildade har aldrig varit entydig, skriver hon. När "Billgren målar natur, med det allomfattande ljuset och vattnet, så handlar det inte om att avbilda", understryker Zetterström: "Möjligen vill han fånga förnimmelser och känslor, men hans måleri är även kopplat till visuella föreställningar och positionsbestämningar".²²⁹ De senaste åren har Billgren enligt recensenten på ett tydligare sätt än

förut "bejakat sensualismen, subjektet och romantikern inom sig".²³⁰ Sensualismen hänförs till det måleriska, till handlaget med färgen och en viss ton i bilderna. Vari det subjektiva ligger är mindre tydligt. Kanske syftar Zetterström på att Billgren här tillåtit sig att improvisera och ta ut svängarna i större utsträckning än förut, då motivet inte är begränsat till en fotografisk förlaga. Epitetet romantiker, avslutningsvis, tycks hänvisa till just denna subjektiva dimension. Samtidigt tycker hon sig uppleva en återhållsamhet i måleriet: "Finns det ett vainsinne, finns det ett kaos, så är det ett tyglat sådant."²³¹ Om Billgrens utställning på Moderna dansteatern (1995) och dess röda målningar skriver Zetterström i en liknande anda: "Visserligen slog färgen emot en, men något höll tillbaka och undanröjde överhettningensrisken."²³² Återigen framträder romantiken som något som måste tyglas. Inte heller denna gång ges vi någon förklaring varför en överhettning av måleriet inte är att föredra. Varför är då det överhettade och distanslösa uttrycket farligt? Enligt den postmodernistiska kritiken är målarens uppgift inte längre i första hand att uttrycka en stämning, eller ens att gestalta en erfarenhet, utan snarare att belysa måleriets språklighet och representationens villkor i dagens bildsamhälle. Det uttrycksfulla måleriet livnär sig på en myt om det skapande geniet. Postmodernisten dekonstruerar denna myt inom ramen för ett metamåleri. I ljuset av denna uppgörelse blir det viktigt att signalera att man som konstnär inte är uppslukad av sitt undersökningsobjekt.

Horace Engdahl har skrivit om Billgren vid ett par tillfällen, men då inte utifrån konstkritikerns distanserade position. Som kritiker har Engdahl sin hemmahörighet på litteraturens och dansens fält, snarare än bildkonstens. Billgren och Engdahl medverkade båda i *Kris* under 1980-talet. Billgren har gjort omslagsbilden till ett par av Engdahls böcker. Billgren har också talat om hur han inspirerats av Engdahls läsningar av romantikernas texter. De delar i hög grad referenser och utgångspunkter.

I "Avlägsen plats" i *DN* (1991) skriver Engdahl om den formlösa målningen med samma titel från 1982. Titeln *Avlägsen plats* kan syfta på en geografisk plats men också på en inre ort, som har med minnet eller längtan att göra, resonerar författaren. Den kvadratiska duken går i grönt med ett mörkare parti in mot mitten och en ljusnande glänta i övre högra hörnet. Den vispande penselskriften skapar ett intryck av oskärpa. Engdahl relaterar denna formlöshet till minnet:

I Ola Billgrens målning "Avlägsen plats" tycks minnet nästan utplånat. Som om det enda återstående vore vissheten att ha varit hemma i någonting som redan har blivit obegripligt. Är det så Orfeus minns Hades efter sin återkomst till ljusets rike? Är det livmoderns havsdjup? Eller något ännu avlägsnare, något som ligger före skillnaden mellan född och ofödd.²³³

För Engdahl väcker denna målning, där inget är fixerat, känslan av något uttraderat. Han relaterar verket till en existentiell tematik. Bildrummet tättnar till ett oigenomträngligt dis, vilket får Engdahl att tala om ett utplånat minne. För Engdahl skulle detta kunna vara en bild av världens skapelse, platsen för det första tecknet:

'Platsen' är på duken föga mer än ett märke i en grågrön nebulosa och den får sin rumslighet tack vare förhållandet till ljusningen i bildens övre högra kant: en glänta mot ingenting. Det är som om någon försökt måla direkt på rymden innan materien skapades²³⁴

227

Så fort tecknet finns där, hur vagt det än må vara, är världsalltet redo att ta form, fortsätter skribenten. I Engdahls tolkning är det inte frågan om någon dekonstruktion av uttrycket – en romantik satt inom citations-tecken. Istället närmar sig *Avlägsen plats* i hans läsning skapelsens ögonblick, vilket relateras till språkets framträdande. Engdahl ser målningens rum som en urscen – världens, jagets och språkets. *Avlägsen plats* tycks på ett paradoxalt sätt samtidigt visa fram och dölja något, som ett bleknat minne, hävdar han.

I essän "Mörkerseende. Tankar om Ola Billgrens måleri" i *Artes* (1998) relaterar Engdahl Billgrens senare måleri till musikens klangverkan.²³⁵ Engdahl beskriver Billgrens bilder som hägringar, där konstnären avstår från att tillfredsställa begäret efter motivets närvaro. Engdahl tar fasta på skönheten, en skönhet som för honom bara gör känslan av förlust desto starkare. Billgren ställer publiken inför en paradox när han låter föremål "dyka fram ur den översvämmande färgen" samtidigt som den transparenta ridån förblir tillsluten, skriver Engdahl.²³⁶ Redan i 1960-talets nyrealism fanns enligt Engdahl en provocerande oåtkomlighet. Från 1980-talet och framåt har Billgren fördjupat sig i konstens fiktionsskapande element, menar skribenten. Engdahl talar om en "legendton som återstår om man tar bort det specifika innehållet

i ett romantiskt landskap", en klang av natur som har en bildmässig och föremålslös karaktär av natur.²³⁷ Det är denna Billgren utforskar enligt författaren. Måleriet signalerar stämningsfullt natursceneri eller romantiskt landskap snarare än att vara regelrätta landskapsmålningar, hävdar Engdahl vidare. I Billgrens 1990-tal ser han hur

igenkännliga föremål tränger till ytan som vrakdelar i en stormflod av rött ... vi är drunknade, vi har återvänt till livmodern, en dov puls dunkar bakom tystnaden ... men samtidigt är vi på teatern, efter stängningsdags, då kulisserna blir levande under nattlampan ... det är Poe, det är Mallarmé ... solljuset är borta.²³⁸

228 Det är alltså en gränslös kommunion som fiktiv iscensättning, en oceanisk återkomst bortom språket som samtidigt är full av referenser och kulturella avlagringar. Engdahl anmärker att färgen hos Billgren inte getts en objektiv-referentiell funktion, inte heller en subjektiv-expressiv. Den är inte en andlig kod, som hos Kandinsky, skriver han. Istället är Billgrens färger "verksamma, likt rörliga speglar, och deras ljus är falskt, likt konsten".²³⁹ Allt är sken. Allt är bild. Billgren ägnar sig åt att framställa skenet av en annan verklighet i sitt måleri, och det är på detta sätt han ansluter sig till det romantiska projektet, menar Engdahl. Billgren utnyttjar enligt författaren konstnärens rätt att uppehålla sig vid det ovetbara, den andra verklighet vi bara kan ana konturerna av, men inte för att öppna porten till det ockulta: "Det mysterium han fixerar är nutiden."²⁴⁰ Det är enligt Engdahl med hjälp av collaget som Billgren öppnar sina verk mot en främmande makt, nämligen reklamens, vykortens och tidskrifternas värld, som väcker en ny lust: "Billgren hittar på kitschets botten en namnlös längtan, som lockar honom till livgivande överdrifter".²⁴¹ Billgren närmar sig massbildens landskap med musikens medel, fortsätter författaren. Detta bruk av bilder med ursprung i massmedierna står inte mot en romantisk drift, understryker Engdahl. Enligt honom är det snarare i sin besatthet vid masskulturens bildvärldar, i sitt sätt att handskas med dess klichéer, som Billgren blir romantiker. Med sin inriktning som litteraturkritiker och sin djupa förtrogenhet med romantiken förmår Engdahl synliggöra den romantiska bakgrunden på ett mer detaljerat sätt än tidigare uttolkare som nöjt sig med att tala om det romantiska i svepande ordalag, eller undkommit problemet genom att sätta romantiken inom citationstecken.

Ingela Lind har skrivit upprepade gånger om Billgren. Jag vänder här tillbaka till 1980-talet för att följa hennes Billgrenkritik fram till 2007. Om Billgrens collage, visade på Galleri Engström (1986), skrev Lind i *DN* i en recension som även behandlade Dick Bengtssons utställning på Galerie Moderne.²⁴² Lind identifierar referenser till såväl Monet som Zorn. I hennes ögon är Billgren en virtuos målare som dessutom kan konsthistorien utan och innan. Han förhåller sig till den lätt och elegant, men "lockelsen att sjunka in i dess dunkel blir honom ibland övermäktig", skriver hon.²⁴³ Lind ser "en målarlycka utan intellektuella brasklappar", även om målningarna är "lömska som sirenernas sång".²⁴⁴ Måleriet förför och förleder. Den här gången har Billgren låtit sig ledas av lusten att måla, snarare än av någon teori och målar därför förföriskt och övertygande anser Lind. Hon kan acceptera tolkningen av Billgrens arbeten som dekonstruktioner:

Möjligen dekonstruerar Ola Billgren (enligt egna utsagor) förlegade värdesystem där naturen ansetts vara ett original och konsten en kopia för att istället visa fram en postmodernistisk horisontell världsbild där verkligheten snarare uppstår ur språket och samhällets koder än tvärtom.²⁴⁵

229

Men hon hävdar att Billgrens verk också är något mer än detta. I Billgrens konst finns enligt Lind en existentiell tematik som inte kommer till sin rätt i tolkningen av verken som dekonstruktioner och språkspel.

Collagens titlar knyter an till naturen och landskapet, medan den natur bilderna framställer är överklig och syntetisk, skriver Lind. I detta ser hon likheter med romantikernas och 1800-talets föreställningsvärld. Lind känner också igen en typisk skånsk topografi av fuktiga lerfält, badande i ljus, hämtad från konstnärens hemtrakter. Billgren har arbetat med ljusflimmer och dunkel, vilket gett bilderna en karaktär av hägringar. På detta sätt arbetar Billgren med att störa en omedelbar identifiering av det avbildade, menar recensenten. Lind noterar vidare att det ofta "finns ett håll i bildrummet eller en fokuseringspunkt i förgrunden som fungerar som centrifug för de transparanta färgströmmarna i dukarnas utkanter".²⁴⁶ Det är som att skela, att glida in i ett halvvaket tillstånd, fortsätter hon, att behålla ett visst mått av kontroll och samtidigt släppa den helt i vissa punkter. Att Billgren återkommande anspelar på musik uppfattar Lind som symptomatiskt. Hon refererar Billgrens egen text om sina collage i boken *Collages 22.6–14.9 1985* (1986) där han skriver att collagen aldrig helt låter sig upplösas i konst-

verket.²⁴⁷ De är fulla av avbrott, skarvar, symmetrier och asymmetrier. De irriterar och tvingar betraktaren ut på drift från "Konstens hemort ut i samhällets stora ämnesomsättningsapparat".²⁴⁸ Men Lind håller inte med om konstnärens beskrivning. Billgren är alltför sofistikerad för att bryta sig ut ur konsten, skriver hon: "Han väljer att använda dem [de massmediala bilderna] och smittar dem därmed med sin konst".²⁴⁹ Lind vänder därmed på relationen. Det är inte konsten som befläckas av massbilden utan massbilden som görs till konst.

Den mondäna elegansen är för Lind omisskännligt billgrensk. Med en suggestiv beskrivning av collaget *Rehnlandskap*, där en reklambild med skådespelerskan Isabella Rossellinis androgynt kyliga ansikte "flyter som en svan på den underliggande kolteckningens nedsmutsade flod", ger Lind exempel på hur Billgren använder massbilden som infogade element i måleriet.²⁵⁰ Billgren har alltid gjort fetisch av det artificiella, hävdar hon. Enligt Lind ställer han olika verkligheter sida vid sida på ett sätt som endast skenbart är likgiltigt. Men någon hierarki eller trygg helhet erbjuder han oss inte.

230 Lind skrev om den retrospektiva utställningen på Moderna Museet under rubriken "Teoretikern Billgren tar ut svängarna" i *DN* (1991).²⁵¹ Hon gör här en tolkning av Billgrens arbeten som på flera punkter skiljer sig från den som blivit etablerad efter Nittve. Framför allt ger hon uttryck för misstänksamhet mot konstnärens egna tolkningsförsök:

Fan må ta de texter konstnären skriver om sin egen konst! I fallet Ola Billgren har de varit förödande. Hans auktoritet har fått kritikerna att darra. Ändå är konstnärens utställda målningar offentliga handlingar, öppna för vem som helst att tolka efter eget skön.²⁵²

Om Lind är negativt inställd till Billgrens texter är hon desto mera hänförd av hans måleri. Hans konst bildar synteser av den västerländska konsthistorien, skriver hon. En avläsbar mening saknas, vilket enligt henne ger verken en egendomlig domning och tomhet. Att han så länge ägnat sig åt att demonstrera denna brist på mening ser Lind som olyckligt. Nu tycks "ärketeoretikern" Billgren äntligen ha tröttnat på distansen och hittat fram till lusten i måleriet. Trots sin strävan mot det objektiva och distanserade från 1963 och framåt har Billgren aldrig riktigt skakat av sig det romantiska arvet från barndomshemmet, menar Lind. "Romantikens splittrade världsbild, dess kult av fragmentet, uppbrottet och affekten men också längtan efter överskridningen via musiken

och färgen har alltid stannat som ett eko i hans måleri", skriver hon.²⁵³ Därmed preciserar Lind på vilket sätt Billgrens arbeten kan relateras till romantiken. Hon upplever dem som "sinnliga utsvävningar" eller "ett slags psykoanalytiska befrielseakter".²⁵⁴ Med musiken som utgångspunkt tycks Billgren ha vågat närma sig det lyriskt abstrakta måleri han en gång tog avstånd från, skriver Lind. Hon tycker sig se en drift mot en förlorad oskuld i konstnärskapet och beundrar hans nyvunna mod att följa lusten att måla. Därmed framträder en konstsyn där det alltför teoretiskt beräknande uppfattas som en mindre produktiv strategi, åtminstone för Billgren, medan det spontana måleriska uttrycket, infallet och lusten, respekteras och bejakas.

Lind recenserade även boken *Måleri/Paintings*, med texter av Douglas Feuk och Anne Ring Petersen, i *DN* (2000).²⁵⁵ Hon beskriver hur Feuk tröttnat på den postmoderna tolkningen och istället sökt fixera existentiella ledmotiv. Lind följer själv samma spår. Om målningen *Paris* (1973) skriver hon att den visst är ett postmodernt bländverk som luckrar upp all stabil rumslighet. Mest av allt utstrålar den för Lind ändå "en åtrå till lyx och skönhet som glider ihop med dödslängtan".²⁵⁶ Hon hävdar att det är dit, "till en försmäktande vacker för-språklig plats", Billgren alltmer strävat.²⁵⁷ Efter 1970-talets kris släppte han fram sin tidigare förnekade romantiska längtan. Lind skriver att Billgren sedan dess rört sig bakåt, mot konsthistoriens förebilder och det egna minnet, "från kritiskt metamåleri till ett mer direkt och lyriskt-musikaliskt".²⁵⁸ "Billgrens kyliga analyserande och hans ibland alltför sockrande form-upplösningar ekar av existentiell klagan", skriver hon.²⁵⁹ Spänningen som laddar Billgrens bästa verk är enligt henne "den mellan självgranskande reflexion och längtan till en total försjunkenhets".²⁶⁰ Lind betonar vikten av balans eller spänning mellan det distanserade och det innerliga. Det får inte bli demonstrativt. Det måste finnas något för betraktaren att upptäcka:

Han kan bli alltför pedagogisk och därför banal i sin demonstration av landskapet som själstillstånd. Däremot är de verk magiska där han samtidigt bejaktar sitt intellekt och sin bildmässiga virtuositet, glider mellan fast och flytande och tvingar publiken att framkalla det som ligger lagrat i bilden.²⁶¹

Billgren har alltid haft en dragning till det ceremoniella, fortsätter Lind, åt "rum, ting och gester vars ursprungliga betydelse bleknat".²⁶² Döden

har enligt Lind alltid varit ett centralt tema i Billgrens konst. I en minnes-text i *DN* (2001) kallar hon Billgren för en i själ och hjärta gammaldags och obotlig romantiker.²⁶³ Trots det överraskande dödsbudet ser hon så här i efterhand hur konstnären alltid umgåtts med döden:

Den ligger alltid på lur – bortom hans inskjutna invändningar och parenteser och bortom hans längtan till elegans, flanörsliv, lyx och skönhet. Ola Billgrens underbara röda målningar dunkar av en drift till total och extatisk försjunkenhet. Efter platser som är försmäktande vackra. Spänningen mellan det röda och det som det döljer eller blottar är i själva verket spänningen mellan skönhets- och dödslängtan.²⁶⁴

232 Återigen ställer sig Lind skeptisk till den postmodernistiska tolkningen för att istället betona konstnärskapets existentiella bevekelsegrunder. I en recension av den postumt utgivna essäsamlingen *Måleriets liv och död* (2006) i *DN* (2007) ger Lind återigen uttryck för sin bild av Billgren som en konstnär med ett smärtsamt men i grunden onödigt behov att legitimera sin målarlycka teoretiskt.²⁶⁵ "En kamp pågick inom Ola Billgren mellan poeten och skolmästaren", skriver hon.²⁶⁶ Först efter 1970-talets kris kunde Billgren släppa fram sin tidigare förnekade romantiska läggning, menar Lind. Här ger hon oss också en definition av denna romantik: "I Ola Billgrens fall handlade romantiken mest om en öppen attityd till metafysiken och måleriet".²⁶⁷ I slutraderna sammanfattar hon sin bild av konstnären som en medveten postmodernist i konflikt med sin i grunden romantiska läggning: "Men ett av problemen för Ola Billgren var att han drogs till just den sortens troskyldiga innerlighet. En oskuldsfullhet som han på grund av tidsandan och med en annan del av hjärnan såg ned på."²⁶⁸ Billgren faller själv en kommentar i en intervju i *Månadsjournalen* (2000) som kan läsas i ljuset av Linds beskrivning: "Det är klart att det har påverkat mig från [sic!] att ha haft ett slags skam över att ha en romantisk ådra. Det var lite genant att ha denna bakgrund. Min pappa var ju en väldig romantiker."²⁶⁹

Mårten Castenfors intar också han en avvaktande hållning gentemot postmodernistiska tolkningsperspektiv. I Castenfors Billgren-recensioner är det varken dekonstruktionen eller måleriets relation till fotografien som står i centrum utan uttrycksförmågan och måleriets väsen. Billgrens retrospektiv på Moderna Museet beskriver Castenfors i *GP* (1991) som en "fullmatad exposé" över ett konstnärskap som bildar en "guldåder för alla som vill tycka något".²⁷⁰ Och sådana finns det gott

om. I katalogen flockas de, enligt recensenten, hungriga men samtidigt skrämde av konstnärens auktoritet. Nittves utnämning av Billgren till "postmodern storfräsare" riskerar, liksom flera andra av katalogens texter, att måleriet hamnar i skuggan för en diskussion om tecken och strategier, menar Castenfors.²⁷¹ Då är han mer positivt inställd till Feuks sökande och ödmjuka hållning.

Castenfors menar att det unika med Billgrens konst ligger i Billgrens insikt om att han är en unik människa i en unik tid. Det är i den unika gestaltningen av en personlig erfarenhet av att leva i ett visst sammanhang Castenfors ser det bärande temat i Billgrens konst, inte i språkliga strategier eller teoretiska utsagor. Den exakta stilen i Billgrens fotorealism är för Castenfors inte i första hand ett led i uppgörelsen med 1950-talets abstrakta modernism, utan nödvändig "för att genomlysna varats problem".²⁷² Under 1970-talet bryts rummet sönder i Billgrens måleri, fortsätter recensenten. Det exakta formspråket kräver sin negation. Detta är utgångspunkten för Billgrens romantik, enligt Castenfors:

Ögats vemod måste kompletteras och fördjupas med själsliga sånger. Den intagna tesen övergår i en antites. Billgren ökar de expressiva tillslagen. Hans kuggmantel [sic!] blir natur men det handlar mer om inre landskap. Den tidigare exakta stoffsäkerheten försvinner i det undflyende och vaga.²⁷³

233

Som vi tidigare sett var denna strävan efter det vaga medveten hos konstnären. Genom att se den som utslag av expressionism ger Castenfors mångtydigheten en annan betydelse än Billgren själv, som istället talade om vagheten i termer av polysemi, ett försök att skapa en komplex bild snarare än att ge uttryck för en känsla. Enligt Castenfors målar Billgren inre föreställningar, tecken för natur snarare än regelrätta landskap. Recensenten talar om ett symboliskt beslöjande och ser hur verken "börjar klinga av äkta romantisk flykt i mörker och ljus".²⁷⁴ Det romantiska låter sig inte reduceras till ett ämne. "Nebulosor bryter ut", skriver Castenfors: "Vissa leder oss upp mot evigheten, andra leder oss till underjorden."²⁷⁵ Billgren "glider obesvärat mellan kosmos och jord", fortsätter han med poetiska formuleringar.²⁷⁶ Därmed relaterar Castenfors Billgrens måleri från tidigt 1980-tal till en orfisk romantisk-symbolistisk tanketradition. Detta görs överlag i berömmande ordalag. Men Castenfors ser också problem i vagheten: "Men i dessa försök att

blotta en innerlighet uppsöks även det mest exalterade och patetiska", skriver han.²⁷⁷ Det finns måleriska brister som kompenseras av måleriets värde av att ge uttryck för konstnärens försök att finna sig själv, "en inre stämgaffel, ett direkt flöde, som i en dröm om rening".²⁷⁸ Men bristerna består. De intensiva utbrotten och flykten ut i det vaga gör att måleriet drabbas av låsningar: "Den inre rösten tycks med tiden bli alltmer oformlig och strukturlös."²⁷⁹ Måleriet blir dött. Att Billgren 1986 återvänder till ett figurativt måleri ser Castenfors som bevis på det abstrakta måleriets misslyckande.

Här finns en parallell till Ingamaj Becks kritik av Billgrens utflykt i det formlösa i *AB* (1986), där hon såg bristerna i det måleriska handlaget exponeras på ett förödande sätt.²⁸⁰ Billgrens stora målningar med detaljförstorningar av naturfenomen uppfattar hon som en lindansaruppvisning på slak lina av någon som egentligen inte har något balanssinne. Det måleriska har enligt Beck alltid varit en svaghet hos Billgren, men tidigare har den varit dold bakom rationella teman. När dessa träder i bakgrunden blir bristerna mer iögonfallande.

234 I Billgrens alla växlingar ser Castenfors ett genomgående existentiellt sökande. Med poetiska formuleringar försöker Castenfors fixera detta tema. Castenfors skrev om konstnärskapet igen i *SvD* (1994), utifrån Billgrens utställning *Landskap med torn* på Bohusläns museum, samt en utställning på Galleri Engström i Stockholm.²⁸¹ Castenfors finner den trevande och ödmjuka hållningen på *Landskap med torn* sympatisk, till skillnad från den retrospektiva utställningen på Moderna Museet som gav honom intryck av något avslutat. På den nya utställningen finner han expressiva dukar "där färgen utsökt pustar och andas i en upplöst natur".²⁸² I dessa målningar badar Billgren enligt recensenten "i samma eteriska rymder och vatten som Turner och den sene Monet", snarare än med sin samtida kollega Richter, som han ofta jämförs med.²⁸³ Billgren är i likhet med Turner och Monet en naturmålare och romantiker, hävdar Castenfors, som menar att Richter saknar Billgrens mer personliga preferenser.

Artikelförfattaren ser *Landskap med torn* som en konstnärlig balansakt. Billgrens "romantiska jag berikas och kompliceras av ett stramt allvarligt förnuft", skriver Castenfors.²⁸⁴ Det är i det klivna, det ambivalenta, storheten står att finna enligt recensenten. Om inte förnuftet styr blir det mest ostrukturerade känslor och minnen. Om verken å andra sidan är alltför analytiskt genomförda blir de platta och livlösa. Känslan måste finnas med, men måleriet får inte bli ren färgutlevelse,

menar Castenfors. I de bästa verken "täcker Billgren inte med färg över sin egen känsla, sitt liv, han adderar inte heller betydelsenivåer eller låter färgen enbart slå ut i romantiska kaskader".²⁸⁵ Idealet finns någonstans mitt emellan, i en tyglad känslsamhet. Men varför just detta mellanläge gör måleriet bra förklaras inte. Castenfors nöjer sig med att konstatera att de "magiska verken" är "kluvna kombinationer och inte styrda konstruktioner".²⁸⁶

I "Livgivande pigment leder in i mörkret" i SvD skrev Castenfors om Billgrens utställning på Galleri Engström (1996).²⁸⁷ Billgren är enligt Castenfors en konstnär som kritiskt granskar "måleriets innersta väsen".²⁸⁸ Castenfors iakttar hur slöjorna över motiven har tätat och hur nya färger bryter fram ur det röda. Här finns ett "tvärdrag av grönska och kärr som dunkelt, köttigt och doftande svävar förbi likt ett gammalt fotografi som mist sin skärpa".²⁸⁹ Motiven löses enligt Castenfors upp i grumliga speglingar, vilket ställer frågor om seendets natur. Också denna gång finner recensenten att de bästa verken upprätthåller en balansakt. Spänningen finns "i glipan mellan det envetet konstruerade och det insisterande egensinnet".²⁹⁰ Även om Billgren försöker radera motivet är associationerna till naturen lätta att göra, konstaterar recensenten. Som allra bäst är Billgren när han inte är alltför beräknande men inte heller förbehållslöst emotionell, anser Castenfors: "Det som övertygar på den nya utställningen är denna spänning mellan ett krasst projekt om seende och den romantiska och sentimentala tonen som markerar något helt annat."²⁹¹

Att Castenfors talar om "måleriets innersta väsen" avslöjar hans bindning vid en romantisk-modernistisk tradition. Han skriver i en inläggande ton och undviker att skriva in Billgrens konst i ett ramverk av postmodernistiska teorier. Den uppgift Castenfors tar på sig är att iakta, att i ord ge uttryck åt, tolka och värdera det han upplever, inte att relatera konsten till en aktuell teoretisk diskurs. I detta påminner hans strategi om Ulf Lindes, Linde som i upprepade uttalanden ondgjort sig över konstvetenskapen och allt det pretentiöst akademiska som idag skrivs om konst.²⁹² På frågan om det finns någon bra yngre konstkritiker säger Linde i en intervju: "Ja, jag tycker att Mårten Castenfors i alla fall försöker, och jag vill inte säga att det inte finns bra kritiker, men gaphalsarna som dominerar har jag ingen respekt för."²⁹³ Linde dömer med andra ord ut i stort sett hela den svenska konstkritikerkår som idag syns i de stora tidningarna, åtminstone de ledande kritikerna. Av de namngivna är det endast Castenfors som undgår

Lindes förakt. Mina nedslag i Castenfors texter om Billgren förklarar varför. Det finns en överensstämmelse vad det gäller utgångspunkter mellan Castenfors och Linde. Båda söker en gestaltning av en personlig erfarenhet, ett måleri som inte bara är en uttänkt konstruktion utan något levande.

Till dem som tydligast intagit en kritisk hållning gentemot Billgren hör just Linde. Han är därmed undantaget som bekräftar regeln i en kritikerkår som, trots invändningar mot enskilda verk eller utställningar, hyllat konstnärskapet som ett av de främsta i sin generation.²⁹⁴ Linde kritiserar inte bara Billgren som skribent – påläst papegoja liknade han Billgren vid i en intervju i *Månadsjournalen* (1996) – utan också hans konst, vilken Linde upplever som flack.²⁹⁵ Då Billgren fått kritik har det i andra fall främst handlat om hans texter. Som vi sett har Castenfors och Beck kritiserat Billgrens abstrakta måleri. Men Billgrens ställning som en av de mest betydelsefulla konstnärerna i sin generation har kritiken varit tämligen enig om. I ett samtal i *90-tal*, mellan Madeleine Grive, Henrik Samuelsson, Stig Larsson, Marie-Louise Ekman och Linde säger Linde: "Ola Billgrens konst ger mig mycket lite. För mig är den flack. Den har passat en förfleckad kritikerkår utmärkt."²⁹⁶ För Linde är det höga anseende Billgren åtnjuter bland kritiker inte ett tecken på konstnären storhet utan på kritikens misslyckande. Den förmår inte längre se det som är av verkligt värde: "när en konstnär som Ola Billgren lyckas lägga beslag på kritikernas uppmärksamhet som han har gjort, så är det andra som inte får den uppmärksamhet de förtjänar. Det har skett en förfleckning av det som skrivs om konst", säger Linde.²⁹⁷ Denna negativa inställning kan tyckas besynnerlig. Billgren höll fast vid måleriet – det medium som är Lindes främsta intresseområde – i ett skede när det blev alltmer marginaliserat i den samtida konstdiskussionen. Linde lär dessutom ha hoppat av förtjusning första gången han såg Billgrens verk på Galleri Karlsson i Stockholm (1966).²⁹⁸ Billgren kom med ett löfte som aldrig infriades.

Linde och Billgren kom att inta olika positioner i den uppsplitande debatt som upptog konstlivet under hösten 1987. Billgren anammade postmodernismens teorier medan Linde kom att bli en av postmodernismens tydligaste motståndare i Sverige, med ett uttryckligt förakt för de "gaphalsar" som med ordet samtid utesluter en rad betydelsefulla konstnärskap ur konstdiskussionen.²⁹⁹ Linde opponerade sig mot språkbruket och förenklingarna i denna debatt och ifrågasatte bland annat reduktionen av modernismen till *en* modernism och hopbuntandet av

heterogena konstnärskap under sådana beteckningar som "högmodernism".³⁰⁰ Linde har försvarat en syn på konstverket som tilltal mot en instrumentell konstsyn, som kräver trohet mot ideologier eller teorier. Konstdiskussionen har enligt Linde akademiserats på ett förödande sätt under de senaste decennierna – förödande därför att kritikerna slutat se. Medan Billgren söker det kyliga och distanserade, försvarar Linde det personliga. Billgren utgick från fotografier i sina målningar medan Linde tråkades ut av fotografier, med undantag av Dawids. Intresset för denne fotograf hade de dock gemensamt.³⁰¹

Vad Linde söker i ett konstverk är ett personligt tilltal, en gestaltning av erfarenheter. "Den konst jag intresserar mig för är den konst som på nytt försöker tala om inre tillstånd av personlig art, med vilka medel som helst", säger han.³⁰² Man kan förmoda att det är just detta tilltal, denna i verket nedlagda personliga erfarenhet, Linde saknar i Billgrens beräknade konst. Den är elegant men kan också uppfattas som opersonlig, vilket föranleder Linde att göra bruk av den pejorativa termen "flack". Ytlighet var å andra sidan något som eftersträvades av postmodernerna målare som Warhol.

Ett annat exempel som skulle kunna belysa motsättningen mellan Billgren och en mer modernistisk syn på måleriet är den danske kollegan Per Kirkeby, intervjuad i *Konstperspektiv* ett par år efter Billgrens bortgång.³⁰³ Artikelförfattaren Gabrielle Björnstrand kallar Kirkebys målningar för existentiella äventyr och ställer hans risktagande mot Billgrens klara vision. Billgren har kontroll när han målar, för över bildidén till duken. När han skrider till verket har han klart för sig hur målningen kommer att se ut.³⁰⁴ På detta svarar Kirkeby:

Jag sätter Billgren högt ... Men det är just den där kontrollen jag haft emot hans måleri. Och behovet att legitimera sin konst teoretiskt. Det är som om krafterna aldrig riktigt släpps lösa. Mina målningar är öppnare, de har alltid fler lösa ändar, och är inte så intellektuellt fixerade.³⁰⁵

Här spelas två arbetssätt, men också två temperament och konstuppfattningar, ut mot varandra. Då Kirkeby improviserar och låter målningen ta form genom en lång rad av omarbetningar, utför Billgren sina målningar tämligen linjärt utifrån en idé eller förlaga. Det "flacka" i Billgrens måleri, för att använda Lindes term, är ett utslag av ett medvetet distanserat förhållningssätt. Det är fråga om olika sätt att se på den måleriska akten, vad den innebär eller borde innebära.

Vid sidan av Linde utmärker sig ett par recensenter i sin kritik av Billgren. Dessa kritiska kommentarer visar att Billgren inte är oberörbar. Som jag tidigare redogjort för kritiserade Ingamaj Beck Billgren för brister i måleriet i en recension i *AB* (1986).³⁰⁶ Senare har hon dock skrivit berömmande om konstnären vid flera tillfällen, som i "Efterbildens kraft och vemod" i *AB* (2000).³⁰⁷ Även Märten Castenfors hade sådana invändningar. Under 1990- och 2000-talet är Billgren en kanoniserad konstnär. Priserna på hans verk skjuter i höjden på auktionshuset. Då händer det att hans utställningar kritiseras av en ny generation kritiker. I relation till utvecklingen inom konsten tedde sig hans verk inte längre nydanande. Det hade blivit svårare att uppfatta något radikalt i Billgrens konst.

Bleknade bilder

238 Pontus Kyanders omdöme i "Grå accent för en preussiskt blå vägg" i *SDS* (1999) hör till de mest kritiska i Billgrenreceptionen.³⁰⁸ Kyanders kritik riktar sig mot Billgrens oförmåga att förnya sig. Föremålet är de målningar Billgren visade på en utställning på Galleri Leger i Malmö (1999). Kyander skriver:

Jag kommer att tänka på den Ola Billgren som metodiskt och rutinerat lyckas få en bild att nästan mot alla odds hetta till, att trots den drivna virtuositeten kännas personlig och angelägen. [...] Jag kommer att tänka på allt detta, och saknar det.³⁰⁹

Att Billgren gått över i en grå kolorit innebär enligt Kyander inte att han är i färd med en ny undersökning. Billgren fortsätter bara som förut, fast måleriet nu blivit helt tomt på innehåll. Titlarna uppfattar Kyander som parodiska och helt utbytbara. "Detta är konst för folk med en vägg hemma i preussiskt blått eller karmosinrött i behov av en dekorativ grå accent med väl tilltagen prislapp", skriver han i en lätt sarkastisk ton.³¹⁰ Undantaget är en grupp landskapsmålningar i grönt mot ljus: "Det är landskapsbilder i ett stämningsläge som utan vidare kan beskrivas som romantiskt".³¹¹ I det här fallet är detta inte något negativt. Här finns, fortsätter Kyander, "en doft av sekelskiftesskymning som i

en bild kan slå över i en turnerskt brinnande färgintensitet".³¹² Genom detta närmande av måleriska schabloner tar Billgren äntligen en risk, menar recensenten. Bilderna riskerar att förlora sig i det sentimentala och konventionella men gör det aldrig. Kyander belyser en problematik som funnits latent i Billgrens konstnärskap ända sedan 1970-talet. Det gäller hans relation till samtiden, för vilken Billgrens måleri kan upplevas som otidsenligt och konventionellt. Konstnären balanserar på den hårfina gränsen mellan att laborera med konventioner och att falla in i det konventionella, mellan att använda ett romantiskt uttryck och att vara romantiker.

I en recension i *SDS* av Billgrens utställning på Galleri Susanne Ottesen i Köpenhamn skriver Kyander året därpå att Billgren, likt Nicolas Poussin i sin berömda målning *De arkadiska herdarna* (*Et in Arcadia ego* 1638-39), sökt sig "till en förlorad idyll, till ett fruset Arkadien befolkat av antika kolonner och marmorskulpturer i ett vagt parklandskap".³¹³ Motivet är som tidigare beslöjat. En grå nyans dominerar bilderna, där det figurativa ibland är nästan helt utsuddat med hjälp av den rakel konstnären använder för att skrapa i den våta färgen. Kyander menar att Billgren i ett par verk lyckas blåsa liv i de antika motiven, som i *Staty och pelare. Villa Adriana*, "där det utfrätta i bilden bevarar ett personligt tilltal riktat till betraktaren".³¹⁴ I en staty som höjer ena armen i en hälsande gest anar recensenten "en möjlighet till liv i all denna stelnade materia och form, någonting som kanske undgått det långsamma sönderfallet och glömskan".³¹⁵ Som helhet är det ändå det livlösa som tar överhanden. Utställningen går "en stilla kvävningssöd till mötes", skriver Kyander.³¹⁶ "Det är dekorativt och drivet, och samtidigt dött och akademiskt", som ett "Arkadien dränkt i pudersocker".³¹⁷ Temat från Kyanders förra recension går igen. På samma sätt som då ser Kyander hur en drift mot det dekorativa förlamar måleriet. Billgren lutar sig mot sin skicklighet. Anstrykningen av finkulturell europeisk historia gör måleriet passande för en vägg i ett borgerligt hem. Kyander kräver av konstverket att det ska ha liv, att det ska bryta sig ur det tillrättalagda och konventionella. För att göra det räcker det inte att behärska mediet, man måste också våga ta risker.

Om det romantiska temat skriver Jelena Zetterström i en recension i *SDS* av utställningen *Ola Billgren. Till Minne* på Roseum i Malmö (2002): "En stående fråga brukar vara om Ola Billgren var en romantiker eller en intellektuellt kalkylerande teoretiker, en bild han bidrog till att understödja själv."³¹⁸ Det finns fog för att som artikelför-

fattaren ifrågasätter nödvändigheten av en sådan distinktion. Finns det inte plats för mer än en sanning i hans konstnärskap?, frågar sig Zetterström och undrar om det inte tvärtom bygger på en dualism, där mötet mellan den intellektuella och den romantiska hållningen ingår.

Jag delar uppfattningen att det finns plats för båda dessa hållningar, den analytiska och den romantiska, men ser dem inte som ingående i någon dualism utan snarare som olika aspekter av samma sak. Analytikern Billgren är omöjlig att skilja från romantikern eftersom Billgren hämtar sin analytiska metod från just romantiken. Det intressanta är *hur* Billgren återerövrar, tolkar och aktiverar romantiken i sina verk. Vi kan konstatera att Billgren i romantiken och det romantiska landskapsmåleriet av en Friedrich eller Turner finner incitament till att arbeta med bild på ett nytt sätt, närmare bestämt att bereda plats för bildens polysemi i en textualisering av uttrycket.

Sammanfattning

240

I detta kapitel har jag behandlat den konstkritiska receptionen av Ola Billgrens konst från 1979 och framåt, med fokus på begreppsliggörandet och värderingen av det romantiska. Vari det romantiska består råder det delade meningar om. Vi har sett att några skribenter ser en romantisk tematik i Billgrens upptagenhet vid ämnen som minnet, nostalgin, erotiken och döden. Andra finner det romantiska i grundtonen av melankoli, liksom i de stämningar konstnärens verk väcker hos betraktaren. Åter andra ser det romantiska i kopplingen till musiken. Flera uttolkare fokuserar på motivet och Billgrens användande av landskapsgenren. De framhåller att han arbetat med dunkla upplösta naturmotiv. Billgrens sätt att beslöja motivet uppfattas som romantiskt, liksom hans användning av färgen som bärare av känslan, framför allt i 1980-talet abstrakta och 1990-talets röda målningar.

Billgrens utveckling från nyrealist till romantiker uppfattas av kritiker som Olle Granath, Beate Sydhoff och Torsten Weimarck som en nödvändig frigörelse från ett alltför begränsande program. Granath betonar komplikationerna i Billgrens verk medan Sydhoff ser hur Billgren arbetar med minnesbilder. Weimarck talar om ett friare rum och en friare blick. Ett annat perspektiv står Bengt Olvång för, som är mera tveksam

till Billgrens utveckling i slutet av 1970-talet. Olvång läser in en politisk tematik i Billgrens arbeten, men reserverar sig samtidigt mot dem när de blir alltför otydliga och förankringen i samtiden svår att precisera.

Lars Nittves analyser är inflytelserika i Billgrenreceptionen. Här formuleras det postmoderna perspektivet på Billgren som dekonstruktör. En rad kritiker gör tolkningar i samma riktning. Till de kritiker som ser Billgren som en postmodernist hör Bo Nilsson, Sören Engblom, John Peter Nilsson och Lars O Ericsson. Mer tvetydig är hållningen hos Leif Nylén, som å ena sidan erkänner att de metakritiska och dekonstruktiva strategierna är operativa i Billgrens 80-talskonst men hävdar att de inte innebär något egentligt nytt i förhållande till verken från 1960-talet. Det är bara orden och de yttre formerna som bytts ut. Värdenihilism kallas nu antimetafysik, metakonst intertextualitet.

Ingela Lind hör till de kritiker som distanserar sig från de postmodernistiska tolkningarna, inte minst de Billgren själv förde fram. Hon menar att postmodernisten Billgren stod i konflikt med romantikern. Medan den förre dominerade i konstnärens texter kom den senare till uttryck i måleriet, framhåller hon. En rad kritiker avstår från att göra postmodernistiska läsningar, utan att för den skull avfärda sådana. Istället lyfter de fram andra aspekter som lika väsentliga.

241

Jessica Kempe är mer inriktad på den existentiella tematiken hos Billgren. Mårten Castenfors hävdar att Billgren utforskar måleriets innersta väsen. Han betonar balansen mellan det innerliga och det distanserat analytiska, som måste till för att det inte ska bli för romantiskt respektive dött. Ingamaj Beck kritiserade i en recension Billgren för bristande måleriskt handlag, men har senare erkänt konstnärens kvaliteter. Pontus Kyander imponeras inte alltför mycket av Billgrens virtuositet, så länge måleriet förblir livlöst och akademiskt. Stig Johansson ser Billgren som en romantiker och mystiker försjunknen i tidsproblematiken. Gertrud Sandqvist ser hur Billgren från 1960-tal till 1980-tal lämnar voyeurens distanserade och fixerade position för förförarens rörliga och aktiva. Billgren undersöker förförelsens mekanismer, hävdar hon. Sören Engblom relaterar hans bilder till frågan "vad är måleri?", samt till minnet, döden och passager. Horace Engdahl ser i en målning platsen för språkets och världens framträdande. Billgren uppehåller sig enligt Engdahl vid en urscen, vid framträdande och försvinnande. Samtidigt är vi på teatern. Allt är sken, vilket knyter Billgrens projekt till romantikernas. Staffan Schmidt talar om Billgrens senare arbeten i termer av en analys genom passion.

Tydligast framträder motsättningen mellan Douglas Feuk och Lars Nittve, men den är ändå inte större än att de båda kan förenas i ett samtal om Billgren i katalogen till den retrospektiva utställningen på Rooseum och Moderna Museet (1991). Nittve förde under 1980-talet fram sin tolkning av Billgren som en postmodernistisk dekonstruktör av romantiken. Denna kulminerade med essän "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap" (1985), där Billgren framställs som en svekfull förförare som sveper in fragmenten av massmediala klichéer i ett löftesrikt skimmer, bara för att svika varje förväntan på närvaro och helhet. Närvaron av något uttrycksfullt jag är inte avläsbar i dessa bilder. Billgren stegrar romantikens illa dolda motsägelse till en akut splittring och dekonstruerar därigenom romantiken i dess egna termer, hävdar Nittve. Enligt Nittve utför Billgren därmed en kritikisk operation, påminnande om Derridas dekonstruktion inom filosofin, där en rad dikotomier, som *Natur/kultur, helhet/splittring, symbol/allegori* dekonstrueras. Redan under 1960-talet arbetade Billgren antimetafysiskt. Men det är först med de romantiska collagen som han enligt Nittve tar steget ut i simulationens tredje ordning, då tecknet, i simuleringens simulakrum, förlorat förbindelsen med sin referent och agerar ut i ett fritt spel. Därmed blir han med Nittves ord postmodernist, medan hans måleri under 1960-talet ännu bara var "proto-post-modernism".

Mot denna läsning invänder Feuk i "Långsam hemkomst" i boken *Ola Billgren. Måleri/Paintings* (2000), visserligen utan att nämna Nittve vid namn, men likväl med den kritiska udden riktad mot Nittve och hans efterföljare. Bilden av Billgren som svekfull förförare är för Feuk obegripligt hårdhärtad. Feuk för istället fram det musikaliska som genomgående i Billgrens måleri under 1980-talet. Han avfärdar inte läsningen av Billgrens verk som postmodernistiska spel med tecken, men anser att en alltför långtgående betoning av denna aspekt hotar att dölja målningarnas egentliga ärende, som enligt Feuk är av existentiell natur. Inte för inte uppehåller sig Billgren återkommande vid minnet, döden och naturen.

Billgren står själv någonstans emellan de båda kritikerna. Som teoretiker har han underblåst Nittves tolkningar och medger att de inspirerat honom. Samtidigt har han på annat håll påtalat att den ironiska/dekonstruktiva sidan av hans verk överbetonats en smula. Billgren kommenterar själv sin relation till de båda kritikerna i en personligt hållen text. Här beskriver han Nittve som den som bäst förstod vad

han höll på med för tillfället, medan Feuk sökt bevekelsegrunderna för konstnärskapet som helhet.

Medan Nittve står för ett postmodernistiskt och av poststrukturalismen färgat tolkningsperspektiv står Feuk för en mera hermeneutisk, romantisk-modernistisk hållning. Han lyfter fram existentiella teman knutna till det personliga och omedvetna. Denna motsättning definierar scenen eftersom de båda kritikerna uppfattas som de främsta Billgren-uttolkarna. I olika hög grad grupperar sig kritiker som Bo Nilsson, Sören Engblom, John Peter Nilsson, Lars O Ericsson och Staffan Schmidt på Nittves sida, medan Ingela Lind, Jessica Kempe och Mårten Castenfors lutar åt Feuks sätt att närma sig konstnärskapet. Någon tydlig gränslinje mellan en postmodernistisk språkkritisk förståelse av Billgrens verk och en romantisk-modernistiskt färgad tolkning är inte möjlig att dra eftersom det här rör sig om nyanser. Feuk avfärdar inte den postmodernistiska tolkningen men vill lägga betoningen på andra aspekter. Utanför dessa i grunden positivt inställda kritiker står Ulf Linde, missnöjd med den samtida konstkritiken, men också med Billgrens konst som han upplever som flack.

Ett stort antal kritiker ser i Billgrens konstnärskap en dualism mellan en subjektiv och innerlig hållning och en distanserad och analytisk. Det romantiska kopplas vanligen samman med den första och det postmodernistiska med den senare. En sådan polarisering är dock inte möjlig att upprätthålla eftersom det romantiska finns i det postmoderna. Flera kritiker har påtalat att det redan i de "objektiva" nyrealistiska målningarna från 1960-talet finns en romantisk rest i form av ett begär som tar sig uttryck i voyeurism eller i form av en metafysisk dimension. Det är inte bara så att Billgren närmar sig romantiken som ämne, eller det romantiska landskapet som bildtyp, med bibehållen distans. Lika ofta gäller det omvända, att han med ett romantiskt förhållningssätt närmar sig den postmoderna världen av massmedier och bildflöden.

Genomgången av kritiken visar inte bara på det breda uttrycksregister Billgren arbetade med i sin konst, från det realistiska till det abstrakta, den ger också en bild av konstkritikens diskursiva utgångspunkter under perioden, då flera olika hållningar verkade sida vid sida för att i konstdebatten 1987 spelas ut mot varandra: modernismens in-kännande kritik som höll fram det originella och individuella och postmodernismens som talade om dekonstruktion, språklighet och subjektets död. Mellan dessa ytterligheter fanns ett spelrum som upptogs av majoriteten av kritikerna. Där kunde Billgren erkännas som en post-

modernistisk dekonstruktör utan att man för den skull behövde förneka nostalgin, dödstematiken och den romantiska utlevelsen i hans måleri. Båda lägren delar uppfattningen att det romantiska inte bör överdoserar. Det romantiska är intressant, men bör hanteras på rätt sätt, dekonstruktivt eller tillsammans med en analytisk och distanserad hållning. Det får inte bli för romantiskt.

8.

GÄCKANDE MYSTIKER – STUDIE AV DEN KONSTKRITISKA RECEPTIONEN AV DICK BENGTSSON

245

Konstkritikens positioner och strider om tolkningsföreträde framträder tydligast i relation till konstnärskap som uppfattas som viktiga men som inte på ett självklart sätt tillhör det ena eller det andra lägret. Ola Billgren var en sådan konstnär. Han var föremål för konstkritikens intresse i närmare fyra decennier. Han tillhörde inte bara sin egen generations kritiker, som Douglas Feuk. Även yngre kritiker, som Lars Nittve, försökte göra honom till "sin" konstnär. Det var inte givet utifrån vilket perspektiv hans romantiska landskap skulle tolkas. Olika kritiker närmade sig Billgrens konst utifrån olika utgångspunkter. Därmed fanns förutsättningar för en strid om tolkningsföreträde, där de olika kritikerna kunde spela ut sin divergerande konstsyn mot varandra i relation till Billgrens konst. 1980-talets generation av unga konstnärer, som Max Book, Eva Löfdahl, Stig Sjölund, Maya Eizin Öijer, Lars Nilsson och Måns Wrangle, positionerade sig i opposition mot den äldre

generationen av kritiker och togs själva i försvar av postmodernismens främste företrädare i Sverige, Lars O Ericsson. Därmed blev tolkningen av dem som postmodernister tämligen självskriven. Striden om tolkningsföretråde var därför inte lika framträdande som i fallet med Billgren. Ett konstnärskap som däremot blev föremål för en strid om tolkningsföretråde var Dick Bengtssons. Bengtssons konst var tillräckligt egensinnig och gäckande för att inte låta sig täckas in av ett tolkningsperspektiv. Det motsägelsefulla i Bengtssons verk gjorde dem öppna för flera tolkningar, men han var alltför intressant ur vart och ett av dessa perspektiv för att kritikerna skulle tillåta en reducering av konstnärskapet till motståndarlagrets tolkning.

Bengtsson gick från att ha varit en uppmärksamman men ändå något perifer konstnär till att under 1980- och 1990-talet inta en självklar plats i kanon. Han har kallats konstnärernas konstnär. Ernst Billgren och Karin Mamma Andersson är bara två exempel på betydande konstnärer som påverkats av Bengtsson. I samband med konstnärens bortgång skrev Leif Nylén:

246

Han var autodidakt, ganska skygg, tillhörde ingen grupp och försvar sig inte till någon annan riktning än sin egen.

Ändå kom han att bli en av de inflytelserikaste i den svenska samtidskonsten: när unga målare i början av 80-talet tycktes stöta bort det mesta av 60- och 70-talets ideologier och stilar tog de Dick Bengtsson till sitt hjärta.¹

Detta avsnitt tar sin början i det tidiga 1980-talet. För det är då, med den retrospektiva utställningen på Borås konstmuseum (1982) som året därpå visades på Moderna Museet och Centre Culturel Suédois i Paris i NUNSKU:s regi, som kanoniseringen av Bengtsson tar fart och därmed striden om tolkningsföretråde. I den kritiska receptionen av Bengtssons verk kan en förändring i konstkritiken skönjas. Från att tidigare ha tolkats som folkhemskritiker och gåtfull mystiker framträder under 1980-talet postmodernistiska tolkningsperspektiv där de språkliga operationerna i Bengtssons måleri ställs i fokus.

Dick Bengtsson och nyrealismen

Bengtsson tillhör samma generation som de så kallade nyrealisterna Ola Billgren, John-E Franzén, Jan Håfström och Peter Tillberg, vilka manifesterade sig gemensamt på ett antal utställningar i Sverige och utomlands under 1970-talet, som *Alternative Suédoise (Svenskt alternativ, Moderna Museet 1970/Alternative Suédoise, Musée d'Art Moderne de la Ville Paris 1971)* och *Neuer Realismus aus Schweden* (Västtyskland 1975). Också Gert Aspelin, Lena Cronqvist, Roj Friberg, Gittan Jönsson, Olle Kåks, Gerhard Nordström, Ulf Wahlberg och Ulla Wiggen arbetade i en nyrealistisk anda. Även om ingen av dessa konstnärer förblev renodlade realister utan i flera fall närmade sig ett romantiskt uttryck, utmärker sig ändå Bengtssons måleri med dess förtätade, klaustrofobiska stämningar, långt ifrån realismens sakliga ideal.

Luften i hans landskap är unken, atmosfären instängd och drömlig. Figurer framträder som utklippta. Motsättningarna mellan bild-element av olika härkomst är emellanåt våldsamma. Målningarna är dessutom lackade och patinerade, innesluta i ett skikt av svunnen tid. Bengtssons "nyrealism" har drag av såväl romantik och symbolism som surrealism och film noir. Den innehåller en ironisk komponent, ett osäkerhetsmoment och en provokation med alla hakkors som fästs vid bilderna likt brännmärkningar. Det "bristfälliga" hantverket och de uppenbart kalkerade bilderna utgör i sig en provokation mot varje ideal av realism. I Bengtssons värld är det aldrig riktigt säkert vad det är vi ser. Det enda vi kan sluta oss till är att det inte är någon yttre värld av ting han målat av. Förlagorna är hämtade från olika håll men bearbetas och förfrämligas. Hans måleri saknar därmed naturalistiska anspråk. Istället fungerar det utifrån en logik som påminner om drömmens uppriktande av oväntade samband. Bengtssons konst har mer gemensamt med Gustave Moreaus symbolism och Franz Kafkas absurdism än med Gustave Courbets realism och Honoré de Balzacs naturalism. Termen nyrealism är därför inte helt igenom tillfredsställande, även om den pekar ut ett brott med det abstrakta måleriet och konkretismen som dominerade konstscenen i Sverige vid tiden för Bengtssons första försök i konsten. Nyrealisterna återinför inte bara det figurativa i måleriet, de

bryter också med modernismens strävan efter spontanitet, originalitet, koloristisk vitalitet och autenticitet. Återvändandet till den föreställande bilden möjliggjorde ett öppnande mot masskulturens bildvärld med dess serietidningar (Håfström), film- och modebilder (Billgren), amerikanska bilar och motorcyklar (Franzén, Wahlberg), nyhetsbilder från Vietnam och Chile (Nordström, Friberg) men också mot konsthistorien och bilder ur uppslagsböcker (Bengtsson). Konsthistoriens och populärkulturens bildvärldar är inte så väsensfrämmande som man skulle kunna tro, om man får tro Bengtsson själv i en intervju:

Vi har en olycklig benägenhet att bli högtidliga och andaktsfulla inför äldre konst som också hade en ytligare sida [...]. - Det äldre måleriet hade ofta samma funktion som fotot har idag. Man kan t. o. m. tala om den tidens reklam och fästmansbilder. Måleriet var mer illustrativt.²

248

Kommentaren är typisk för denna generation av konstnärer och deras sätt att förhålla sig till traditionen. De ser inte längre någon given hierarki mellan konstbild och massbild. Konsten måste ta sig an det moderna samhällets bildvärld för att vara angelägen i sin tid, menade de. Ändå är det påfallande i hur stor utsträckning nyrealisterna bygger på traditionen. Sin egen konst kommenterade Bengtsson på följande sätt: "Mycket av det jag gör handlar om konst. Jag skildrar inte verkligheten direkt utan konstens uttrycksförmåga."³ Dessa nyrealister lånar inte bara ur andra målningar, de simulerar också andra medier, som fotografi och film. Det gäller då inte bara citerade bilder utan också visuella diskurser, ett visst sätt att uppfatta tingen som kan kallas fotografiskt eller filmiskt. Billgrens nyrealism, för vilken han tog djupa intryck av Antonionis filmkonst, är ett tydligt exempel på detta.

I Bengtssons verk konfronterar bilder ur konsthistorien och masskulturen varandra över målningens yta utan att konstnären visar prov på någon större ansträngning att jämka samman dem. "Konflikten kännetecknar hans målningar", som Ingela Lind uttryckte det i *DN* i en recension av den retrospektiva utställningen på Moderna Museet (2006).⁴ De tycks, fortsätter hon, "hopklippta av geometriska figurer, fejkade fonder, pappersdockor, filmgangstrar och maskiner från pojk-tidskrifter".⁵ De utgör collage av alla möjliga typer av bilder, liksom för övrigt många av Håfströms och Kåks målningar från samma tid.

Peter Cornell skriver om det problematiska i termen "nyrealism" i "Dick Bengtsson mot naturen" i *Paletten* (1983):

Den här tiden [1960-talet] var inledningen till en mycket vital period i svenskt måleri; det var då målare som Kåks, Billgren, Franzén, Håfström och många fler slog igenom. De rubricerades ofta som nyrealister och också Dick Bengtsson hamnade under den beteckningen. Men termen är ganska olycklig för varken i hans eller de övrigas fall handlade det om någon realism i Courbets tradition. Kåks, Billgren och Håfström hade ju snarare rötter i en romantiskt färgad symbolism och surrealism.⁶

Cornell konstaterar att beteckningen nyrealism ändå kan motiveras med att dessa konstnärer bryter med det abstrakta måleriet. Detta vill han dock inte låta vara gällande för Bengtsson, som Cornell uppfattar som starkt förankrad i modernismens abstrakta måleri.

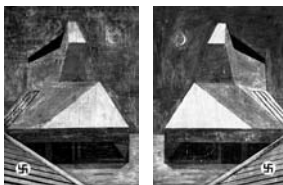
Beteckningen nyrealism är alltså problematisk men ändå användbar. Vi måste betona prefixet "ny-" och se hur det helt omdefinierar termen realism. I yttre hänseende är det frågan om ett slags realism, men detta realistiska bildspråk används i en konst med romantiska eller surrealistiska syften.

249

Dick Bengtsson – romantiker?

Det finns element i Bengtssons konst med starka reminiscenser av romantik, senromantik och symbolism, även om arten hos dessa referenser kan vara svår att bestämma. Det är frågan om romantiska stämningar och romantisk bildretorik snarare än om direkta citat eller allusioner på romantiskt måleri. Som Leif Nylén skrev 1989: "Det är svårt att sätta ord på det suggestivt särartade i Dick Bengtssons konst – bland annat därför att den inte går att avläsa mot någon bestämd stil eller avsikt. Snarare löser den upp alla ord, begrepp, värden."⁷ Kanske är den i detta avseende, det vill säga i sin osäkerhet, ironi och textualisering av uttrycket, romantisk. Men det finns också andra beröringspunkter med romantiken. För att ta ett exempel: i *Hatt- och mössfabrik* (1969, bild xiv)

Bild xiv



har en bild av en fabriksbyggnad med en udda form (ett färgeri till en hattfabrik i Luckenwalde ritad av Eric Mendelsohn på 1920-talet), förvandlats till en nog så romantisk mardrömsvision. Med de giftiga kulörerna och det kalla månljuset har byggnadskroppen blivit monstruös. Dubbleringen av bilden med en spegelvänd motpart har ytterligare förstärkt mardrömskänslan. I nedre yttre hörnen har de båda bilderna märkts med hakkorsstämplar. Dessa korresponderar med den likaledes dubblade månskärnan på den giftgröna himlen. Med hakkorsstämplarna är associationen till nazisternas krematorier i förintelseägren inte långt borta.

Hur ska vi förstå titeln? Verket kan ha tillkommit utifrån följande associationsbana: Hattfabrik leder tankarna till hattar och mössor, de två politiska partierna i Sverige under frihetstiden. Vad tillverkas här? Människor stöpta i en och samma form, med samma åsikter? Eller ska titeln tolkas bokstavligt? Byggnadens form har antagit skepnaden av en hatt, en lustighet som står i bjärt kontrast till bildens demoniska utstrålning. I detta nattrike är dagens logik satt ur spel. Bilden sluter sig kring sin mening.

250

Den vision som gestaltas kan beskrivas med Edmund Burkes begrepp om det skräcksublima. Här finns också en återklang av det symbolistiska måleriet kring sekelskiftet 1900, Arnold Böcklins *Dödens ö* (*Die Toteninsel* 1860-66), men också av Moreaus kylslagna symbolism. Douglas Feuk påtalar närvaron av denna senromantiska symbolism i Bengtssons måleri i essän "Ironi, fobi, demoni – om bilden av Dick Bengtsson" (2005):

Förutom den distanserade och uttalat anti-romantiska hållningen finns det ju också en demonisk-romantisk 'nattsida' som gång på gång återkommer i bilderna, och som tycks mig bottna i en snarast 'primitiv', kanske delvis omedveten föreställningsvärld.⁸

För Feuk handlar det inte så mycket om allusioner på romantikens konst. Det är i framställningen av ett existentiellt drama som Bengtssons konst har beröringspunkter med romantiken. Feuk talar om en mystik av psykologisk natur. Bengtsson målar enligt honom en inre snarare än en yttre värld.

Den spricka som det romantiska landskapsmåleriet iscensätter mellan bilden och naturen finns också i Bengtssons måleri. Men sprickan går inte bara mellan honom och den yttre världen utan också igenom

honom själv, eller mellan honom och verket. "Dick Bengtsson" är en gäckande gestalt som ständigt byter skepnad. Som betraktare går vi lätt vilse i en labyrint av speglingar, dubbelgångare, kopior och förfalskningar, som spelas ut som kort i ett spel om verkligheten. Liksom i den romantiska konsten tenderar allt att bli förställning. I den mån Bengtsson är romantiker är det för att han driver förkonstlingen bortom alla gränser. Bengtssons romantik är E. T. A. Hoffmanns eller Friedrich von Schlegels ironi. Men i denna ironiska romantik är avgrunden, döden och fascismens hot ständigt närvarande.

Motiviskt finns det kopplingar mellan Bengtssons måleri och romantiken. Han har målat världen som den ter sig i månens spöklika ljus (*Hatt- och mössfabrik*), sublim arkitektur (*Varken det ena eller det andra* 1971, bild xv), det slags skymningslandskap vi finner i 1890-talets

Bild xv



251

svenska nationalromantiska måleri (*Demonstrationståget* 1972, bild xvi), hänförande alplandskap (*Bergsvandrare* 1974, bild xvii), havsbrän-

Bild xvi



Bild xvii



ningar mot klippor under en natthimmel dominerad av Saturnus (*Badbild* 1974).

I sin astronomiska ödslighet leder det arktiska landskapet i *Badbild* tankarna till en målning som Friedrichs *Ishavet* (*Das Eismeer* 1823–1824). Sättet att komponera bilden, det stående formatet, de framskjutande klipporna i förgrunden som kvinnan står uppkliven på

och det upprörda havet nedanför med vågorna som kastas mot klip-
porna, påminner också om ett annat av Friedrichs landskap, nämligen
Vandraren över dimhavet (*Der Wanderer über dem Nebelmeer* 1818).
I målningen *Varken det ena eller det andra* framträder en offentlig
byggnad, (Londons universitets huvudbyggnad från en bild i *Svensk
uppslagsbok*), som en monumental koloss, eller kanske snarare Potem-
kinkuliss i dramatisk belysning, i gult mot en smutsbrun bakgrund.
Det är en spöklik scen tömd på människor. Mot himlens frambrutande
skimmer projiceras sentensen "Varken det ena eller det andra" likt ett
gudsord. Titeln är på sedvanligt Bengtssonmanér gåtfull. Är detta var-
ken verklighet eller dröm, en gråzon där alla betydelser lösts upp? Eller
beskriver orden melankolins psykiska tillstånd där världen förlorat sina
färger och sin mening? Här finns beröringspunkter med romantikens
sublima, inte minst arkitektur av oerhörda proportioner, som hos Pira-
nesi, Étienne-Louis Boullée och Hugh Ferriss.

Under 1980-talet arbetade Bengtsson, liksom Billgren, med col-
lage (bild xviii). Ett av dessa arbeten (*Collage* 1987) föreställer en rod-

Bild xviii



nande himmel över en tropisk strand. Palmer stäcker sig upp genom bil-
den. Vid deras stammar häftar utrivna tidningsfragment med bokstäver
och ord vars betydelse gått förlorad. Vid ett ytligt betraktande framstår
scenen som ett pastoralt strandpanorama, en Medelhavsidyll eller möj-
ligen något mer orientaliskt. Vid närmare studium förstår vi att bilden
inte är någon målning. Konstnären har bara fyllt i färger på ett fotografi.
En av förutsättningarna för att det romantiska landskapets fiktion ska
fungera är att scenen inte innehåller spår av civilisation. Människan
ställs inför naturen i dess otyglade vildhet eller paradisiska oskuld-
fullhet. Men i Bengtssons collage framträder denna från civilisationen
befriade idyll som en studioprodukt. De infogade tidningsfragmenten
utgör påminnelser om bildens cirkulation i massmedierna. Det blir
omöjligt att se bilden som en autentisk representation av en folktom
strand med palmer. Landskapet framstår istället som en scenografisk
konstruktion eller massmedial kliché.

Något anspråk på att vara sann mot en yttre eller inre verklighet finner vi inte hos Bengtsson. Om modernism definieras utifrån en strävan efter sanning, då är Bengtsson postmodernist, en konstnär som övergett modernismens anspråk på det abstrakta och universella därför att de ter sig orimliga i en tid när vi dagligen översvämmas av bilder, där dessa bilder kommit att utgöra vår verklighet, inte bara spegla den. Bengtssons målningar lånar sig åt en mängd motstridiga tolkningar. Sammanställandet av tecken tycks vilja säga oss något men det är inte givet vad. För att ta ett exempel så tillfogar han Edward Hoppers berömda gatuscen från New York en cirkelformad stämpel med ett hakkors i *Edward Hopper: Early Sunday Morning* (1970). Vilket slags samband upprättas därmed mellan Hoppers bild av en folktom gata i morgonljus och nazismen? Är det realismen Bengtsson här attackerar eller något annat? Utsagens tydlighet (gatuscen av Hopper + hakkors) låter oss inte acceptera detta samband som godtyckligt. Vi avkräver målningen en intention eller förklaring som inte är oss tillgänglig. Färgen på husväggen har blivit blodröd, himlen smutsigare. Målningen har också getts den för Bengtsson typiska patinan. Utsnittet har därutöver kapats på vänstersidan. Scenen är överhuvudtaget mörkare, skuggorna svartare. Stämningen i bilden, och därmed innebörden, har förändrats. Bengtssons version utstrålar klaustrofobi snarare än söndagsstillhet. På detta sätt arbetar Bengtsson med att förskjuta innebörden i bilder, inte bara genom att ställa bilder mot varandra, utan också genom att transformera ursprungsbilden.

253

"Mediet=budskapet", hävdar Marshall McLuhan och syftar på hur medier omskapar vår verklighetsuppfattning, sociala relationer och beteendemönster. Innehållet i ett medium är alltid ett annat medium, skriver McLuhan i *Media* (1964, 2001).⁹ Det kan vara värt att påminna om dessa ord inför Bengtssons måleri. I översättningen mellan medier ges bilderna nya betydelser. Därutöver bearbetar Bengtsson målningens yta på sitt karaktäristiska sätt, med en teknik hämtad från konstförfalskaren Han van Meegeren, (känd för att ha förfalskat Vermeertavlor). Tekniken går ut på att han fernissar den färdiga målningen för att sedan med hjälp av ett strykjärn frambringa den rätta ålderdomliga patinan. Ytbehandlingen sluter in motivet, förseglar det i en fiktion av förfluten tid. Patinan "släcker" färgerna, gör målningarna oåtkomliga och slutna, likt arkeologiska föremål. Ola Billgren har karaktäriserat Bengtssons målningar som sådana målningar man finner på väggarna

på någon krog, gula av nikotin.¹⁰ Själv kommenterade Bengtsson sitt manér på följande sätt: "Någon har skrivit att patinan är ett sätt att skapa kontroll över bilden, att få den att hänga ihop. Jag tror det är så för mig."¹¹ Skenbart enhetliggör patinan den fragmentariska text som hotar att falla samman i sina enskildheter.

Stämningarna i Bengtssons måleri påminner ofta om de i Pittura metafisica, ett drömskt bildspråk där tingvärldens andliga dimensioner står i fokus. I målningar som *Hatt- och mössfabrik*, *Maskin* (1969), *Edward Hopper: Early Sunday Morning* och *Varken det ena eller det andra* finner vi samma ödslighet, obegripliga maskiner och byggnader, svarta skuggor och "valhänta" måleriska handlag som hos de Chirico. Under 1920- och 1930-talet kom Pittura metafisica att förknippas med den italienska fascismen och dess estetik. Bengtsson var ihärdig i sitt avslöjande av fascismen var helst den gömde sig men det måleri han själv påverkats av stod inte långt ifrån det som understöddes av de italienska fascisterna!¹² Var det därför Bengtsson var tvungen att stämpla Hoppers *Ash Can School*-metafysik, som är uppenbart besläktad med de Chiricos, med ett hakkors? Världen tycks förgiftad. Nazismen är en återkommande referens i hans arbeten. Men Bengtsson framställer nazismen som ett underliggande snarare än ett yttre hot. Det tänkande som möjliggjorde nazismen fortplantar sig i modernismens konst och i folkhemmets kropp, likt ett gift som sprider sig obemärkt.

254

Bengtssons starka position idag bygger i stor utsträckning på receptionen av honom som en postmodernistisk målare. Han har lyfts fram som en föregångare för konsten från 1980-talet och framåt. På samma sätt som Nittve utnämnde Billgrens nyrealism till protopostmodernism har Bengtsson i efterhand gjorts till postmodernist *avant la lettre*.

Liksom i Billgrens konst finner vi en romantisk underström, även om Bengtssons romantik drar åt det skräcksublima mer än åt det nostalgiska som hos Billgren. Då Billgrens arbeten är förföriska gör Bengtssons motstånd. I flera avseenden utgör de varandras motsatser även om här också finns likheter. Relationen mellan dem berör Billgren själv i den postumt publicerade essän "'Dåligt' måleri, negativ fascination" (2005).¹³ Då Billgren inledningsvis fann Bengtssons verk "ovanligt motspänstiga och grälla" var Bengtsson å sin sida misstänksam mot följsamheten i Billgrens arbeten.¹⁴ Denna misstänksamhet yttrade sig i att Bengtsson med en "illa dold aggressivitet" utfrågade Billgren om hans konstnärliga avsikter: "Tydligt fann han mitt måleri svåruthärdligt följsamt; det var först sedan jag påvisat dess förankring i den struktura-

listiska teoribildningen som det vann respekt hos honom."¹⁵ Det är en kommentar som inte saknar självironi och som belyser skillnaden mellan konstnärskapen, men också den ömsesidiga respekten som trots olikheterna fanns där. Här har vi att göra med två konstnärer med olika förutsättningar, mål och bevekelsegrunder för sin verksamhet, men vars vägar likväl korsar varandra, bland annat i intresset för Barthes, massmediernas bilder och collage.

Billgren kom från ett konstnärshem och behövde aldrig kämpa för att yrkesvalet skulle bli accepterat av familjen. Sitt genombrott fick han redan i tjugooårsåldern. För en man med Bengtssons arbetarklassbakgrund var det inte komplikationsfritt att välja konstnärshemmet. Bortsett från en kvällskurs i teckning för Gösta Kriland på 1950-talet saknade han formell konstutbildning. Han sökte men antogs aldrig till Kungliga konsthögskolan. I den meningen var Bengtsson till en början en outsider i konstvärlden. Så småningom vann han erkännande men höll ändå distans till konstlivet och dess aktörer. Flytten till Hälsingland var ett steg bort från detta konstliv. Bengtsson omnämns ofta som säriling och outsider. Det kan därför vara motiverat att närmare granska outsiderbegreppet och dess relevans i relation till Dick Bengtsson.

255

Outsiderkonstnären bland insiders

Bengtsson levde isolerad under de sista åren och dog i förtid. Alkoholmissbruk och paranoida föreställningar fanns med i bilden. Det är ett öde som lätt lånar sig till romantiska projektioner om outsiderskap, vilka inte heller saknas då det gäller Bengtsson. Själv hade han helt andra vad Feuk kallar småborgerliga ideal.¹⁶ Det ska dock sägas att Bengtssons relation till borgerligheten var motsägelsefull och innehöll ett stort mått av misstänksamhet. Enligt Feuk var utanförskapet något Bengtsson värnade om då han förband det med självständighet och konstnärlig integritet. Men Bengtsson levde inte upp till de förväntningar som finns på konstnären. Under 1960- och 1970-talet hade han inte ens någon riktig ateljé att arbeta i, vilket Feuk tolkar som uttryck för en motvilja mot att identifiera konstskapandet som ett yrke.¹⁷

Först i slutet av 1960-talet började Bengtsson ägna sig åt konst på heltid. Dessförinnan hade han arbetat som affärsbiträde på PUB:s

herrekipering i Stockholm och senare på Postverket som brevsorterare. I samband med ökade framgångar som konstnär tog han 1969 avsked från sin anställning på posten. Under 1960-talet gjorde Bengtsson flera utställningar i Stockholm på Galleri Observatorium (1963) och Galleri Karlsson (1964, 1965, 1968 och 1969). Han deltog även i internationella utställningar som *Svenskt alternativ* (Moderna Museet 1970, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1971, Louisiana, Humlebæk 1971), *Swedische Tage* i västtyska Mannheim (1974), *Uusia Ruotsalaisia Kuvia/Nya svenska bilder* på Amos Andersons konstmuseum i Helsingfors (1973), *International Events 1972-75* på Venedigbiennalen (1976) och *12 zeitgenössische Künstler* på Völkerkundemuseum i München (1979). I början av 1970-talet tillhörde han de mest lovande unga konstnärerna. Under slutet av decenniet, efter skilsmässan från hustrun Kristina Olsson och flytten från Stockholm, slutade Bengtsson måla och blev alltmer isolerad i sitt hus i Voxna i Hälsingland. Han hade redan tidigare visat tendenser till psykisk instabilitet. I den brand som 1982 helt ödelade huset förstördes många av hans verk. Han skadades också själv då han tvingades hoppa från ett fönster på andra våningen. Efter denna omtumlande händelse följde en vistelse på Ulleråkers sjukhus utanför Uppsala. Vänner hjälpte honom att skaffa en ateljé i Solna, där han kom att leva med statlig inkomstgaranti under de sista åren. Bengtsson gjorde en kortvarig comeback i Stockholms konstliv i mitten av 1980-talet.

Efter sin död 1989 har Bengtsson upprättats som en av sin generations främsta konstnärer, senast med en stor utställning på Moderna Museet (2006).¹⁸ Han har hyllats av exempelvis Ernst Billgren, Cecilia Edefalk och Karin Mamma Andersson. Edefalk har med *Dad* (1988) gjort en parafra på Bengtssons *Richard in Paris* (1970, bild xix), som också

Bild xix



kan ses som en *hommage*. 1983 visade Moderna Museet en retrospektiv utställning men det verkliga genombrottet kom postumt när Bengtssons verk visades på utställningen *Der zerbrochene Spiegel* (Kunsthalle Wien 1993 och Deichtorhallen Hamburg 1994).¹⁹ 1994 gjordes en retrospektiv utställning på Lunds konsthall. Hans verk har även visats

på Uppsala Konstmuseum (2000), en utställning som därefter turnerat i landet. 2006 var det alltså dags igen med en turnerande retrospektiv utställning, denna gång med utgångspunkt från Moderna Museet. Curatorn Mårten Castenfors övergav den vita kubens estetik för ett rum med blåsvarta väggar och golv, med spotlights riktade mot tavlorna. Verken fick något sakralt över sig. Till utställningen sammanställdes en bildrik bok, med texter av Lars Nittve, Douglas Feuk, Karin Mamma Andersson och Ola Billgren.²⁰ Med sin mytologisering är utställningen enligt Ingela Lind i *DN* ett uttryck för den kult som Bengtsson blivit föremål för i en manlig insiderkrets i konstvärlden, vilken får henne att tala om insiderdansen runt outsidersn Bengtsson.²¹

Outsidern beskrevs av Colin Wilson i boken *Outsidern* (1956, 1992) som en personlighet som står utanför samhället och samhällsgemenskapen.²² Exempel på outsiders finner Wilson i allt från religiösa eremiter till romantiska konstnärsgestalter. Enligt Wilson är outsidersn en person med ett akut behov att försvara vissa värden. De frågar om livets och tillvarons mening, som berör alla människor men inte upp-
tar oss i vardagen, äger en fundamental angelägenhet för outsidersn. Outsiderskapet är ett själsligt tillstånd präglad av förhöjd livskänsla. Outsidersn vägrar slösa bort sitt liv på att försöka uppfylla de krav som samhället eller den sociala gemenskapen ställer. Outsidersn söker istället svar och mening genom att blicka in i sig själv. Man kan se detta behov som en reaktion mot kapitalismens förtingligande av människan. Men outsiderskapet har för länge sedan blivit en kliché, en myt som reproduceras i modernismens konstsyn såväl som i Hollywoodfilmens konstnärsporätt. Är det inte just outsidersn bild av sig själv som utvald, som någon som stod i förbindelse med den sanna andliga verkligheten, Bengtsson attackerar när han citerar Mondrian, Kazimir Malevitj och Kandinsky i föga smickrande sammanhang, som i *Domburgsviten* (1972) och *Bergsvandrare* (1974)? Den möjligheten borde få oss att tänka efter en gång till innan vi utnämner Bengtssons verk till produkter av ett utanförskap.

Outsiderkulten är nära förbunden med det genibegrepp som framträdde under romantiken. Utifrån detta genibegrepp är det faktum att Bengtsson var autodidakt enbart positivt. Det bekräftar vår bild av honom som någon som inte följer andras lagar utan skapar sina egna. Att Bengtsson arbetar utifrån förlagor är däremot problematiskt utifrån den romantiska föreställningen att geniet skapar utifrån sin inre föreställningsvärld.

Varifrån kommer behovet att göra en konstnär till outsider? Från konstnärens egen sida kan det handla om ett behov att bevaka vissa värden som man anser vara satta under hot om utplåning, eller också om ett sätt att legitimera eller marknadsföra det egna konstnärskapet. Men varför görs konstnärer som inte lanserat sig själva på det sättet till outsiders? Jag tror att en del av förklaringen kan sökas i borgar- eller medelklassens självbild.

Konstnären som outsider tillhör *de andra*, de avvikande existenser som bekräftar det borgerliga subjektets normalitet. På konstnären som outsider kan borgaren projicera sina outlevda drömmar om frigörelse och oberoende. Det kan också handla om en vilja att höja sig över medelmåttigheten. Genom att hylla och lyfta upp någon man uppfattar som stående utanför framställer man också sig själv som någon med en djupare förståelse av konst än vad den bredare publiken har.

258 Outsidern är alltid "inne" i någon mening eftersom han *utnämns* till outsider av en grupp. Den som verkligen är okänd, utstött och ensam är inte heller upplyft som outsider. Det är med andra ord bara först sedan en konstnär blivit etablerad, åtminstone inom en mindre krets av beundrare, som han kan utnämnas till outsider. Upphöjandet av outsidersen är på en gång en bekräftelse på den egna borgerliga normaliteten och ett uttryck för en längtan bort från den. Det innehåller inte så lite av romantisering av sådant som inte är rosenrött i verkliga livet, som drogmissbruk, sinnesjukdom, ensamhet, och så vidare. Outsiderbegreppet är också starkt knutet till en myt om den manlige konstnären, även om vi på senare tid kunnat se kvinnliga konstnärer, som Sylvia Plath och Valerie Solanas, lyftas fram som outsiders av feministiska historieskrivare. På grund av sin utestängning från konstutbildningar och konstliv har kvinnor i någon mån alltid varit outsiders i konstkulturen men utan att mytologiseras som sådana, vilket återigen visar att outsiderskapet alltid är knutet till en social gemenskap, även om denna gemenskap ser sig själv som marginaliserad eller underjordisk. Vi har här att göra med en förrädisk glidning mellan reellt utanförskap i form av social isolering, missbruk och misär å ena sidan och den myt som outsiderskapet utgör å den andra.

Trots det problematiska i outsiderbegreppet kan det fånga in något av egenarten i Bengtssons konst, framför allt den ovilja till anpassning som gör honom till en intressant konstnär i mångas ögon. Han hängav sig åt ett medvetet amatörmässigt måleri med köket som ateljé samtidigt som han granskade måleriet intellektuellt, influerad av Barthes

och Duchamp. Den motsträvighet och vägran till anpassning vi finner i Bengtssons verk förkroppsligar outsiders sätt att förhålla sig till världen. Bengtsson tyckte om att vara obegriplig eller svårtolkad. Han ville skapa bilder med ett mer komplicerat innehåll, för att han uppfattade sådana bilder som mer intressanta än de entydiga bilder som omger oss i massmedierna. Det paradoxala är väl att hans konstnärliga utanförskap under de tidiga åren vänds till sin motsats under 1980-talet. Bengtsson är inte längre udda och obegriplig, utan postmodernistisk och helt rätt i tiden. Ändå fortsätter kritikerna att tala om honom som särpling.

Mot naturen

Inom romantiken finns en dubbeltydig relation till naturen. Å ena sidan idealiserade romantikerna den kultiverade naturen, det pittoreska, å andra sidan fanns det hos dem en fascination för det tygellösa och kaotiska i denna natur, allt det som överskrider kultivering och konvention och sätter jaget under hot om utplåning, med ett ord det sublima. Något av detta romantikens dubbla förhållande till naturen tycker jag mig kunna se hos Bengtsson. I hans verk är naturen närvarande i form av bilder, samtidigt som denna natur alltid är medierad, en kulturell typ. Denna natur var för Bengtsson långt ifrån oskuldsfull och harmlös. Han såg den, måhända med lätt ironi, som en fiende.

259

Genom att med bildcitat och andra distansskapande grepp fjärma sig från det naturliga försökte Bengtsson kanske hålla det skrämmande i naturen på avstånd, föreslår Feuk i sin essä.²³ På tal om Camilla Paglias teori om sexuella masker skriver Feuk att de dekadenta konstnärernas passionerade önskan att vara mot naturen också har beröringspunkter med Bengtsson. Feuk nämner Joris-Karl Huysmans *Mot strömmen* (1884, 2004) som ska ha varit Bengtssons favoritbok. Ordagrant betyder den franska titeln *À Rebours* just "mot naturen".²⁴ Feuk skriver att romanen onekligen är en av "förkonstlingens och den dekadenta livsstilens mer exalterade hyllningar".²⁵

Bengtssons önskan om att vara mot naturen ligger helt i linje med den dekadenta avantgardekonstnärrens revolt mot den sundhetsivrande borgerligheten. För den dekadenta dandyn, en Baudelaire eller Duchamp, är allt förställning. Modernismens avantgardekonstnärer

vistades hellre på rökiga kaféer, bordeller och cabareter än i stärkande alpluft. Peter Cornells utfall mot radions "Naturmorgon" i en krönika i *Expressen* (1995) är ett träffande exempel på de intellektuellas förakt för friluftsliv. Cornell ansluter sig till en lång tradition av misstänksamhet mot föreställningen om den goda naturen, från Baudelaire och framåt, när han skriver:

Jag vaknar obotligt tidigt och hälsar lördagen: Bonjour tristesse! Vardagens förtrogna programtablå för P 1 är jämnad med marken. I stället för "Ekot", "Sportnytt", "Kulturnytt" och "Studio Ett" utbreder sig en tre timmar lång tundra med rubriken "Naturmorgon". Två herrar rapporterar andäktigt och med okuvlig entusiasm från så kallad skog och mark. [...] Detta program – som påstås vara mångas favorit – känns för mig som ett straff i klass med gamla tiders kyrkotukt.

Söndagens högmässa har här fått sin motsvarighet i den moderna svenska naturdyrkan, lika from och sedlig som en predikan i den reformerta kyrkan.²⁶

260 Naturen är här en symbol för borgerlighetens självgod moral (man ska gå upp tidigt). Men denna natur är eländigt pittoresk. Varje liten fågel har ett namn, tillhör en klass i vetenskapens system. Det skojfriska tonläget går hand i hand med sundhetsidealet. Cornell fortsätter: "Vilken ideologi speglar detta moraliskt korrekta sätt att tala om naturen? Varifrån kommer den kylslagna atmosfären av förnumstig rationalitet, Fjällrävenjackor, botgöring och syndfrihet?"²⁷ Cornells avslutande frågor är retoriska. Den ideologi det är frågan om är den borgerliga världsbild där det avvikande möts med misstänksamhet och det totalitära uttrycks i det sunda förnuftets rationalitet. Cornell efterfrågar en natur som "inte är höjd över alla misstankar, en mer tvetydigt tolkad natur [...]. En natur som demaskerar sig som ett mänskligt tecken" och finner den hos bland andra Max Book och Laris Strunke. Han kunde ha lagt till namnet Dick Bengtsson. Den natur som framträder i Bengtssons måleri är nämligen långt ifrån höjd över alla misstankar. Den svenska naturen är en del av hans identitet. Bengtsson har en gång sagt: "Jag är påverkad av de stora skogarnas sus som man saknar i det kontinentala Europa. Vi är ett litet folk i ett stort land präglad av tungsinthet, melankoli och isolering."²⁸ Men han idealiserar inte naturen.

För Huysmans är naturen knappast älskvärd, den är snarare värd förakt i sin fantasilöshet. Inte heller Bengtsson är någon naturdyrkare.

Det är ingen slump att just Huysmans blev något av en idol för honom. Den natur vi möter i Bengtssons måleri är antingen löjlig och banal eller demonisk och hotfull. I båda fallen framstår den som främmande för människan.

Bengtssons intresse för Huysmans ligger i linje med 1960-talets alienationstematik hos konstnärer som Ola Billgren, Jan Håfström och Ulrik Samuelson. Det är anmärkningsvärt hur många konstnärer som vid denna tid tematiserade ett komplikationsfyllt förhållande till naturen. Med urbaniseringen hade storstadsmänniskan förlorat sin hemmahörighet i naturen. Den förlorade naturen återkom som föreställning i reklamens och populärkulturens drömfabriker och i konsten. Billgren målar en strandlinje utifrån ett anonymt fotografiskt utsnitt, Håfström gör ett tropiskt skogslandskap utifrån en serieteckning och Samuelson för in hö i lika erotiskt laddade som döds klingande installationer med referenser till både Hill, Munch och Malevitj. Bengtsson är den mest aggressiva av dem i sitt angrepp på allt vad idylliska landskap heter. I hans verk återges landskapet i giftiga kulörer. Måleriet saknar helt spontanitet. Det är isande tomt på liv och naturlig färg.

I *Bergsvandrare* (1974) spelar landskapet huvudrollen i bilden. Med sina mäktiga bergsmassiv påminner detta landskap åtskilligt om det romantiska landskapsmåleriet. Men denna landskapsbild bär, som vi kan vänta oss av Bengtsson, på en rad komplikationer. I postmodern anda är detta en framställning av naturen som kulturell typ. De tre figurerna i bildens nedre vänstra del, två män följda av en ung kvinna, har vänt ryggen till betraktaren och blir därmed anonyma. De tycks på väg att slukas upp av omgivningen. Likt Friedrichs *Rückenfiguren* leder de betraktaren in i bilden. Genom skalförhållandet förmår Bengtsson, liksom Friedrich, återge landskapets överväldigande dimensioner. Men måleriet är iögonfallande platt med de omväxlande smutsiga respektive intensiva kulörerna. Figurerna är något valhänt modulerade och utpräglat ytmässiga, som vore de utklippta och sedan inklistrade i bilden. Bilden leder tankarna till hötorgsmåleri men också till nationalsocialismens slickade naturromantik och efterklang av Biedermeierstilen. Dessa unga bergsvandrare kunde tillhöra Wandervögel. I själva verket är förlagan hämtad från en schweizisk vägkalender i kombination med en bild ur fotoboken *I Hälsingland* (1957).²⁹ Ur vilket sammanhang ursprungsbilden är hämtad är kanske av mindre betydelse. Också i Sverige var den naturromantik och det friluftsideal som nazisterna i Tyskland omfattade vida spridd under det tidiga 1900-talet.

Med tanke på alla hakkors i Bengtssons måleri ter sig kopplingen till nazismen inte alltför långsökt. Men vad är Bengtssons ärende med en sådan allusion? Sammanförandet av Adolf Hitler och hans SS-generaler med drömmen om det moderna Ikeaköket i *Hitler och drömköket* (1974) antyder en inte alltför smickrande ideologisk grund för det svenska folkhemsbygget. Hakkorsen har ofta tolkats som en påminnelse om totalitarism och andra mörka krafter i den svenska idyllen. Men vilken funktion har den eventuella referensen till nationalsocialismens naturromantik i *Bergsvandrare*? Syftar den till att kompromettera naturromantiken, friluftsrörelsen och landskapsmåleriet som sådant? Eller handlar målningen om människans relation till naturen i vidare mening? Är det naturdyrkan i allmänhet konstnären här vill misstänkliggöra?

262

En detalj komplicerar intrycket, nämligen de abstrakta målningar av Kandinsky och Malevitj (samt ytterligare en konstnär som för mig inte är identifierbar, kanske någon av de informella), som vandrarna bär på sina ryggsäckar. Denna detalj förvandlar målningen till en kommentar till den abstrakta modernismen. Det är svårt att se de infogade modernistiska målningarna som tecken för kultur i allmänhet. Här vill målningen säga något om en viss riktning inom modernismen. Genom att infoga abstrakt konst på bergsvandrarnas ryggar, i en bild som motiviskt påminner om nationalsocialistiskt måleri, antyder Bengtsson ett samband mellan den abstrakta modernismen och nationalsocialismen. Helt taget ur luften är inte ett sådant sammanförande, även om modernismen ofta framställs som motsatsen till nazismen, både vad det gäller konst- och samhällssyn. Nazisterna ägnade ju mycket kraft åt att bekämpa modernismen, eller den urartade konsten som de kallade den. Men både nazisterna och en rad modernistiska konstnärer bars av ett utopiskt tänkande och tenderade i detta tänkande att förvandla livet till estetik. Båda idealiserade renhet och ursprunglighet. Modernisterna renodlade färgen och formen medan nazisterna vaktade rasernas renhet. Kanske ville Bengtsson genom detta sammanförande påminna om den abstrakta modernismens förankring i den idealistiska tanketradition som fick sitt mest avskräckande uttryck i nazismen. En annan tolkning är att det här är nazismens och borgerlighetens förträngda andre – den av nazisterna så föraktade modernismen – som återkommer, buren av vandrarna likt ett kulturens omedvetna, en påminnelse om den konstnärliga frihet som måste offras för att upprätthålla utopin.

Liksom många av Bengtssons verk är detta öppet för flera tolkningar. Kritikernas slutsatser skiljer sig också radikalt åt. Här pågår en

strid mellan olika kritiker, och därmed om tolkningsföreträde. Jag ska nu övergå till att redogöra för några av de mest dominerande tolkningsperspektiven.

Ideologikritikern Dick Bengtsson

De politiska tolkningarna av Bengtssons konst riktar in sig på kombinationen av referenser till nazismen med folkhemsidyll i verk som *Hitler och drömköket* eller *Landskap med kyrka* (1969, bild xx). Enligt denna

Bild xx



tolkning påvisar Bengtsson totalitära tendenser i vårt samhälle genom att antyda samband mellan folkhemmet och fascismen i det rationella idealet, planeringsivern och tendensen att se befolkningen som en massa. I *Edward Hopper: Early Sunday Morning* är det istället den amerikanska kapitalismen som förbinds med nazismen.

263

I "Dick Bengtsson mot naturen" (1983) bygger Peter Cornell en tolkning av denna målning på följande uttalande av Bengtsson: "*De folktomma gatorna i Hoppers målningar antyder att människorna håller hus någon annanstans, nämligen i arbetsförmedlingarnas långa köer*".³⁰ Cornell fortsätter: "Tomheten och förlamningen efter Wall Street-kraschen blir ju snart en av nazismens förutsättningar och Hoppers söndagsmorgon fungerar därför som ett hotfullt varsel om fascismen."³¹ Målningen rymmer två tecken, Hoppers citerade bild och hakkorset. Cornell ser hur två språk, två verklighetsnivåer, konfronterar varandra: "Två skilda koder möts och pulserar i attraktion och repulsion".³² Men till skillnad från Nittve, som i en recension i *SvD* från samma år uppfattar den totala konfrontationen mellan varandra motsägande tecken som målningarnas själva innehåll, vill Cornell i denna motsättning utläsa en ideologikritik och ett utforskande av fascismens väsen:³³

Även om *Early Sunday Morning* rymmer många bottnar och ställer åtskilliga frågor om bildens förhållande till verkligheten, så skall det naturligtvis inte skymma att den, liksom en viktig del av Dick Bengtssons produktion, söker beskriva och utforska fascismens väsen. [...] De [Bengtssons verk] tycks hävda att fascismens värderingar inte är artskilda från våra egna utan tvärtom infiltrerade i konsumtionssamhällets utopier och anstalter. Ibland utbyts hakkorset mycket riktigt ut mot ett sådant konsumtionstecken, nämligen den en gång så populära Playboyskon [...].³⁴

Cornell refererar här till *Venus och Cupido med sko* (1970), där Lucas Cranachs venusfigur återges mot svart bakgrund mitt emot en bild av en herrsko i en vit sfär. Enligt Cornell undersöker Bengtsson ideologiernas makt, framför allt fascismens makt över oss och vår verklighetsuppfattning. Men Cornell uppmärksammar också andra sidor hos Bengtsson, som referensen till romantiken och Bengtssons sätt att framställa naturen:

264

Den friska naturen lyser helt med sin frånvaro i Dick Bengtssons måleri. [...] Nej, han intresserar sig bara för artefakterna och står främmande för att återge den besjälade naturen eller friska naturimperessioner [sic!].

I en sådan, oromantisk och osvensk, inställning påminner han om Marcel Duchamp, den konstnär som jag föreställer mig ha betytt mest för honom. Dick Bengtsson arbetar följaktligen aldrig direkt efter naturen, utan via förlagor, också när det handlar om landskap.

Och för att ytterligare komplicera saken väljer han förlagor som är 'orena' och redan mättade med myter. [...] Inte ens i de höga bergstrakterna tillåts vi känna en fläkt av alpluft. Ungdomarna som med bävan står inför en bergsbestigning är i stället placerade i ett slags modellandskap som i mycket inspirerats av Ferdinand Hodler. I artefakternas värld uteblir det djupa, befriande andetaget.³⁵

När Bengtsson målar natur målar han inte naturen där ute utan bilder av den. Därigenom uppstår en främmandegörande förskjutning. Naturen blir en readymade i duchampsk anda. Det är därför Cornell kan uppfatta Duchamp som Bengtssons viktigaste förebild, inte Friedrich, Böcklin eller Hodler som hans verk utseendemässigt har mer gemensamt med. Konstnären har också själv vittnat om sitt beroende av Duchamp på det idémässiga planet.³⁶

Bengtsson behandlar enligt Cornell romantiken på ett antiromantiskt sätt. Naturscenerier byggs upp av kulturens rekvisita i form av mytologiska gestalter, föremål och konsthistoriska förlagor. Det finns alltid något som stör idyllen, om det så är de onaturliga färgerna, en hakkorsstämpel eller ett abstrakt tecken infogat som ett kryptiskt sigill. I fallet *Bergsvandrare* utgörs detta tillägg av de modernistiska målningar som bärs av vandrarna. De tvingar oss att förhålla oss till bilden som något annat än enbart ett alplandskap. Lusten att bryta illusionen och sarga bilden, liksom den dadaistiska lekfullheten och ironin, existerar enligt artikelförfattaren parallellt med ett förändligande av materien. Cornell tänker sig att referensen till Malevitj fungerar "som en symbol för den andra världen, bildspråkligt och metafysiskt", det vill säga en högre verklighet bortom sinnevärldens sken.³⁷ I Cornells läsning beskrivs Bengtsson inledningsvis som ideologikritiker och antiromantiker, men framställs mot slutet av essän som en metafysisk målare. Denna motsägelse framstår som syntesen i Cornells förståelse av Bengtssons konst: "Ironi och allvar, abstrakt och figurativ, illusion och artefakt, med andra ord, 'varken det ena eller det andra'."³⁸

Till dem som stått för de tydligast politiskt inriktade tolkningarna av Bengtssons konst hör Bengt Olvång. I "Hallucinatorisk popkonst" i *Hjärnstorm*:s temanummer om Dick Bengtsson (1998) betraktar han Bengtsson ur 1990-talets förändrade perspektiv och konstaterar att Bengtssons kryptiska och obehagliga folkhems kritik passar mycket bättre in i 1990-talet än i det 1960- och 1970-tal då han gjorde sina mest kända verk.³⁹ I Olvångs ögon hör Bengtsson hemma i popkonsten i den meningen att han arbetade med reproduktion av bilder som monterades ihop till något nytt: "Inte en enda av hans kompositioner utgick från något han själv hade sett utan från bilder som han närmast hypnotiskt hade hakat upp sig på".⁴⁰ Men Bengtssons konst skiljer sig också från popen, poängterar Olvång. Bengtsson behandlar tingen med en annan kärleksfullhet och omsorg än exempelvis Warhol i sina screentryck, menar han. Det finns också något mer ångestladdat i Bengtssons sammanställningar. Bengtssons metod bör enligt Olvång istället härledas till surrealismen. Bengtssons målningar saknade också den polerade finishen i popkonsten, fortsätter han:

Det fanns alltid en mild glöd i själva måleriet och en märklig patinering av ytan med hjälp av ett hett strykjärn, som gjorde att bilderna kunde tas för gamla, slitna och nötta inventarier – alltså något rakt motsatt popkonstens fräscha nygjorda konsumtionsföremål.⁴¹

Olvång hävdar att denna "autenticitet" bidrog till att lyfta fram sensualismen i scenerna. Bengtssons bilder är enligt Olvång "inga tankekonstruktioner utan intensivt upplevda situationer".⁴² Olvång liknar Bengtssons måleri vid en kriminalgåta: "Att befinna sig i Dick Bengtssons bildvärld känns nämligen som att gå in i en filmisk deckare. Överallt dyker det upp konstiga ledtrådar och mystiska samband, men sällan hittar man någon definitiv lösning på problemen."⁴³ Denna obegriplighet tedde sig främmande under 1960-talet, påminner Olvång som menar att Bengtssons verk passar bättre in i 1990-talets estetiska diskussion "där allt är tillåtet eller påbjudet bara det inte går att ge en alltför begriplig innebörd".⁴⁴ Men det som framför allt gjort konstlivet mottagligt för hans egensinniga provokationer är det faktum att det folkhem som då tedde sig på väg att förverkligas idag krackelerat betänkligt, skriver Olvång:

[U]nder 60-talet och kanske i synnerhet under 70-talet när välståndet och den relativa jämlikheten nådde sin kulmen i vårt land, när klassklyftorna faktiskt såg ut att jämnas ut, då kunde vi fråga oss: Vad menar Dick Bengtsson med att sätta hakkorsstämplar på allt möjligt? Varför misstror han folkhemmet till den milda grad?

Idag känner vi igen oss mycket lättare i hans bildvärld.⁴⁵

Bildernas känsla av hot, oro och skrämmande isolering som då kunde tyckas malplacerad är idag något välbekant, menar Olvång: "Idag är ju den vanmaktskänslan bara alltför vanlig och utbredd, men i mitten av 60-talet hade vi en annan tilltro till utvecklingen och människorna. Inställningen till förtryckande strukturer var kamp, inte grubbel".⁴⁶

Genom att stämpla hakkors på olika bilder brännmärker Bengtsson dem, menar Olvång: "Det kan påminna om de kors som ritades på pestsmittade hus under Digerdöden, och man undrar givetvis vad det är som peststämplas."⁴⁷ Olvång närmar sig Hopper-parafrazen i hopp om att få ett svar. Varför infogade Bengtsson en svastika i nedre vänstra hörnet på målningen *Early Sunday Morning*? Bengtsson kan väl knappast ha velat utnämna Edward Hopper till nazist? Skribenten frågar sig om Bengtsson möjligen menade "att medelklassamerikanens sätt att behandla fackföreningsledare och svarta liknade nazisternas sätt att behandla socialister och judar? Kanske!"⁴⁸ Med detta tankesprång övervinns obegripligheten i teckensammanställningen och verkets samhällskritiska aspekt blottläggs.

Ironin i en målning som *Hitler och drömköket* är enligt Olvång inte riktad mot Hitler och nazisterna, utan mot den småborgerliga världsbilden. Enligt Olvång blottlägger Bengtsson i sin konst den underliggande fascism som finns i småborgerlighetens livsideal och tanke sätt, liksom i folkhemmets renhetsideologi och positivismens falska framtidstro, inte minst tendensen att estetisera över sociala problem.⁴⁹ Bengtssons egna uttalanden stöder åtminstone delvis denna tolkning. I *SvD* (1983) säger han: "Jag är intresserad av kopplingen mellan futurism liksom tidig funkis och fascism och hyser en motvilja mot konstruktivism. Den tekniska positivismen innehåller en falsk framtidstro."⁵⁰ Olvång drar slutsatsen att det finns en direkt kritik mot fascistiska tendenser i folkhemsbygget och i de västerländska välfärdssamhällena i Bengtssons konst. Denna kritik är formulerad som en olycksbådande tystnad, vilken får betraktaren att känna ett ogripbart hot. Utgångspunkten må vara privat men det hindrar inte Bengtssons verk från att säga något om sin samtid, menar han:

Möjligen var dessa bilduppslag Dick Bengtssons privata hallucinationer, som han försökte befria sig från genom att måla av dem. Men de pejar också ett samhälle med många obehagliga drag. Ett samhälle där de fascistiska strukturerna från 30- och 40-talen inte helt hade raderats ut med fredsslutet 1945.⁵¹

267

Fascismen har aldrig utrotats, fortsätter Olvång. Nu visar den återigen sitt fula tryne i kapitalismens form:

Om vi inte kan få stopp på kapitalisternas 'sparbeting' och därav följande utslagning, kommer rasism, folkutrotning, etnisk rensning och liknande företeelser att breda ut sig som en pest värre än Digerdöden på medeltiden. Och det förefaller som om Dick Bengtsson hade det på känn.⁵²

Oläsbara allegorier

Inspirerad av den franska poststrukturalistiska teoribildningen och den amerikanska postmodernistiska konstkritiken förde Lars Nittve fram sin tolkning av Bengtssons måleri som "oläsbarhetens allegori" i en

recension av utställningen på Moderna Museet (1983) i form av en understreckare i *SvD* med rubriken "Dick Bengtssons oläsbara allegori".⁵³ Förutom av den franske litteraturteoretikern Paul de Man, som Nittve hämtade begreppet "oläsbarhetens allegori" ifrån, är läsningen uppenbart påverkad av Craig Owens och dennes iakttagelse av allegorins återkomst i postmodernismen i "Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (1980), även om Nittve aldrig nämner Owens vid namn.⁵⁴ Precis som Owens relaterar Nittve allegorin till postmodernismen. Liksom Owens påtalar han att Benjamin var den förste som i modern tid behandlat ämnet utan fördomar. I modernismen var allegorin annars misstänkliggjord. Den postmoderna konsten innebär ett återupprättande av allegorin, menar både Owens och Nittve. Båda ger då också begreppet en tämligen vid definition av tecken som hänvisar till en betydelsenivå som inte är direkt tillgänglig.

För övrigt kan vi notera att texten har många likheter med "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap" där referensen till Owens är uttalad.⁵⁵ Referenserna är till viss del desamma i dessa texter – de Man och Benjamin nämns i båda. Tolkningsperspektivet har också vissa likheter. Men då Billgren görs till en dekonstruktör av romantikens filosofiska och estetiska system framträder Bengtsson som någon som visar på bildtecknets fundamentala oläsbarhet och fullständigt arbiträra relation till det betecknade. Enligt Nittve dekonstruerar Bengtsson tron på tecknets förmåga att ensamt bära en mening.

Nittve tar sin utgångspunkt i *Domburgsviten*, den serie målningar där Bengtsson låter bilden av en katedral steg för steg abstraheras till rätvinkliga svarta linjer som bildar en svastika.⁵⁶ Inför denna sekvens finner sig Nittve vilse i bildtecknets labyrint. De frågor han ställer till bilden får inget svar. Om den sista bilden i sviten, den med svastikan, målad à la Mondrians neoplasticism, skriver han: "Vad är detta? 'Ren' konkret konst eller ett belastat politiskt emblem? Eller är det kanske *varken det ena eller det andra?*"⁵⁷

Ställd inför den likaledes obegripliga och oroande sammanställning av tecken han finner i *Landskap med kyrka* tänker sig Nittve en möjlig tolkning av denna målning som en bild av en auktoritär kyrka eller av det hotfulla i de miljöer vi tror vara trygga. Men den ideologikritiska tolkningen utgör för Nittve, till skillnad från för Olvång, endast en första hypotes. Den starkaste upplevelsen är för honom den av kortslutning; "två väsensskilda, oförenliga bilder i en fullkomligt obegriplig konstellation. Kortslutning; det bara fräser till i målningens yta! [...]

Själva bildspråket är skakat, det stabila tecknet betar sig bedrägligt som kvicksand!"⁵⁸ Denna känsla av oro inför bildspråkets kollaps får Nittve att söka efter ett användbart begrepp, vilket han finner i de Mans "oläsbarhetens allegori".⁵⁹

Bilden har strukturen hos en allegorisk framställning där varje tecken står för något annat än vad det hänvisar till direkt, men där betraktaren effektivt undanhålls nyckeln till den frånvarande betydelse som målningen tycks hänvisa till genom sitt upprättande av samband mellan tecken, menar Nittve. Det är på detta sätt Bengtssons målningar enligt Nittve bildar oläsbara allegorier. Bengtssons verk förstås som metamålningar som synliggör måleriets språkliga villkor genom att de pekar ut meningens rörlighet.

Om *Bergsvandrare*, enligt artikelförfattaren "ett tyskt (?) bergslandskap, målat i ett maner som osvikligt leder tankarna till Tredje Rikets småborgerliga konstideal", skriver Nittve:

Men titta på rygsäckarna; de är ju egentligen tre modernistiska målningar! En Kandinsky, en Malevitj och en Wols, kanske. Det är som om landskapet med kyrkan kom tillbaka – fast ut och in vänt. Det kalkborgerliga landskapsmåleriet är det fascistiska emblemet, medan de modernistiska målningarna tar det 'goda svenska landskapets' roll – i en ny oläsbarhetens allegori.⁶⁰

269

Landskapet skulle här alltså ha samma funktion som svastikan i de tidigare behandlade verken (att symbolisera nazismen), medan de modernistiska målningarna blir representanter för en romantisk-modernistisk konstuppfattning. Återigen sker enligt Nittve en konfrontation mellan två tecken som saknar samband. Nittve finner sig lika hjälplös inför detta verk som inför *Domburgsviten* och *Landskap med kyrka*.

Nittve betonar bildens emblemkaraktär och hur Bengtsson återkommande använder sig av kända bilder eller manér som readymade. I det sammanhanget kommenterar Nittve landskapsmåleriets status i vår tid: "Alltför många sådana landskapsmålningar har strömmat genom gallerierna, för att de här skall kunna ses som något annat än emblemet för en stil. Avståndet mellan tecken och betecknat, mellan bild och avbildat, är gigantiskt."⁶¹ En postmodern teoretiker som Baudrillard skulle säga att bilden därmed förlorar förbindelsen med sin referent, varvid tecknet börjar simulera. Bilden skapas av andra bilder. Nittve ser mycket riktigt Bengtsson som en del av den internationella postmoder-

nistiska strömningen, med namn som Sherrie Levine, Robert Longo och Troy Brauntuch, vilka konfiskerar bilder istället för att skapa nya.⁶²

”Just ’bildstölderna’ är något typiskt för en modern allegoriker”, skriver Nittve.⁶³ En målning som föreställer en annan målning får en annan betydelse än originalmålningen, påtalar Nittve: ”Den har extravagant givits en ytterligare betydelse, en betydelse som dock inte på långt när är lika stabil som den ursprungliga.”⁶⁴ Det är också här bilden förvandlas till en allegori, till något som hänvisar till en frånvarande betydelsenivå. Bildens ”ursprungliga mening sätts i fråga – hela tolkningsakten problematiseras”.⁶⁵

Nittve tar ytterligare ett exempel, nämligen målningen *Demonstrationståget*, där halvt antydda figurer bär på standar i skymningen. Förlagan är hämtad från ett omslag till ett nummer av tidskriften *Bon-detåget* från 1914. Bengtsson har dock utelämnat ramen med dess vikingainspirerade typografi, innehållande en svastika och ett solkors. I sin version har Bengtsson istället försett banderollerna med abstrakta bildtecken à la Malevitj. Återigen upplever Nittve sammanförandet av dessa tecken, inte som att Bengtsson tillför bilden nya betydelser, utan som att han blockerar möjligheten till betydelsebildning över huvud taget: ”Alla de välkända tecknen och symbolerna blockerar varandra effektivt – målningen vägrar att ge ifrån sig en stabil betydelse, den samtidigt förnekar och lovar oss en mening.”⁶⁶

270

Till motställningen av bildtecken lägger Bengtsson ytterligare ett förfrämligande grepp, nämligen patineringen av ytan, som enligt Nittve ytterligare ökar avståndet mellan tecken och mening: ”De [målningarna] blir ’tidlösa’, och verkar förlora kontakten med både den som målat dem och den samtid som kan ge nycklar till en tolkning. Samtidigt får de ett mycket bedrägligt uttryck av enhet.”⁶⁷

Enligt semiotiken får enskilda tecken sin betydelse i relation till andra tecken. Om man flyttar ett tecken från ett sammanhang till ett annat, förändras också dess betydelse. Detta med undantag av symboler, vars betydelse är konventionellt bestämd, det vill säga att ett visst tecken alltid förknippas med samma innehåll. Bengtsson använder sig ibland av sådana symboler, men då typiskt nog av symboler med dubbel härkomst, som svastikan/hakkorset. Enligt Nittve konstruerar Bengtsson alltså sina bilder så att dessa enskilda bildtecken, lösgjorda från sitt ursprungliga sammanhang och införda i ett nytt, ska kortsluta varandra. Detta är en tolkning som åtminstone delvis har stötts av konstnären. I samband med utställningen på Moderna Museet (1983) sade Bengtsson:

– Ett tecken är till för att utläsa en mening i en bild. Men det kan också bromsa och försvåra en avläsning, och det var min avsikt, säger Dick Bengtsson.

– Jag valde hakkorset för att få ett tecken som bröt av så mycket från bilden som möjligt.

– Tecknet fungerar på två plan. Dels har det en enkel förklaring i motivet, som till exempel i landskapsbilden med kyrkan, där hakkorset kan stå för den auktoritära kyrkan.

– Men tecknet har också ett mer fristående förhållande till bilden. Det ger distans till det man ser och upplever.⁶⁸

Kommentaren visar att Bengtsson medvetet sammanställde bildtecken för att de skulle konfrontera varandra, om inte för att blockera alla betydelser så åtminstone försvåra en avläsning: "Avsikten är att vara mångtydig, menar Dick Bengtsson. Vi omger oss med bilder som man kan tömma väldigt fort, därför finns det behov av en konstbild med ett mer komplicerat innehåll."⁶⁹

Nittve jämför Bengtsson med samtida konstnärer som använder sig av bildtecken på ett liknande sätt, framför allt Brauntuch, som liksom Bengtsson använder sig av bilder från Nazityskland, fast monterade bakom glas och ram. Effekten är snarlik:

27 I

Förvandlade till vackra objekt, där den speglade glasytan tar patinans funktion, förlorar bilderna sina sista rester av mening, medan precis som hos Bengtsson deras hotfulla aura bevaras (eller rentav uppstår ur?) den fullkomliga ogenomträngligheten.⁷⁰

Men Nittve stannar inte vid denna oigenomtränglighet, upplevelsen av en oroande obegriplighet. Denna dimension tillskrivs en kritisk funktion i de Mans, Derridas och dekonstruktionens anda. Bengtssons arbeten hämtar nämligen enligt Nittve "sin kraft och farliga utstrålning ur en dekonstruktion av måleriets språkliga fundament".⁷¹ När ingen annan mening står att finna i dessa bilder måste deras meningslöshet vara deras mening. Bildernas oroande mångtydighet är endast skenbar. Den tjänar en funktion, nämligen att iscensätta en förrädisk dekonstruktion av själva läsakten för att avslöja oss i vår mytologiskt färgade investering av närvaro och mening i konstverket.

En bildsemiotisk läsning

I *Badbild* poserar en kvinna i baddräkt framför ett landskap med klippor och skummande vågor. Över den nattsvarta himlen hänger den giftgröna Saturnus med sina ringar. Kvinnan är belyst av ett varmt ljus men framstår för den skull inte som en kvinna av kött och blod, utan snarare som en pappfigur med illa modellerade detaljer. Framför allt ansiktet är bristfälligt utformat och förvridet i ett onaturligt leende. Om denna målning skriver Ola Billgren i den tidigare citerade essän om Bengtsson:

272

Den Esther Williams-kopia i blå baddräkt som hälsar betraktaren välkommen till bildens astronomiska rymd visar alla tecken på kalkering. Hela hennes varelse har, som under trycket från en nyvässad penna i handen på en skolpojke, stelnat till en grimas, accentuerad av ett fruset leende som inte ens äger det förföriskas falskhet. [...] Saturnusplaneten och dess ringsystem, återigen, saknar all suggestionskraft och avtecknar sig mot den trivialt utstrukna, mörka himlen likt en med giftiga kulörer tafatt bemålad pappmodell. [...] Som så ofta i Dick Bengtssons målningar utvecklas i klärobskyrens och den fria linjeföringens ställe ett ekande tomrum där formerna (eller rättare tecknen) flyter omkring i ett tillstånd av övergivenhet.⁷²

Det är en beskrivning som gör oss uppmärksamma på den språkliga nivån i Bengtssons måleri. Växlingen mellan modus som hötorgsmåleriets, reklamens och det romantiskt sublimerade leder enligt Billgren fram till en skrämmande tomhet. Betraktaren tillåts inte uppfatta något subjekt bakom denna provkarta på stilar och grepp. Kvinnofiguren bär, som Billgren skriver, uppenbara spår av kalkering. Det är alltså återigen frågan om en bild av en bild. Bengtssons måleri är fullt av sådana överföringar, översättningar, simuleringar och transkriptioner. I sitt nya sammanhang har dessa tecken förlorat sin ursprungliga mening. De har blivit kryptiska, delar i en rebus som inte kan lösas.

Billgren gör en semiotisk läsning, med vissa paralleller till Nittves, när han betecknar *Bergsvandrare* som "en målerisk imitation vars

tekniskt komplicerade bildretoriska sammanhang blivit den övermäktig".⁷³ Det semantiska godtycket i *Bergsvandrare* inringar enligt Billgren falsifikatets område. Han urskiljer tre typer av falsifikat: det oskuldsfulla (pekoralet), det merkantila samt en exklusiv och farlig form av falsifikat "som förutsätter disciplinär kunnighet, imitativ begåvning och stilistisk inlevelse".⁷⁴ Bengtsson kan, enligt Billgren, inte hänföras till någon av dem. Istället låter han "dessa avarter bilda en 'familj'".⁷⁵ Enligt Billgren är Bengtssons måleri ett semiotiskt förtättningsarbete. Denna förtätning gör det svårt att avläsa det skapande subjektets närvaro i verket, menar Billgren. Användandet av olika bilder som förlaga och stilen som tecken uppskjuter den tillsynes omedelbara och kausala relationen mellan konstnären och hans verk. De bekräftar inte vår förväntan på konstnärens närvaro i verket. Enligt Billgren är det framför allt detta avstånd Bengtsson visar upp när han låter bildtecknen flyta omkring utan fixerad innebörd.

Sociala iscensättningar

273

I "Svart. Om Dick Bengtsson" fokuserar Mikael van Reis i *Ord & Bild* (1991) på Bengtssons användning av den svarta färgen.⁷⁶ Möjligen inspirerad av Derridas dekonstruktion associerar van Reis kring den svarta färgen och varierar temat, vecklar ut det och återvänder till verken från nya infallsvinklar, utan att slå fast en tolkning. Istället betonas det öppna, motsägelsefulla och undanglidande. van Reis konstaterar att Bengtsson gärna använde sig av svart, vilket för artikelförfattaren ger bilderna en planschkänsla. Eftersom den svarta färgen inte drar åt något håll förblir den platt. "I Bengtssons målning blir djupet yta, men ändå utan att förlora sin möjlighet som avgrund", skriver han utifrån *Venus och Cupido med sko*.⁷⁷ Rummet blir en konstruktion, målningen reflekterar sig själv utan att förlora sin metafysiska laddning, menar van Reis. Liksom Nittve ser han hur tecken spelas ut mot varandra men ger dessa konfrontationer en psykologisk undermening, även om det omedvetna här har en annan innebörd än hos Feuk, (som relaterar det till konstnärens inre föreställningsvärld): "Mötet mellan emblem och demoni benämner närmast psykoanalytiskt ett socialt omedvetet som väller fram som ett kvalmigt, instängt, stumt våld som både spricker

igenom och formulerar artefakten.⁷⁸ Den psykiska avgrunden är socialt betingad. Utifrån den kluvna målningen *Badhuset* (1977), där barnen i den ljusa simhallen hoppar ner mot ett becksvalt mörker, skriver van Reis om Bengtssons "sociala iscensättningar" som springer ur en förlo-rad oskuld. Målningen *Negrer* (1977) omtalar han som "ett stycke mon-tagemässig kulturkritik" som riktar in sig på de svartas ställning i en vit värld, men återigen med en mer dubbel, svårfångad innebörd.⁷⁹ Lik-som Ericsson, med flera, kallar van Reis Bengtsson för en postmodernist före postmodernismen. Bengtssons "politiska postmodernism *avant la lettre*, är tidsmässigt öppen, dess horisont är inte bestämd av den histo-riska situationen".⁸⁰ Därför kan en målning som *Negrer* endast vagt rela-teras till en specifik politisk bakgrund, till exempel de Svarta Pantrarnas manifestation på Olympiaden i Mexico 1968. Snarare än att närma sig denna sociala iscensättning med psykoanalytiska verktyg, som Feuk gör, jämför van Reis den med psykoanalysen, med dess moment av frigö-relse och bejakelse. Med en tidstypisk formulering skriver han:

274

Dick Bengtssons mörka målningar korsar över skillnaden mellan svart och vitt, men han ställer också två hierarkier – underkastelsens och tri-umfens – mot varandra som två speglar som speglar varandras avspeg-ling. Yta slår över i avgrund, sublimt i kusligt.⁸¹

En kritiker av modernismen

Den kritiker som efter Nittve tydligast beskrivit Bengtsson som post-modernist är Lars O Ericsson i essän "Den 'misskände' Dick Bengtsson; om en tidig svensk kritiker av modernismen" i *Hjärnstorm* (1998).⁸² Perspektivet är emellertid ett annat än Nittves och en kritisk udd riktas också mot dennes analys. Båda uppfattar Bengtssons måleri i språkliga termer men ser Bengtssons dekonstruktion som riktad mot olika före-teelser. Då Nittve såg Bengtsson som en språkkritisk målare som riktar sin kritik mot föreställningen om bildtecknets stabila meningsinne-håll, ser Ericsson istället konstnären som en kritiker av modernismens ideologi och estetik.

Redan i en recension i *DN*, av Bengtssons utställning på Galleri Sten Eriksson (1987), lyfte Ericsson fram Bengtssons konst som medve-

ten och subversiv.⁸³ Ericsson skriver där:

Dick Bengtssons konst är aldrig bekräftande. Den fungerar istället som en störning. I hans målningar rubbas de invanda meningarnas och kategoriernas ordning. Krängs, sprängs och sprids. Han sammanför skilda uttryck, koder och verkligheter, ofta utan ansats till försoning eller sammansmältning.⁸⁴

Detta är också vad som gjort Bengtsson aktuell i postmodernismen, menar Ericsson: "Den distanserade hållning, som han konsekvent manifesterat ända sedan debuten på 60-talet, har gjort honom till en viktig vägröjare och inspiratör för många inom den unga 80-talsgenerationen."⁸⁵ Precis som i deras arbeten – Book, Sjölund, Löfdahl, med flera – finns det hos Bengtsson en orenhet och ett fritt användande av bildtecken från olika sammanhang. En känsla av att målningarna inte går ihop, av glapp mellan bilder och verklighetsnivåer:

Dick Bengtssons bilder är orena, öppna och disharmoniska. De misstror språket tillräckligt för att språkligt slita sig loss från det och därmed skapa ett glapp, ett spelrum. Bildplanen är inte centraldirigerade. Tecken läggs till tecken som förstärkning eller kontrast. En egensinnig logik skapar genom stötar och förskjutningar ny mening, nya innebörder.⁸⁶

275

I det hierarkilösa, disharmoniska och orena i Bengtssons verk finner Ericsson en subversiv strategi. Så långt följer han Nittve. Men Ericsson kan också se en mer direkt politisk kritik i ett verk som *Möbelrälsen* (1966-86), i vilket skribenten "anar en återhållen, stum vrede inför detta slags vardagsfascism mitt i välfärdslandet".⁸⁷ Flyttlasset med gamla möbler går in till staden men möblerna har en märklig karaktär. Rälsen – en bild av framsteget – leder ingen vart. Redan i denna recension framträder Bengtsson som en föregångare till 1980-talets postmodernism, men det är i en text av senare datum Ericsson formulerar sin ståndpunkt om Bengtsson som en radikal kritiker av modernismen.

I "Den 'misskände' Dick Bengtsson; om en tidig svensk kritiker av modernismen" tar Ericsson sin utgångspunkt i de många texter om Bengtsson där epitet som "outsider, autodidakt, en konstnärernas konstnär, en vek sensualist, särling, en dekadent drömmare, etc." används: "Nästan alltid framhävs det gåtfulla, motsägelsefulla, mystiska, trevande, distanserade och samtidigt ursvenska i Dick Bengtssons må-

leri".⁸⁸ Utan att avfärda dessa epitet ser Ericsson likväl anledning att polemiserat mot tidigare uttolkare. För honom är detta särskilt påkallat med tanke på den internationella uppmärksamhet som riktats mot konstnären. För det som gjort att Bengtsson slagit igenom internationellt är enligt Ericsson "varken outsiders, autodidakten eller den gåtfulle mystikern, utan ideologikritikern, antidogmatikern och dekonstruktören".⁸⁹

Dekonstruktör får här en annan innebörd än hos Nittve. Här handlar det inte om någon omskakning av bildtecknet i dess grundvalar. Tvärtom utnyttjar Bengtsson dessa tecken med instrumentell tydlighet för att rikta kritik mot "högmodernismens auktoritära, positivistiska och totalitära drag".⁹⁰ Och detta gjorde Bengtsson i det tidiga 1970-talet, långt innan någon i Sverige börjat tala om postmodernism. Därför vill Ericsson utnämna honom till "en postmodern konstnär avant la lettre".⁹¹

Ericsson ser antydningar till ett sådant perspektiv hos andra kritiker, som Cornell, Feuk, Olvång och Nittve, men iakttagelserna har inte dragits till sin logiska slutsats. Trots att Nittve tar upp det verk som enligt Ericsson mest uppenbart innehåller en kritik av modernismen, undgår Nittve likväl att uppmärksamma denna:

När Lars Nittve i en lång recension av Dick Bengtssons retrospektiv på Moderna museet 1983 analyserar *Domburgsviten* (1972) – där en mycket tydlig koppling görs mellan Mondrians alltmer accelererande naturabstraktion och fascismen (i form av en svastika) – slutar Nittve, inte med någon form av konstaterande, utan med ett antal obesvarade och diffusa frågor: 'Vad är detta? 'Ren' konkret konst eller ett belastat politiskt emblem? Eller är det kanske varken det ena eller det andra?' Att *Domburgsvitens* kritiska udd helt uppenbart är riktad mot abstraktionen förblir utsagt.⁹²

Inte heller Olvång eller Cornell har förmått se den uppenbara kritiken av modernismen i Bengtssons verk, menar Ericsson:

Bengt Olvång beskriver samma verk som 'en elakhet mot Mondrian', men tror att verket ifråga 'främst är ett sätt att pröva konsekvenserna av de egna impulserna'. Och Peter Cornell löser för sin del det besvärande problemet med *Domburgsviten* i en recension i *Paletten* genom att helt enkelt förbigå den med tystnad.⁹³

För att finna en lika explicit formulerad kritik av modernismen vid samma tid måste vi enligt skribenten gå till Sigmar Polke och målningen *Konstruktivistisk* (*Konstruktivistisch* 1968). Polke ironiserar där över abstrakt konst genom att låta svarta linjer à la Mondrian bilda ett hakkors.

Ericsson kommenterar även tolkningarna av Bengtssons typiska sätt att patinera målningens yta. Detta förfarande har av andra kritiker förklarats med Bengtssons hatkärlek till måleriet, skriver Ericsson. Kritikerna har inte dragit den för honom uppenbara slutsatsen "att det inte alls handlar om ett privat antimåleri, utan om medveten antimodernism".⁹⁴ Med en patinerings teknik hämtad från en konstförfalskare (van Meegeren) utgör Bengtssons målningar en antites till modernismens hävdande av det autentiska, menar Ericsson. Då modernismens stridsrop löd "Make it New" svarar Bengtsson med det ironiska "Make them old!", skriver Ericsson med en anspelning på Ezra Pound.⁹⁵ Författaren ser därutöver en direkt referens till Duchamps kommentar om att använda en Rembrandt-målning som strykbräda. Att Bengtsson på detta sätt underförstått alluderar på Duchamp tyder på att hans preferenser låg åt det duchampska hållet, med andra ord att hans hållning var ironisk gentemot konstens allvar, menar författaren. Ericssons slutsats formuleras i en retorisk fråga: "Kan inte nersolkandet av målningarna därför vara en bitsk replik på modernismens myckna tal om 'renhet'?"⁹⁶

Bengtssons måleri utgör enligt Ericsson uttryck för en dekadent hållning – dekadent i betydelsen förfall från ordning. Den ordning Bengtsson förfaller från är den modernistiska om renhet och äkthet. Men dekadens är också förkonstling, påpekar Ericsson. Bengtssons målningar är enligt honom "medvetet dekadenta, inte verk av en mystiker eller drömmare".⁹⁷ Detta har tidigare kritiker, på grund av sina romantiska föreställningar och sitt behov att förvandla Bengtsson till en särling, undgått att se, menar Ericsson. Även Nittve svävar på målet då han inte förmår se att det "är själva sammanförandet av modernism och 'fascistiskt emblem' som är den explosiva kärnan" i verk som *Domburgsviten* och *Bergsvandrare*.⁹⁸

Motvalls

Gabrielle Björnstrand har skrivit om konstnären vid ett par tillfällen. I en text i *Paletten* (1993), som fungerar som ett svar på rekonstruktionen av *Möbelrälsen* (1986), lyfter hon fram Bengtssons släktskap med surrealismen, men också hans romantiska hållning.⁹⁹ Hon skriver bland annat:

För att 'stor' konst ska bli av måste det hos upphovspersonen finnas återkommande stunder av så svåruthärdlig komplexitet och intensitet att konsten/skapandet är den enda konstruktiva lösningen på dessa moment. Endast den verklig [sic!] pressade tar det skapande klivet ut i något ännu icke existerande. (Denna konstnärssyn må vara 'romantisk' – men det ger jag attan i).¹⁰⁰

278

Denna inledande bestämning av den "stora" konstens förutsättningar relateras till Bengtssons allvar och bildsyn. Enligt Björnstrand var Bengtsson "metodisk, lärd och visionär på en gång".¹⁰¹ Björnstrand är medveten om att denna konstsyn är eller uppfattas som romantisk. Att hon är tvungen att skriva att hon struntar i det visar att en romantisk konstsyn inte är helt accepterad. Att inta en romantisk hållning blir rent av en motståndsakt. I en senare essä, med rubriken "Motståndets stilla liv", i *Konstperspektiv* (2000), tolkar Björnstrand Bengtssons verk också som motvallsbilder, ett motstånd mot fascism, totala och totalitära ideologier, men också mot konsten och konstlivet.¹⁰² I Bengtssons verk möter hon "en tydlig personlighet som framhärdar med sitt bisarra konstnärliga enmansuppror".¹⁰³ Bilderna är inte bara intellektuella pussel, utan gjorda med känsla, allvar och moraliskt patos. Därför finns det inga färdiga tolkningar av hans verk. Krocken "mellan form och innehåll, låter sig inte upplösas".¹⁰⁴ Bengtsson är en avslöjare som "trollar fram sprickorna, glidningarna, det dubiösa i det entydiga" både i familjelivet och samhällsmaskineriet.¹⁰⁵ I sin konst punkterar Bengtsson stilsens och ideologiernas makt, menar Björnstrand. Bengtsson framträder som egensinnig romantiker och motståndsmän.

Douglas Feuk – i närkamp med Dick Bengtsson

Feuk skrev om Bengtsson vid flera tillfällen, exempelvis i katalogen till utställningen *Der zerbrochene Spiegel* (1993), en text som ligger till grund för den längre essän "Ironi, fobi, demoni – om bilden av Dick Bengtsson" (2005) som Feuk skrev till den bok om Dick Bengtsson som gavs ut i samband med Mårten Castenfors Bengtsson-utställning på Moderna Museet (2006).¹⁰⁶ Till skillnad från Nittve och Ericsson var Feuk verksam som konstskribent redan på 1960-talet då Bengtsson debuterade. Feuk träffade Bengtsson och hade ett mer personligt förhållande till konstnären. Essän för fram biografiskt material som tidigare inte varit tillgängligt, men framför allt är det en bildtolkande text som i sin sökande form försöker bestämma drivkrafterna för konstnärskapet. De olika slutsatser som dessa kritiker kommer fram till grundar sig dock inte så mycket på arten av deras personliga relation till konstnären. Det är frågan om olika konstuppfattningar som spelas ut mot varandra. Feuks essä kan också läsas som ett inlägg, inte bara om Bengtssons konst och hur den ska tolkas, utan i konstdiskussionen i stort.

279

Enligt Feuk återkommer Bengtsson i sina verk gång på gång till existentiella och högst privata grundteman, som nostalgiska känslor inför en förlorad barndom, en blandning av skräck för och längtan efter modersgestalten, rädsla för faderns auktoritära makt, främlingskap inför naturen och ytterst hela tillvaron, samt dödslängtan och livslögn. Men detta är frågor som enligt Feuks förståelse antingen är alltför smärtsamma för att närma sig direkt eller också tabubelagda, varför de måste ställas i krypterad form. Samtidigt som Bengtsson, genom att skapa konstverk, för ut någonting om sig själv till omvärlden, tycks han ta tillbaka det, skydda det genom att klä in det i obegriplighet, menar Feuk.

Feuk går i polemik med de postmodernistiska tolkningarna av Bengtssons verk som oläsbara allegorier eller dekonstruktioner av modernismens ideologi. Han ifrågasätter även den ideologikritiska läsningen. Dessa tolkningar har enligt Feuk, även om de i vissa avseenden äger sin riktighet, reducerat konstnärskapet till illustrationer av idéer och osynliggjort den existentiella tematik han själv uppfattar som det

centrala i Bengtssons konst. Trots sin stora mängd av referenser och teorier förmår exempelvis de postmodernistiska tolkningar aldrig förklara eller ens med ord beskriva den ofta obehagliga stämning verken utstrålar, hävdar han. Feuk markerar också distans till vridningen av den estetiska diskussionen mot teori och tecken och försvarar ett annat sätt att närma sig konst på, innefattande det biografiska.

Feuk söker sig fram utifrån bilderna, diskuterar dem ur olika infallsvinklar. Det är en läsning som relaterar verken till konstnärens liv, vilket andra kritiker varit sparsamma med. Feuk upplever att det blivit förbjudet, nästan genant att göra sådana kopplingar idag men tar ändå risken att framstå som naiv eftersom han uppfattar att Bengtssons särprägel, det som gör hans verk så laddade, ytterst härrör, inte ur en ironisk drift med modernismen eller dekonstruktion av bildtecknets läsbarhet, utan ur en omedveten föreställningsvärld.

280 Feuk tar sin utgångspunkt i ett fotografi taget 1975, föreställande konstnären i arbete i sitt hem. Utifrån detta foto bygger Feuk upp en biografisk framställning som verken relateras till. På så sätt åstadkommer han en fördjupande bild av konstnärskapet som helhet. Element som tidigare framstått som obegripliga görs betydelsebärande. Feuk ser en kontinuitet i konstnärskapet men har inga anspråk på att vara heltäckande. Feuk skriver exempelvis ganska lite om de sista arbetena från 1980-talet som han upplever som svagare. Överlag uppvärderar Feuk verk där han tycker sig se omedvetna känslor gestaltas, medan de verk där Bengtsson medvetet förhåller sig till strömningar i sin samtid beskrivs som mindre intressanta. Feuk ser storheten i Bengtssons konst men drar sig inte för att kritisera vad han upplever som rena tankekonstruktioner, som Hopper-parafrazen, landskapsinstallationerna eller collagen, som av andra uppfattas som minst lika intressanta.¹⁰⁷ Hoppermålningen tycker Feuk skiljer sig för lite från originalet. Han förmår inte se den som något mer än det den var avsedd att vara.

Vi har att göra med en konstnär som gärna talar i gåtor, som är full av ironi och motsägelser. Feuk skriver följdriktigt: "Men tanken på en spontan 'uttryckskonst' kom aldrig att kännas lockande för konstnären Dick Bengtsson."¹⁰⁸ Bengtssons fantasi behövde bilder. För det andra kan ju redan ett ytligt betraktande av Bengtssons verk bekräfta att det långt ifrån rör sig om några spontanistiska arbeten. Tvärtom ger Bengtssons måleri ett tämligen krampaktigt och överarbetat intryck. Figurerna ter sig kalkerade, saknar djup och trovärdig modellering. Ändå kan man i dessa bilder enligt Feuk erfara något djupt personligt:

Och visst är det paradoxalt att ett handlag som många gånger förefaller provocerande 'dilettantiskt' ändå kan få bilden att ibland förtätas helt magiskt. Eller att en så utpräglad citatkonst, där nästan allt av det man ser i en målning är inlånat – kopierat ur andras tavlor eller ur allsköns tidskrifter och illustrerade böcker – ändå kan framstå som så alldeles eget.¹⁰⁹

Något bryter igenom bildcitaten och den kritiska ironin. Författaren tar målningen *Venus och Cupido med sko* som exempel. Hur ska man förstå denna sammanställning av en ganska valhänt kopierad venusgestalt, hämtad från en Cranach-målning, och en sko av märket Playboy, inskriven i en vit cirkel mot en svart fond? Vad är det för samband konstnären upprättar mellan de två bilderna? Är det ett skämt med konsthistorien, en ironisk provokativ gest att förbinda något så "högt" som en renässansmålning med något så "lågt" och banalt som en herrsko?, frågar Feuk men avfärdar snabbt en sådan tolkning:

Men här räcker det inte långt att tala om ironi – som gällde det ett lätt-
samt skämt med reklamen eller med en förgången tids skönhetsideal.
Handlar det inte snarare om att kränka något som man själv är bunden
till med starka band – och i så fall ytterst en form av självförnedring?¹¹⁰

281

Målningen kan ha sin upprinnelse i ett behov att dra kvinnan/modern i smutsen, som ett försvar mot rädslan för att bli övergiven eller uppsluskad av henne, föreslår Feuk. Verket framträder som ett psykologiskt drama med härstamning i det omedvetna, eftersom detta slags kränkning är förbjuden. I *Venus och Cupido med sko* ser Feuk således en representation av modern som klipper av bandet till barnet, en bild av den tandade vaginan (*vagina dentata*) i form av en sågklinga på marken, samt en representation av den frånvarande fadern i form av skon, som med sin hållighet också kan ses som en dubbel symbol för vagina och fallos.

Modern, barnet, fadern, vagina och fallos utgör arketyper. Men, skriver Feuk, "de fantasier och konflikter som Bengtssons bildvärld kretsar kring, upplever jag heller inte som specifikt 'moderna', och ännu mindre 'postmoderna', utan snarare som just arkaiska/arketypiska".¹¹¹ Bilden av Bengtsson som metakonstnär är enligt Feuk en schablon. Att konstnären för sin del velat ge uttryck för sina verk som del i en konstteoretisk diskussion tar Feuk inte alltför allvarligt på:

Mig ger målningarna på det hela taget mer en känslomässig än en intellektuell upplevelse. Konstnären är förstås ytterst cool i sin hållning, och hans måleri är förvisso inte känslösamt. Det indirekta i utförandet, de visuella citaten, ja även detta att han ibland låtit skolelever kopiera förlagan – allt sådant har väl delvis haft en skyddsfunktion. Själv har jag åtminstone ingen svårighet att uppleva hans olika distansnerande strategier som försvarsmurar mot ett starkt inre tryck av 'sentimentala' känslor som måste hållas på avstånd – men som inte alltid *låter* sig hållas på avstånd.¹¹²

282

Enligt Feuk har måleriet för Bengtsson därmed en dubbel funktion av ventil för att ge utlopp åt förbjudna tankar och skydd mot dessa tankar. Feuk upplever att Bengtssons verk ofta är i plågsam konflikt med sina intellektuella utgångspunkter. Det räcker inte att hänvisa till annan konst för att undkomma problemet, menar han: "Men man behöver förstås inget veta om vare sig konsthistoria eller om andra samtida konstnärer för att till exempel uppleva hur Bengtssons målning [*Rummet och blomman* 1975] är laddad av hot och våld."¹¹³ Istället försöker Feuk beskriva sin egen upplevelse. Om man gör det kommer man att finna vissa känslomässiga och psykologiska ledmotiv, menar han, som "klyvningen, speglingen, fördubblingen".¹¹⁴ Och dessa teman hänger enligt Feuk samman med psykologiska mekanismer, snarare än med kritiska dekonstruerande strategier: "Bilderna som är konstnärens sätt att framträda för världen görs alltså samtidigt till ett slags skyddsvapen eller ett gömställe som stänger till om sig själv."¹¹⁵ Detta tema finns enligt författaren med redan från början, i de tidiga slutna abstrakta formerna som antagit skepnaden av hus, rum eller lås, ofta delade i två spegelvända halvor.

Feuk identifierar här, liksom Nittve, en dimension av obegriplighet, motsägelsefullhet och slutenhet i Bengtssons konst, åtminstone i de tidiga nonfigurativa verken. Men svaret på frågan hur denna obegriplighet ska förstås är väsensskild. Då Nittve uppfattade den som en medveten kritisk strategi uppfattar Feuk istället obegriplighetens djupaste orsaker vara av psykologisk natur. Feuk talar om känslan av att det här pågår ett inre drama som målningarna berättar om men dechiffrerat, som om de inte ville bli förstådda. Inför målningen *Dick Bengtsson, var är du?* (1959) skriver han: "I det här tilltalet är ju du-relationen helt fantomartad, eftersom bildens upphovsman riktar frågan till sig

själv eller till ett *alter ego* snarare än att han talar till en utomstående publik."¹¹⁶ Det uppstår en kortslutning, men av ett helt annat slag än i Nittves läsning. Duet har försvunnit. Kvar finns detta inkrökta självbe-
speglade. Feuk associerar även bildens karaktär av tudelad spegel till Narcissus förhållning vid sin egen spegelbild. Men även bildlånen i de senare figurativa målningarna skulle kunna fungera som ett skydd mot eller befrielse ifrån självet, tänker sig Feuk, ett sätt att avböja sig alla krav på att ge ifrån sig något eget.

Feuk hävdar att masken och andra distansskapande grepp är ett återkommande tema i Bengtssons konst. De maskliknande kvinnoansiktena kan fungera som ett skydd mot det hot som förknippas med kvinnan, menar han: "En kylig *femme fatale*-typ (som Cranachs Venus – eller Gustave Moreaus Salome [...]) är en annan sådan 'mask', som gör vad den kan för att distansera oss från kvinnan som naturvarelse."¹¹⁷ Kvinnan framträder återkommande som en skrämmande gestalt i Bengtssons konst, med förvridet varggrin eller på andra sätt som en tämligen hotfull uppenbarelse, hävdar författaren. Förvandlad till bild blir hon mindre hotfull och möjlig att dyrka på ett platonskt sätt. I Feuks läsning förstås det drama som utspelar sig i Bengtssons måleri därmed som könsspecifikt. Det handlar om pojkens/mannens längtan efter och rädsla för modern/kvinnan. Denna moders-/kvinnokropp återkommer enligt Feuk i olika skepnader, i form av bilder av kvinnor men också som hus eller inneslutande abstrakta former som författaren relaterar till livmödrar. Förvisso finns det en tematik kring hemlängtan och förlorat paradiset över Bengtssons husbilder. Men det är alltid en skenbar idyll, inte sällan dödsmärkt eller på annat sätt förvandlad till något hotfullt, påpekar Feuk: "Någon boning av 'tryggt moderligt' slag har Dick Bengtsson för övrigt aldrig lyckats åstadkomma. I själva verket är nog modern den mest skrämmande gestalten i hans universum."¹¹⁸

Från det att Bengtsson, efter viss framgång i konstlivet och mot faderns vilja, bestämde sig för att lämna sin anställning på posten för att ägna sig åt konsten på heltid, ändrar hans verk karaktär, menar Feuk. Husen representerar inte längre något moderligt väsen utan snarare en auktoritär och obegriplig faderlig maktordning. Målningarna iscensätter nu ett fadersuppror. Feuk tar *Varken det ena eller det andra* som exempel. Då såväl politiska som semiotiska tolkningar kommit till sina slutsatser återstår för Feuk likväl en irriterande rest. Om man exempelvis tolkar bilden som att den först och främst handlar om en förtryckande samhällsordning, hur kan det då komma sig att bygg-

naden getts en kroppslös karaktär av kuliss?, frågar han sig. Istället föreslår Feuk en tolkning av byggnadstypen som en vålnad ur det förflutna: "Men upplevelsen av déjà-vu tycks mig ändå i grunden gälla en mer arkaisk fasa – som vore det en barndomens skräckgestalt, något slags obegriplig Fader, som tagit gestalt i byggnaden."¹¹⁹ Återigen är det alltså frågan om en djupt personlig, rent av omedveten, konflikt som gestaltas enligt Feuk.

Kan hända går Feuks inlevelse på tvärs med konstnärens avsikter. Detta ser han inte som något problem. Feuk har dragit vissa slutsatser:

Men detta har förstås inte gjorts för att snäva in bilden av Dick Bengtsson, utan tvärtom för att öppna upplevelsen för andra, mer 'romantiska' och kanske även om man så vill mer 'barnsliga' aspekter än de som vanligen har framhållits.¹²⁰

Intressant att notera är hur uttrycket "romantisk" här förbinds med omedvetna känslor, önskningar och konflikter.

284

Om *Bergsvandrare* skriver Feuk: "Man kan tycka att färgen som här och där gör ett ankommet, lätt sjukligt intryck redan står i klar motsättning till den 'hälsa' som motivet normalt kunde förväntas utstråla".¹²¹ Feuk kritiserar postmoderna tolkningar om kortslutning av betydelser och hävdar att målningen ytterst handlar om människans främlingskap i naturen. Att som Nittve se detta naturmåleri som liktydigt med någon av nationalsocialismens idyller vore enligt Feuk absurt. Innehållet kan inte reduceras till den nazistiska kontexten. I opposition mot Nittve hävdar Feuk att bilden först och främst visar fram människans alienation inför naturen och att kombinationen av skilda bildtecken ska förstås utifrån det perspektivet. Feuk ifrågasätter därutöver Nittves slutsats att bilden är målad i ett manér förknippat med Tredje rikets småborgerliga konstideal:

Och det måste ju ändå vara galet att jämföra den här målningens både kletigt råa och liksom anfrätta färgyta med det ängsligt slickade målningssätt som hade status i Nazityskland. Att som Nittve tala om 'nazistiskt emblem' kan ändå vara okej – fast det politiskt belastade är förstås inte 'manéret' utan motivet. Sunda människor som fotvandrar i en kroppsligt och andligt stärkande alpnatur [...].¹²²

Om Nittves tes att *Bergsvandrare* kan ses som en oläsbarhetens allegori skriver Feuk: "Det må låta storslaget i teorin men är i realiteten att förminska målningen, eftersom det fullständigt blundar för temat om människans främlingskap i naturen – som ju är vad motivet alldeles bokstavligt visar fram."¹²³ (Hur bokstavligt detta framvisande i realiteten är kan diskuteras.) Påståendet att ett verk som *Bergsvandrare* bara skulle handla om konst avvisar Feuk. Att jämföra målningen med andra konstverk låter oss enligt honom endast peka ut yttre likheter:

Men om man nu tror att man absolut måste jämföra med annan konst för att få syn på något hos Dick Bengtsson – varför då inte erinra om något som trots vissa motiviska paralleller framför allt säger något radikalt annorlunda? Låt oss till exempel göra ett försök med Caspar David Friedrich – en tyskromantisk målare som i flera tavlor frammanat en nattlig scen där man bakifrån ser två skogsvandrande kamrater som stannat upp i begrundan av naturens storhet. [...] Som betraktare inbjuds man att närvara vid något som känns som en panteistisk kommunion, en stund av andakt som bekräftar människans och naturens intima samhörighet. Och kan man tänka sig en större kontrast till detta än just Bengtssons målning, där det tvärtom är ett fientligt motsatsförhållande människanatur som understryks?¹²⁴

285

Det är enligt Feuk alltså inte frågan om någon romantisk natursyn à la Friedrich. Den hotfulla atmosfären i Bengtssons verk förstärks av ytbehandlingen och färgerna, som för Feuk har karaktär av kemiska fällningar. Detta ser författaren som ännu ett tecken på att Bengtsson är mot naturen.

Feuk ser vidare en dualistisk struktur gå igenom Bengtssons konst, där en motsättning upprättas mellan "jorden" och "medvetande".¹²⁵ Kanske handlar det om ett sug mot förfall och upplösning, fortsätter Feuk. Ett storslaget exempel på detta ser han i målningen *Richard in Paris* (1970), som tycks ha sin utgångspunkt i gangsterfilmens paranoida stämningar, men vars mansfigur för Feuk även framstår som ett självporträtt eller en fadersgestalt. Den klaustrofobiska ångestladdade atmosfären förstärks av det hemlighetsfulla och kanske sexuella i bilden, hävdar författaren.

Det verk som tydligast blivit föremål för tolkningen av Bengtsson som postmodernist och kritiker av modernismen är *Domburgsviten*. Även i detta fall ser Feuk den postmoderna läsningen som fyrkantig.

Visst är detta ett exempel på metakonst som direkt refererar till Mondrians väg mot abstraktion, skriver han, men "inte kan jag för den skull se att verket skulle vara mindre symboliskt överhettat eller mindre diaboliskt i sina stämningar än till exempel *Richard in Paris*".¹²⁶ Det är inte den eventuella kritiken av Mondrian som ger verket dess starka laddning, utan känslan av ett pågående inre drama, hävdar Feuk. När det verkligen bränner till i Bengtssons målningar är det för att betraktaren möter ett omedvetet som oväntat uppenbaras, hävdar han.

Mottagandet av Douglas Feuks essä och Märten Castenfors utställning

286

Feuks text har fått blandad kritik. Ingela Lind kallar den exempelvis "ytterst välskriven" och noterar att Feuks "romantiska hållning är prövande och inte självgod", trots polemiken.¹²⁷ Märten Arndtzén förhåller sig dock lite frågande till det myckna psykologiserandet i en recension i *Expressen* (2006).¹²⁸ Han anser visserligen att texten i sitt tonläge inger sympati och kallar den "polemiskt och prestigelöst prövande", men frågar om den kommer med så mycket nytt. Spär den inte bara på myten om Bengtsson? Arndtzén konstaterar att texten i så fall är ett "njutbart misslyckande".¹²⁹ Det enda man kan säga om Bengtssons konst verkar vara att den är mångtydig, fortsätter han. Oidipuskomplexet applicerat på Bengtssons måleri är inget annat än spekulationer, skriver Arndtzén. För honom känns det inte så nyskapande att på detta sätt damma av den gamla myten om Bengtsson som outsider och särpling. Kanske är det inte så mycket Feuks läsning det är fel på trots allt, utan Bengtssons konst, resonerar recensenten. Det kanske inte finns något nytt att säga:

Citaten från Malevitj, Mondrian och Hopper, de mystiska hakkorsen, hela den visuella resonanslådan av reklam- och propagandabilder från förra seklets mitt – allt detta gör Dick Bengtsson fast och djupt förankrad i 1900-talet.

Är det inte något med laddningen, med själva gåtfullheten i bilderna, som tillhör en förlorad värld – en värld som förändrades i grunden 1989? Året då muren föll och Dick Bengtsson dog.¹³⁰

Ofta beskrivs Bengtsson som före sin tid, som postmodernist före postmodernismen, som välfärdssamhällets kritiker innan dess sprickor blivit synliga för oss andra. Men Bengtsson är kanske inte längre före. Istället tillhör han det förflutna. Hans konst låter sig enligt Arndtzén endast med svårighet tolkas och förstås bortom sin egen tids preferenser och estetiska diskussioner.

Mikael Olofsson recenserade den av Castenfors curerade utställningen på Moderna Museet i *GP* (2006) och berör i denna text även Feuks essä.¹³¹ "Postmodernist före postmodernismen? Vi har hört det förr men Dick Bengtsson kan tolkas på fler sätt än så", menar han.¹³² Den suggestiva iscensättningen lyckas framhäva målningarnas komplexa yta, skriver Olofsson, men det kan också innebära ett problem: "Varje målning blir ett kultföremål. Möjligen problematiskt med tanke på det låga, gnetiga, triviala, ibland otäckt banala som också finns i dem."¹³³ Men också i relation till hakkorsens skärande påminnelser. Trots möjliga invändningar ser Olofsson förtjänster i Feuks försök att lösgöra Bengtsson från de postmoderna tolkningarna. Varje generell tolkning förefaller avlägsen. Olikheterna blir iögonfallande: "varje målning fordrar sin alldeles särskilda inlevelse och läsning".¹³⁴ Olofsson lyfter fram spänningen och konflikterna i Bengtssons måleri, "ett spel som vetter mot såväl bråddjup som nonsens".¹³⁵ Därmed förhåller han sig med distans till såväl den postmoderna tolkningen som till Feuks och Castenfors fokus på existentiella innehåll.

287

John Sundkvist beskriver samma utställning i en recension i *SvD* (2006): "Färgerna får en oöverträffad lyskraft, som förstärker både det sakrala och det mardrömslika i Dick Bengtssons konst."¹³⁶ Den scenografiska inramningen tycks alltså betona en aspekt av Bengtssons konst som man skulle kunna kalla romantisk. Sundkvist benämner Bengtssons måleri "drömligt och hemsökt av förvirrande verklighetsupplösning".¹³⁷ Det är också denna relation till verkligheten, "spänningsförhållandet till den vanliga världen", som delvis går förlorad med iscensättningen av bilderna som ikoner, lysande i mörkret, menar recensenten.¹³⁸ Sundkvist betonar det splittrade i Bengtssons bilder. Hans "konstnärskap är fullt av sådana avsplittrade element och egenomliga dubbleringar som gör att verkligheten hela tiden klyvs och faller isär".¹³⁹ Sundkvist markerar distans till tolkningen av Bengtssons verk som ideologikritik, men också till tolkningen av dem som postmodernistiska dekonstruktioner av tecknets läsbarhet eller modernismens ideologi. Uttrycket är på det hela taget mer mångbottnat

och förrädisk, menar Sundkvist. Den politiska dimensionen i användningen av hakkorsen förefaller honom underordnad en mer existentiell verkan, där hakkorset framstår som ett "dödssigill, som obönhörligt märker målningens levande vävnad med ett hot om förintelse".¹⁴⁰ En tolkning av *Domburgsviten* som en ironisk dekonstruktion av modernismen är för Sundkvist helt orimlig om man ser verket i ett vidare sammanhang. Meningen undergrävs. Ingenting i Bengtssons konst är enkelt eller entydigt, skriver han. Men det "finns också ett omisskännligt inslag av helgande mitt i sönderfallet och splittringen", skriver Sundkvist, och ansluter sig därmed till en mer existentiellt färgad lärsart, även om han för denna inte som Feuk tar utgångspunkt i konstnärens liv. Snarare relateras den till upplevelsen av "en verklighet som inte går ihop".¹⁴¹

Direkt fientlig till Feuks essä är Kim West som i en recension i *OEI* (2006) ser Feuks tolkning som problematisk och reaktionär i sitt psykologiserande angreppssätt.¹⁴² West kritiserar även den av Castenfors curerade utställningen där Bengtsson enligt West gjorts till en utforskare av själsdjupen när han i själva verket var en konstnär som byggde sin praktik på stillån och citat. Problemet med Feuks text är att den tar sin utgångspunkt i en "obsolet problemställning" och närmar sig verkets gåta som om dess lösning fanns i konstnärens inre: "varje motiv är egentligen en fallos eller livmoder, varje figur är egentligen Bengtssons mamma eller pappa".¹⁴³ Denna intimiserande läsning underkänner enligt recensenten de estetiskt kritiska potentialerna i Bengtssons konst, närmare bestämt hans förräderi mot modernistiska normer:

Om det finns en konstnär vars verk på ett uppenbart sätt motsätter sig att identifieras som bilder av sin upphovsmans själ så är det Dick Bengtsson. Jag är kort sagt djupt oförstående inför den intimisering av Bengtssons konstnärskap som Feuk förespråkar genom att betrakta hans målningar som inskriptionsytor för konstnärens psykologiska kriser och familje-problem. I själva verket är detta en helt föråldrad lärsart, och att den har förpassats till den konstkritiska historiens soptipp bygger inte på något 'postmodernt' förakt för det 'känslomässiga' utan på en grundläggande respekt för konstnärens och konstverkets integritet.¹⁴⁴

Utän att nämna Nittve och Ericsson vid namn positionerar sig West på deras sida. Mot bakgrund av kritiken mot Feuk är det logiskt att West uppfattar Billgrens text som den överlägset bästa i boken. Billgren foku-

serade på bildsemiotiska problem i ett försök att bestämma arten hos den bildretorik som framträder i verken, inte på det personliga.

West tillhör en yngre generation kritiker. Han är knuten till tidskriften *Site*, där Sven-Olov Wallenstein, tidigare redaktör för *Kris* och *Material*, är chefredaktör. West kan därför sägas höra hemma i den teoretiskt inriktade postmoderna konstdiskussion som Feuk upprepade gånger distanserat sig ifrån. Återigen kan vi tala om en strid om tolkningsföreträde. Genom att attackera Feuk tydliggör West sin position och sina preferenser. Texten handlar egentligen inte så mycket om Dick Bengtsson som om tolkningsperspektiv och konsteoretisk grundsyn. Feuk har inte tagit till sig de nya perspektiven, lyder Wests anklagelse. West lanserar inte något nytt men påminner om var tolkningsdiskursen befinner sig. Motsättningen mellan en modernistisk inkännande läsart och en språklig postmodernistisk framträder här med oöverträffad tydlighet.

Sammanfattning

289

Dick Bengtssons måleri har tolkats som romantiskt i de stämningar det frambringar, i användningen av natur- och landskapsmotiv, samt i den om symbolismen påminnande tendensen att smycka ytan. Det romantiska står inte i fokus för kritikernas uppmärksamhet, även om Bengtssons bilder jämförs med Caspar David Friedrichs landskap liksom med Böcklins och Moreaus senromantik. Den postmodernistiska läsningen, med fokus inställt på bildretorik, kunde ha hänfört tendensen att spela ut motsatser mot varandra till den romantiska ironin. Lars Nittve väljer istället att beskriva dessa motsägelser i termer av "oläsbarhetens allegori". I Douglas Feuks mer intimiserande tolkning relateras det romantiska till stämningar och existentiella teman. Han talar om en "romantisk nattsida", besläktad med symbolismen. Feuk lyfter fram den blanka ytan, det dunkla och obehagliga, liksom bruket av "masker", kvinnogestalter förvandlade till kyliga *femme fatale*-typer, som romantiska drag. Det romantiska relateras hos Feuk till det omedvetna och arketyppiska.

Den kritiska receptionen kan delas in i den ideologikritiska, den modernistiskt-romantiska, den språkliga läsningen, samt den som upp-

fattar Bengtsson som en kritiker av modernismen. De två sista, representerade av Lars Nittve, Ola Billgren, Lars O Ericsson och Kim West, kan sägas utgöra postmodernistiska läsararter. Mikael van Reis tolkning är klart influerad av sådana perspektiv, även om här också finns ett psykoanalytiskt tema. Med detta perspektiv fokuserar han på sociala iscensättningar och kollektiva stämningar snarare än på konstnärens psyke. Bengt Olvång, Peter Cornell och Gabrielle Björnstrand ser Bengtsson som en kritiker av folkhemmet eller av totalitära ideologier. Cornell och Björnstrand höll dock fast vid det gåtfulla hos Bengtsson.

Med utgångspunkt i denna gåtfullhet beskriver Nittve Bengtssons konst som en kortslutning av bildtecken i en dekonstruktion av föreställningen om det språkliga tecknets läsbarhet. Även Ericsson ser Bengtssons måleri som språkligt betingat, men uppfattar det inte som en dekonstruktion av bildtecknets läsbarhet, utan av modernismen och dess anspråk på autenticitet och originalitet samt av dess renhetsideologi och totalitära drag.

290 Feuk polemiserar mot de postmodernistiska tolkningarna och hävdar istället att Bengtsson i sina verk ständigt återkommer till ett existentiellt drama av psykologisk natur. Enligt Feuk är dessa målningars huvudsakliga ärende inte språkkritiskt eller ens medvetet. Istället uppfattar Feuk Bengtssons konst som drabbande just därför att den är full av inre konflikter, krypterade regressiva fantasier – längtan efter en moder eller aggressiva hämndaktioner riktade mot en svekfull moder eller en straffande fadersgestalt. Mårten Arndtzén har markerat distans gentemot Feuks intimiserande tolkning men uppfattar att problemet främst består i att Bengtssons konst är otidsenlig. Mikael Olofsson och John Sundkvist är mera positivt inställda till såväl Feuks essä som Mårten Castenfors utställning men ser också ett möjligt problem i att de förtar verkens motsägelsefullhet. West är direkt fientligt inställd till Feuks läsart, som West uppfattar som otidsenlig och reaktionär.

Här pågår en strid om tolkningsföretråde. Nittve svarar indirekt på 1970-talets politiserande läsningar av Bengtsson som ideologikritiker och tolkar istället hans konst som oläsbara allegorier, i dekonstruktionens anda. Nittve, Cornell, Feuk och Olvång har alla enligt Ericsson undvikit den uppenbara kritik av modernismen som finns i Bengtssons konst. Feuk distanserar sig från framför allt Nittves läsning som Feuk uppfattar som alltför instrumentell och reduktiv. På Feuk svarar i sin tur Arndtzén och West som ifrågasätter Feuks psykologiserande perspektiv på Bengtsson.

Vi kan skriva in dessa läsningar i konstfältet. Striden om tolkningsföreträde står i relation till diskussionen om postmodernismen. Nittve och Ericsson, som tydligt profilerat sig själva som postmodernister, lanserar Bengtsson som postmodernist före postmodernismen. Olvång och Cornell läser istället konstnärskapet inom ramen för ideologikritiken, även om Cornell i högre grad än Olvång betonar mångtydigheten. För Cornell är Bengtsson motsägelsefull, en antiromantisk bildstormare som samtidigt antyder ett andligt bildinnehåll. Feuk är den som tydligast förhåller sig kritisk till den postmodernistiska tolkningen av Bengtsson som dekonstruktör. Ingela Lind, slutligen, förhåller sig med distans till dessa strider runt Bengtsson, som hon upplever som en kult driven av manliga kritiker, vad hon benämner insiderdansen runt outsiders Dick Bengtsson.

9.

”OROMANTISK ROMANTIKER”
– STUDIE AV DEN
KONSTKRITISKA RECEPTIONEN
AV MAX BOOK

293

I en ledare till *Kris* (1978) svarar Stig Larsson på frågan varför de ger ut en tidskrift med texter av och om teoretiker som ”skriver om konstens autonomi och vissa romantiska poeters genialitet” i en tid som kräver politiskt engagemang av kulturarbetaren.¹ Anledningen är att de vill försvara rätten till intellektuell verksamhet bortom marxismens dogmer. Ledaren markerar, trots de två år som är kvar av 1970-talet, 1980-talets början. En ny generation träder fram.

Inte minst med sin debutroman *Autisterna* (1979) är Larsson en framträdande representant för denna generation inom litteraturen.² Om vi vill hitta någon som spelar en liknande roll för bildkonsten ligger Max Book nära till hands. Larsson och Book framträdde vid samma tidpunkt och markerar båda distans till det krav på tydlighet och engagemang som fanns i 1970-talets vänsterpolitiskt orienterade konst- och litteraturdiskussion. Liksom Larsson ena stunden kan diskutera

Gunnar Ekelöf för att i nästa analysera diskoteket sammanför Book konsthistoriska fragment med citat från skräckfilm eller dataspel. Larsson och Book inspirerades av populärkulturen och subkulturella ikoner som Rainer Werner Fassbinder och Andy Warhol, konstnärer som behandlar samtida erfarenheter utan att moralisera. De färdiga lösningarna tedde sig föråldrade. Konstnärens närvaro i verket i form av autentiska och subjektiva uttryck ersattes av rollspel, ironi och dekonstruktiva strategier.

I den omnämnda ledaren skriver Larsson om problemet med det uttalade kravet på de intellektuella att ständigt markera och manifestera sitt politiska engagemang. Detta krav är i längden hämmande för konsten och leder inte heller till revolution, menar han:

I en tid då man känner att sakförhållanden förändras genom ens aktivitet, att dyngan kommer upp till ytan då man skovlar i jorden, blir njutningen av ett hermetiskt diktverk av många upplevd som både futtig och omoralisk.

Men ett rödblågult FNL-märke på en vinterpäls bär inte framför allt associationerna till Vietnam, palmer, splitterbomber, solidaritet och blod utan troligen mer till en smak av te, sena diskussioner om kongress-resolutioner och fackeltåg i mörkret.³

294

Sådana emblem är uttryck för sökandet efter gemenskap och tillhörighet, snarare än för en djupare medvetenhet om vad som pågår i världen, menar Larsson. 1978 har desillusionen redan inträtt. Optimismen från studentrevoltens år 1968 har tynat bort. Larsson fortsätter:

Tio år senare är redan Indokina befriat, frontavsnitten som nu ligger närmare den egna verkligheten tar sig inte lika markanta former, efter tio år har många tappat kraften då de sett vilken tjockhudning historien är.⁴

Varför fick vänsterns hårda dogmer ett sådant grepp om den svenska intelligention, frågar sig Larsson och föreslår ett svar: kanske berodde det på ett behov av fast orientering i en kaotisk tid. Larsson förespråkar en mer tillåtande attityd till det onyttiga och smala, liksom till konsten som fiktion. Fiktionen bär på ett löfte som överskrider samhälleligt tvång. Larsson ifrågasätter tron på att det ska finnas en tid efter revolutionen då vi alla ska vara renade från synd: "Om vi menar att konsten en gång kommer att förlösas från sin isolering i en snäv sfär och återför-

enas med människan i hennes arbetsliv, kan vi nu inte kväva den för att inbilla oss att den verkar stumt under ytan."⁵

Denna ledare markerar scenbytet vid ingången till den svenska kulturdiskussionens 1980-tal – det decennium då Max Book blev ett av de hetaste namnen på den svenska konstscenen. Själv och som medlem av konstnärgruppen Wallda kom han i mångas ögon att bli en representant för 80-talskonsten som, i opposition mot 1970-talets tydlighetskrav, var mångtydig och dunkel, dadaistiskt trolös, subkulturell, fragmentarisk och romantisk. Larssons ledare formulerar en friare och samtidigt mer intellektuell utgångspunkt som Book i hög grad gjorde till sin.

Max Book – 1980-talets konstnär

1980-talets viktigaste svenska målare har han kallats, Max Book. Håkan Nilsson utnämnde honom till "det sena åttiotalsokrönte målarkung" i en recension i *SvD* (2000).⁶ I ingressen till Steve Sem-Sandbergs understreckare om Book i *SvD* (1989) kan man läsa: "Max Book har mer eller mindre blivit en synonym för den svenska åttiotalskonsten."⁷ Sem-Sandberg fortsätter: "Om någon enskild konstnär kan sägas förkroppsliga åttiotals unga svenska konst är det *Max Book*."⁸ Max Books estetik och teori om "glappet" diskuterades mycket under 1980-talet och Book blev ett hett namn bland samlare. 1989 skrev en annan kritiker, Stig Åke Stålnacke: "Max Book har blivit en lysande komet i det svenska konstlivet. Näst intill något av en kultfigur för konsthallar, gallerister, konstkritiker och konstadepter."⁹ Mårten Castenfors, slutligen, skrev i en recension i *GP* (1989): "Få konstnärer har rönt en sådan uppmärksamhet och påverkat sin samtid såsom Book sedan debuten 1979 på Galleri Svenska Bilder i Stockholm."¹⁰

Fler exempel behövs väl knappast för att hävda att kritikernas bild av Book som 1980-talets mest inflytelserika svenske konstnär är påfallande utbredd. Delvis handlade Books exempellösa framgång om timing. Hans fragmentariska, nyromantiska och dadaistiskt orena måleri passade väl in i den samtida estetiska diskussionen.

I början av 1980-talet stod måleriet i fokus för konstvärldens uppmärksamhet. En våg av nyexpressivt måleri sköljde över Europa

och USA. Detta häftiga måleri fick även genklang i Sverige, bland annat hos Knut Swane och Eva Zetterwall. Bland dessa svenska svar på de nya vilda hör Wallda, verksamma 1980–1983, till dem som gjorde mest väsen av sig. Gruppen bestod av konstnärerna Max Book, Eva Löfdahl och Stig Sjölund som sedan 1979 delat ateljé i Årsta i Stockholm.¹¹ Namnet kom från det kemitvättföretag som huserade i lokalen före dem. Wallda saknade program och manifest och var ett kollektiv som arbetade tillsammans och experimenterade i olika medier. De förenade det nya måleriet med andra tendenser från det amerikanska 1970-talet, som performance- och konceptkonst, liksom platsspecifk installationskonst. Wallda hämtade influenser från Berlin och det häftiga måleriet men deras konst var inte någon jagcentrerad expressionism, utan snarare en ironisk lek med stilar och konventioner. Genom att måla kollektivt fränsade de sig alla anspråk på individuella uttryck. Det som på ytan kunde påminna om expressionism visade sig vara en ironi riktad mot det modernistiska måleriets allvar. Målningarna var skeva och materialen medvetet "låga". Måleriet vara för dem bara ett uttrycksmedel bland andra. Deras aktioner präglades av en lekfull hållning. Book, Löfdahl och Sjölund gjorde utställningar i industrilokaler, uppförde "cabareter" eller liveföreställningar. Flera av deras projekt var platsorienterade, som *Boplats Otto* på Årstafältet (1980) – en kommentar till utställningen *Boplats 80* i Kungsträdgården samma år – och *Robust romantik och andra alternativ* på det nedlagda Serafimerlasarettet på Kungsholmen i Stockholm (1981). De genomförde och deltog i flera utställningar, som *Ibid. I* (endast Book) och *Ibid. II* (Book, Löfdahl, Sjölund) samt *Lakun* på Lunds konsthall (1984) med Tomas Lidén och Ingvar Sjöberg. Ämnena var väl inte vad som tidigare ansetts passande för konstverk, som i den kollektiva målningen *Porno* (1983). Deras lätt kaosartade framträdande gjorde dem till representanter för en ny lekfullare attityd. Wallda upplöste gränsen mellan konst och populärkultur. De arbetade med det tillfälliga snarare än det beständiga, det billiga snarare än det exklusiva. Genomslaget kom snabbt men deras antihierarkiska och lekfulla estetik uppskattades inte av alla. Då Wallda av många uppfattades som något nytt och befriande i svenskt konstliv sågs de av andra som oseriösa eller rent av reaktionära.

I *Konsttidningen* (2000) berättar Book för Fred Andersson om Bengt Olvångs ilska över Walldas obegripliga upptåg.¹² Ur Olvångs vänsterperspektiv tedde sig deras verksamhet misstänkt, eller som Andersson uttrycker det: "Olvång [...] tyckte nog att gruppens verk-

samhet låg utanför gränsen för det nyttiga och begripliga."¹³ Att Olvång blev så irriterad på Wallda hänger säkert också samman med att hans egen hållning var på väg ut. Det individualistiska och avdogmatiserade 1980-talets stod för dörren. Ur hans perspektiv var deras lekfulla provokationer inte oskuldsfulla. Liksom punken kunde Wallda inte skriva under på några trossatser, varken från vänster eller höger. De var barn av en ny tid, uppvuxna med rockmusik och tv. De kategorier som för 30- och 40-talisterna ännu var relativt stabila var för denna generation stadda i upplösning. Det gällde såväl subjektet och ideologierna som modernismen.

Löfdahl och Sjölund har idag en erkänd ställning i svenskt konstliv men många andra av de under det tidiga 1980-talet uppmärksammade vilda målarna har försvunnit från strålkastarljuset. Andra konststriktningar har tagit över. Books namn har däremot stannat kvar, även om den hysteriska haussen kring honom under 1980-talet har lagt sig. Idag har Book snarare kommit att bli en representant för måleritraditionen. I sitt måleri knyter han an till romantiken och om det är något som idag provocerar så är det hans romantik snarare än blandningen av medier och stilar. Konstvärlden har hunnit snurra åtskilliga varv sedan Wallda-gruppens tumultartade intåg på den svenska konstscenen vid 1980-talets inledning. Idag arbetar många konstnärer bortom modernismens estetikbegrepp i vad Rosalind Krauss kallat "the post-medium condition", där frågan om mediet och dess särart ter sig överspelad.¹⁴ Postmodernismen är inte längre en stridsfråga utan en given utgångspunkt.

297

Det är tydligt att Book, liksom Larsson i den ledare till *Kris* som jag inledningsvis citerade, under det sena 1970-talet distanserade sig från tydlighetskravet och den engagerade konstens dogmer. Den osäkra glapp-estetik han utvecklade blev ett led i denna frigörelse. Book intreserade sig mycket för motsägelser, stilbrott, för det som inte går ihop.

I en artikel om den svenska 1980-talskonsten med rubriken "Konsten att genskjuta vanan" i *80-tal* (1987) frågar Birgitta Rubin och John Peter Nilsson vad det var som gjorde att Book låg så rätt i tiden under det gångna decenniet.¹⁵ De refererar till en intervju där Book säger att han vill arbeta med känslor som inte är entydiga. Att undvika att klart definiera budskapet uppfattar de båda skribenterna som typiskt för 1980-talets konst i jämförelse med 1960- och 1970-talets politiserade realism. Detta gör inte nödvändigtvis 1980-talskonsten opolitisk, hävdar författarna. Den är ofta politisk, men på ett annat sätt än den

vänsterpolitiska konsten på 1970-talet. 1980-talets unga konst verkar med ironi och andra subversiva manövrar. Kritik kan till exempel riktas mot slit-och-slängsamhället:

Dagens konstnärer har sett baksidan av konsumtionssamhället, liksom 68-generationen gjorde. Skillnaden är att sistnämnda grupp utnyttjade samma budskap i politiska syften. Idag är det nog mer en känslomässig fråga – konstnärerna lyfter fram problematiken genom att använda sig av det som slängs bort, skapar med de små, oansenliga tingen. Förutom det rent tankemässiga innehållet i 'skräpeestetiken', ligger det en viss romantik bakom återanvändandet – föreställningen om att objekten har en själ och säger något om de människor som använt dem.¹⁶

298

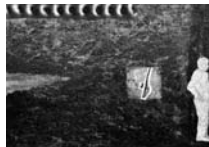
Att med "en viss romantik" använda det som slängts bort är precis vad Book gjort. Hans teori om glappet ser Rubin och Nilsson som typisk för 1980-talets fragmentariska och upplösta bildspråk. Den överklighetskänsla och fragmentering som tv fört med sig finns i bakgrunden. Inspirerad av industrimiljöer, mode och rockmusik vänder Book i sin "subestetik" upp och ned på vårt vaneseende. Att Book fick en så framträdande position i 1980-talets konstdiskussion är inte någon slump. I ett kraftfullt visuellt uttryck fångade han upp många av de stämningar som låg i luften och de frågor som var aktuella.

Book framträdde i samma veva som begreppet postmodernism började valsa runt i konstdiskussionen. Hans dukar från 1980-talet präglades på postmodernt vis av oförsonliga motsättningar mellan högt och lågt, yta och bilddjup, föreställande och abstrakt (bild *xxi*–*xxii*). Olja

Bild *xxi*



Bild *xxii*



på duk blandades med andra material, gärna av det billiga slaget, som för att driva med konstens höghet. Samtidigt fanns här denna tunga, apokalyptiska stämning med romantiska reminiscenser. Book förenade för varandra, åtminstone vid ett ytligt betraktande, främmande traditioner som romantik och dadaism. En bakgrund fanns i Rauschenbergs *combines* från 1950- och 1960-talet som på ett liknande sätt förde samman upphittade föremål, tidningsbilder och måleri i stora tablåer.

I sin motsägelsefullhet passade Books måleri som hand i handsket med de postmodernistiska teorier som lanserades under 1980-talet. Book deltog i denna diskussion, inte bara med sin konst, utan också i debattinlägg. I sina texter tog han intryck av poststrukturalismen, bland annat Foucaults diskursteori, Derridas dekonstruktion och Baudrillard's simulationsteori. Men även om de teoretiska reflektionerna i skrift kom att bli viktiga för Book under 1980-talet så var det musiken som under det föregående decenniet lett in honom på konsten. Så småningom kom måleriet att ta överhand men Book lämnade aldrig den musikaliska banan helt, utan kom att till och från arbeta med ljud och musik vid sidan av måleriet.¹⁷ Book gick aldrig på någon konsthögskola men slog sig samman med likasinnade. Tillsammans gjorde de utställningar utanför det etablerade konstlivet. Sjölund träffade han redan i början av 1970-talet i Sundsvall.¹⁸ Under resor i USA kom Book i kontakt med jordkonsten och Bruce Nauman, som inspirerade till att arbeta utanför måleriets ramar.¹⁹ 1975 flyttade Book till Stockholm där han senare bildade Wallda-gruppen med Sjölund och Löfdahl. I samband med flytt till en ny ateljélokal utvidgades gruppen och namnet Wallda avskrevs. Gruppen upplöstes så småningom och Book satsade på måleriet. Men lusten att utforska nya områden och medier, att provocera och rasera har fortsatt varit betecknande för Book.

Efter experiment med olika material och former, i och utanför Wallda, kom Book under andra halvan av 1980-talet att företrädesvis arbeta med mer beständiga målningar i stort format. Book fortsatte att skapa musik och började även göra videokonst men det är som målare han skrivit in sig i den svenska konsthistorien. Även om måleriet dominerar hans verksamhet spelar dessa andra verksamheter en viktig roll, i sin egen rätt men också för måleriet, till exempel arbetet med elektroniska bilder som numera ligger till grund för hans målningar. Jag ska här referera några av Books texter för att först därefter behandla kritikens mottagande av hans konst från det tidiga 1980-talet och framåt. Detta eftersom Books egna begrepp och idéer i hög grad styr receptionen av konsten.

Max Book som skribent

Skrivandet kom att få en viktig funktion för Book, både som manifestation av teoretiska utgångspunkter och undersökning av grunderna för det egna arbetet. Texterna ansluter sig till den postmoderna teoribildningen men äger också en självständighet, inte minst i språket. Book utgår från sin erfarenhet av måleriet. I detta har hans skrivande en del gemensamt med Billgrens. Book experimenterade också med text på ett mera konstnärligt sätt, med titlarnas neologismer, med infogade ord i bilderna, samt i poesins och prosans form.²⁰

300 Books framtoning som teoretiker, postmodernistisk provokatör och ironiker gav en del negativa reaktioner. Flera kritiker stördes av konstnärens teoretiserande kring sin egen verksamhet enligt ett mönster vi känner igen från mottagandet av Billgrens essäistik. Books skrivande avfärdas som obegripligt. Så kan exempelvis Castenfors i *GP* (1989) hävda att han inte begriper någonting av de "kryptiska meningskombinationerna från tidigt 80-tal".²¹ I en recension av boken *Max Book. Arbeten/Works 1979–1988* (1988) i *Konstperspektiv* (1989) skriver Stålnacke om sin besvikelse.²² Trots några vackra målningar dominerar det negativa intrycket: "merparten i boken – både vad gäller bilder och texter – är för mig anspråksfulla och meningslösa schabrak och metafysiska ordslingor som alls inget av lyrik eller mening kan vinnas ur".²³ Ytterst uppfattar Stålnacke Book som ett offer för marknadens krav och den klick av "elitistiska makthavare och penningstyrare i vårt konstliv" som omhuldar honom.²⁴ Book har enligt recensenten flytt in i det sensationsjagande och förlorat sig själv. Book vinner framgångar på sitt "förakt för måleriet som poesi, känslöyttring, kärlekshandling".²⁵ Fram träder bilden av en cynisk konstnär som tycks vara ute efter att göra karriär, hellre än att uttrycka sig genom sin konst. Book kan måla hänförande vackert, medger Stålnacke, men den konstnär som dominerar den recenserade boken är enligt honom en målare som övergett måleriets poesi för aktuella trender. Stålnacke uppfattar boken som en del i en "lansering av konstnärer som motpol och sabotage mot det måleri som jag lärt mig att uppskatta och som fört mig genom många svåra stunder av livstvivel och undran över livsmening".²⁶ Det är inte

lite som här står på spel. Sällan har motsättningen mellan en romantisk-modernistisk konstsyn, som Stålnacke representerar, och en post-modernistisk, för vilken Book får agera måltavla, uttryckts tydligare och mer oförsonligt än här.

Reaktionen är typisk för den del av Bookreceptionen som präglats av misstänksamhet. Flera kritiker uppfattar Book som en begåvad konstnär men tycker samtidigt att han går för långt i sin desavouering av det modernistiska måleriet. Av andra har Book tvärtom kritiserats för att han inte gått tillräckligt långt i denna strävan att bryta normer och vända sig från det lättsmälta. Kvar står Book själv, utan någon vilja att tillfredsställa modernisternas längtan efter äkta måleri, vänsterkritikens krav på ställningstagande eller för den delen postmodernisternas insisterande på fortsatt iscensättning av glapp.

Ironi

Ironin och osäkerheten uppfattas ofta som betecknande för Books måleri. Stig Larsson berör osäkerhetsmomentet i ett samtal med Book i *Siksi: The Nordic Art Review* (1986).²⁷ Vad innebär det att vara ironisk? Kan man vara ironisk och samtidigt mena det man säger, frågar Larsson. Nej, inte i vanliga fall, men i konsten kan man det, hävdar han: "Det intressanta som konsten erbjuder är ju däremot att den faktiskt ger möjligheter att se saker ur två perspektiv samtidigt, möjligheter att tolka både bokstavligt och ironiskt."²⁸ Tanken leder fram till något som påminner om den romantiska ironin hos Friedrich von Schlegel. "Ironi är klart medvetande om den eviga rörligheten, det oändligt fulla kaoset", som Schlegel skriver i ett fragment.²⁹ I Larssons resonemang handlar det om att förhålla sig till en värld präglad av motsägelser och tvära kast. På Larssons tankar svarar Book:

301

Som jag ser det, på det jag har gjort, så har ironin framsprungit ur viljan att visa olika, helt disparata saker samtidigt. Detta har bildat något som jag i brist på bättre uttryck har kallat GLAPP. Glappet uppstår i verket, och framstår ofta som ironi. Denna ironi har däremot sällan varit avsedd från början. Ironin har i stället uppstått som en följd av detta. Ofta kan det enda sättet att förstå eller i sinnet inbegripa en sådan väsensskillnad (glapp), vara att uppfatta det ironiskt.³⁰

Ironin är en konsekvens av det som inte låter sig reduceras till det entydiga, det som förblir inkonsekvent, motsägelsefullt, sönderbrutet, både och eller varken eller. Book säger vidare: "Jag kan liksom pressa ihop olika saker, och ur detta försöka framkalla en meningsfullhet."³¹ Resultatet är en "text" med sådan densitet att tecknen förlorar sin kommunikativa funktion.

Larsson kommenterar att Book ofta väljer ett "lågt" perspektiv, som i målningen *Två långbyxor* (1980). "Lågt" används här i betydelsen av vardagligt och banalt i motsats till den finkultur inom vilken ett par vanliga långbyxor inte anses vara ett värdigt motiv, men kanske också i betydelsen konkret. Det "är nästan omöjligt att säga något idag och verkligen mena det, utan att det s a s i andra hand skall uppfattas som någonting annat", påtalar Book.³² Enligt honom går det inte att återanvända modernismens kategoriska nej, den modernistiska negationen av traditionen. Den postmodernistiska konsten måste arbeta utifrån ett helt annat mönster, hävdar han: "Man måste, för att ta en liknelse med TV, knäppa över till ett helt annat program, en annan kanal, ta in en helt annan modalitet, för att överhuvudtaget kunna säga något väsentligt."³³ Modernismens utopiska tilltro till formen och den nihilistiska negationen utgör inte längre en framkomlig väg, hävdar Book.

302

Även i en intervju med Jan Åman i *Paletten* (1987), under rubriken "Nu har pendeln slagit över från det fragmentariserade till helhet", talar Book om ironin.³⁴ Book är enligt egen utsago inte överlag ironisk men tillstår att det ändå finns ett visst mått av ironi i hans målningar som man måste uppfatta för att begripa dem: "Det är nästan den svåraste biten när det gäller mitt förhållande till kritiker och publik. Den unga publiken uppfattar genast ironin, men inte den äldre."³⁵ Här finns ett förrädiskt moment där betraktaren kan gå miste om en viss dubbeltydighet. Varje utsaga tycks minerad. Vi kan aldrig känna oss riktigt trygga i Books landskap.

Konfrontationen, glappet

I en katalogtext från 1986 berör Book inflationen i stilar och ismer under 1900-talet och menar att till exempel kubismen beskar sina utvecklingsmöjligheter genom att begränsa sina kontakter med andra estetiska normer.³⁶ En postmodernist som Book förhåller sig på motsatt sätt till omgivningens visuella rikedom. Han söker blandning snarare

än renodling. För postmodernisten är stilrenhet inget annat än självparodi, skriver han. Book menar vidare att den modernistiska konsten "gjort det unika, det speciella, det individuella, det originella till status quo".³⁷ Idén om det individuella uttryckets unika karaktär är enligt Book en återvändsgränd.

Vi kan, som Douglas Feuk efter ett ateljébesök hos konstnären, lyfta fram den påfallande kontrasten mellan gammalt hantverk och hypermodernt bildmaterial i Books laboratorium.³⁸ Med hjälp av den långsamma måleritekniken har Book funnit ett sätt att bearbeta bilder från film och tv. Denna bearbetning är en process i flera steg med paralleller till datorteknikens informationshantering. Liksom datorn bryter ner all information till enheter i form av ettor och nollor bryter Book ner sitt underlag till bildelement av lika värde. Abstrakt och figurativt blandas. Book beskriver själv sin arbetsmetod på följande sätt:

Jag utgår, i mitt måleri, oftast från 'färdigt material', vare sig det är konkret material, bilder, fragment, föreställningar eller estetiska bestämmningar. Detta material bryter jag ned till en punkt där jag kan manipulera med dem, med något man skulle kunna nämna som en 'minsta gemensamma nämnare', ungefär samma princip som gör att man kan behandla väsensskilt material i informationssystem.³⁹

303

Det rör sig inte bara om citerade bilder som bryts ner för att sedan återanvändas, utan också om föreställningar. Men nedbrytningen av råmaterialet till enheter utan hierarkisk åtskillnad görs inte för att skapa enhet. Tvärtom låter Book olika stilnivåer och visuella diskurser spelas ut mot varandra över bildens yta. Det är här glappen uppstår:

'Glapp' uppstår när olika företeelser, uttryck, estetik, kort sagt olika entiteter av väsensskild art ställs i samma fokus. De olika entiteterna kan inte ha ett direkt logiskt samband, ett kausalitets förhållande, men inte heller ha helt olika, 'meningslösa' icke-samband. Man känner igen glappet genom den lakun som bildas när man blir osäker på om man står s.a.s. inom eller utom konstverkets påvisade orsakssammanhang, samtidigt som man finner sig ställa frågan 'varför?' om det till synes självklara.⁴⁰

Målningarna bildar komplexa strukturer i flera lager. Bildfragmenten hanteras som språkliga element i en syntax. Abstrakt ställs mot föreställande, spontant mot återhållet, och så vidare. Olika koder bryts däri-

genom mot varandra. Det kryptiska i Books målningar svarar inte mot ett kodat innehåll för betraktaren att dechiffrera. Hans verk är inga rebusar. I så fall olösbara sådana, eller oläsbara allegorier som Nittve benämnde Bengtssons bilder. Books verk från 1980-talet är mer fragmentariska. Tecknen har här helt förlorat förbindelsen med en referent. De hänvisar inte tillbaka till något ursprung eller original. De reproducerar utan att representera.

Naturer

304 Naturen har spelat en viktig roll i Books måleri. Ändå målar han sällan regelrätta landskap, utan snarare, liksom Billgren under 1980-talet, bilder med reminiscenser av natur. Med sin skiktade yta utgör målningarna ruiner i dubbel bemärkelse. De består av disparata fragment arrangerade över en skrovlig yta. Men de är också havererade meningskonstruktioner. De förefaller befinna sig i ett möjligen avstannat men långt framskridet tillstånd av förfall. I detta påminner de om naturens nedbrytande processer. Målningarna avbildar inte bara naturmotiv av obestämbart härkomst, de utgör också i sig själva ett slags natur. I flera verk har Book utnyttjat nedbrytande processer, bland annat med självförstörande målningar. Book skriver:

Jag känner ett drag till att måla 'naturer', ser det som en personlig preferens, men i likhet med den verkliga naturen (det vi i allmänhet förknippar med ordet natur) ändrar den begreppsmässiga bestämningsort beroende av vad den består av. Ett kännetecken är att den bryter ned disparata beståndsdelar till en sorts 'minsta ekvivalens', för att därigenom anta ett nytt ansikte.⁴¹

Dessa naturer kan utgöras av alltifrån norrländska landskap och industriområden till processer. Men även om Books "landskap" skiljer sig radikalt från traditionellt landskapsmåleri, saknas inte referenser till målerihistorien i hans verk. En bakgrund till hans ruinartade arkitektur, hans nattvisioner och bländande ljusfenomen finner man hos romantiker som Piranesi, Turner och Marcus Larson, för att bara nämna tre tänkbara förebilder.

1991 gjorde Book utställningen *Månen*, vars titel också bär på konnotationer till romantiken. Månens uppenbarelse stimulerade inte

bara romantikernas fantasi och längtan till den andra världen, de upptäckte också hur dess ljus omvandlade och förtrollade landskapet. Som Carl Fehrman skriver i *Ruinernas romantik. En litteraturhistorisk studie* (1956): "Ruinen i månsken är en estetisk upplevelse, som ingår som ett grundelement i romantikens stämningssvärld."⁴² Så också i Books måleri, fast den förtrollade stämningen då allt som oftast saboteras av distansskapande grepp, exempelvis sprickor eller ytmässiga former som bryter djupillusionen.

I "Landskapet som bakgrund" (1987) skriver Book:

Mycket av den fascination som hör samman med landskapet som motivkrets, tror jag hör samman med den romantiska föreställningen om ett 'tänkt' drama. Detta tänkta drama som äger förutsättningar att utspelas i detta scenario, detta landskap.⁴³

I romantiken blir landskapet en scen. På samma sätt fungerar Books målningar, fast betoningen här ligger på landskapet som bild snarare än som scenrum. Landskapet som scenen för ett drama relateras till en teknologisk metafor när Book skriver att man som "en analogi kan [...] tänka sig landskapet som ett slags inspelat ljudband, som man också kan radera och spela in nya ljud, nya dramer på".⁴⁴ Landskapet blir en bakgrundston eller ett medium för avlyssning och inskrivning. Book fortsätter: "I detta fall fungerar alltid landskapet som en oundgänglig bakgrund. Det flyttas aldrig någonsin fram till 'skeendets' plan."⁴⁵ Book talar om ett kortslutande glapp som raderar ut betydelser men också om hur han försökt behålla landskapet som bakgrund och samtidigt göra det till det viktigaste i bilden.

305

Subestetik

I "Subestetik" (1981) skriver Book att han arbetar med subestetik, ett begrepp han förklarar på följande sätt: "Subestetik är ingen metod eller formel, som under alla omständigheter ser likartad ut. Tvärtom kan den ta de mest olikartade utseenden, beroende av individuella och yttre omständigheter."⁴⁶ Subestetik är det som en abstrakt senmodernistisk estetik inte är. Subestetik är aldrig enhetlig eller en individuell stil. Tvärtom är subestetiken trolös, ombytlig. Den uppstår i mellanlägen och kan hämta sin näring ur en rad olika företeelser:

Subestetik kan vara: Glapp, mellanläge, haltande, ambivalent, främmande, komisk, katalysator, konstruktiv, destruktiv, vacker, ful, slätstruken. Det som inspirerar mig mest är industriområden, anläggningsbyggen, parfym, förfall, nutida konst, mode, rockmusik, trender, nutida attityder, förhållningsätt och idéer.⁴⁷

306

Konsten föreställs inte stå utanför konsumtionskulturens flöde av visuella utsagor, ljud, mode och trender. Book suger upp detta material, inspireras av dess destruktivitet och skönhet, liksom av dess ambivalens. Han säger sig vilja sänka sig ner i nuets motsägelsefulla ström för att bryta ett vaneseende och en dömande attityd gentemot mass- och subkulturens uttryck. För Book är konstnärens uppgift att ta sig an samtiden, försöka gestalta den, formulera de problem vi står inför. För 1980-talets konstnärer handlade det inte minst om relationen mellan bild och verklighet, som radikalt omdefinierats av massmediernas bildflöde. Detta gör han genom bearbetning av befintliga bilder, nedbrutna och sammanställda i nya konstellationer. Hans konst är inte så mycket ett måleri av färg- och formrelationer som ett metamåleri, ett måleri som innefattar kommentaren till de genrer det reproducerar. Brottet mellan olika stilar i en och samma målning pekar ut måleriets språkliga villkor. Men därigenom blir det också en ruin, ett fragmenterat landskap av tecken som förlorat sin mening. Det ställer betraktaren inför en ny situation. Här tänker sig Book ett interaktivt moment, som han formulerar det i "Vilken natur som helst?" (1985):

Betraktaren manipulerar sina föreställningar, människan formar verkligheten. 'Representanten' har blivit 'presentant'.

Detta leder möjligen till ett förhållande som innebär, att konstnären själv knappast har något hemligare, djupare, mer betydelsemättat eller upplevelsemässigt rikare (alt. fattigare...) förhållande till verken, än varje enskild betraktare.⁴⁸

När betraktaren på detta sätt blir medskapare av verket, den som i lika hög grad som konstnären manipulerar sina föreställningar i mötet med dess visuella faktum, där betraktaren blir den som skapar sammanhang och mening utifrån det han ser, kan konstnären inte sägas äga nyckeln till verkets mening.⁴⁹ Relationen mellan uttryck och innehåll har blivit flytande och obestämd.

Postmodernismen – den globala byn

För att formulera sina teorier och sin estetik tog postmodernisterna avstamp i förvirringen, upplösningen av värden och implosionen av mening. Eftersom detta i hög grad också var Books utgångspunkt är det inte förvånande att han kom att uppfattas som postmodernist och representant för 1980-talet. Under konstdebatten på *DN:s* kultursida 1987 trädde han följaktligen in på scenen som en försvarare av postmodernismen. I sitt inlägg skriver han bland annat:

Den unga generationen konstnärer är hängivna, uppmärksamma, miss-tänksamma, intresserade människor, som arbetar med det viktigaste: 'Varför stämmer det inte?' Vad är det då som ska falla i samklang? Jo, konsten och samtiden.⁵⁰

Book kommenterar den artikel där Torsten Ekbom hävdar att inget principiellt förändrats för att vi fått tv och datorer:

307

Det är möjligt, det beror väl bara på vilka principer man väljer att titta på. Om fallet är tekniska principer, kan han möjligtvis ha rätt. Tittar man däremot på den språkliga och kommunikativa principen, har det uppenbart hänt en hel del, även av principiellt slag.⁵¹

Ekbom har enligt Book missat att en viktig, rent av paradigmatiske förändring faktiskt ägt rum med de nya teknologiernas intåg. Det handlar om informationshanteringen och dess konsekvenser för vår bild av verkligheten. I datorn är allt kodat, omvandlat till ettor och nollor, vilket enligt Book får avgörande konsekvenser för bildens status:

Det rör sig emellertid inte om kodat material i gängse mening, där relationer mellan koden och ett originalmaterial är av symbol- eller ens teckenmässig karaktär. Det rör sig snarare om en simulering av hela kodningsfunktionen, där 'kodens' förhållande till ett originalmaterial töms på all referensmässig status.⁵²

När all information har blivit kodad går det inte längre att skilja på original och kopia. Bilder reproduceras i en kedja utan slut, omvandlas och

sprids via mediernas olika kanaler och översätts från ett medium till ett annat. Vi rör oss delvis i en helt simulerad verklighet. I den meningen har tv och datorer inneburit något helt nytt. Vi kan inte längre se på omvärlden och oss själva på samma sätt som förut. Den postmodernistiska konsten förhåller sig till denna situation. För en postmodern konstnär är det enligt Book kontraproduktivt att försöka återskapa en förlorad autenticitet eller en cartesiansk uppfattning av subjektet, där jaget ses som ett absolut fundament. Den postmodernistiska konsten restaurerar inte. Istället leker den med det kodade materialet, bygger tillfälliga strukturer av de bilder som flyter runt i medierna, skriver han:

Man ställer ihop ordningar och språk för att ändra maktförhållanden och för att bli mer adekvat i sin samtidsbeskrivning. Från rent konstnärlig synpunkt skapar man också dessa ordningar i sitt verk; i samma grad verklighetsrefererande som manipulerande. Med 'härmade' begrepp, verkligheter, fantasier skapar man nya världar, ordningar, referenssystem. Varför? De gamla räcker inte till för att kunna förstå, tillfredsställa, skapa trygghet.⁵³

308

Det fordras ett helt nytt angreppssätt menar Book och detta är grunden för den omtalade förskjutningen från modernism till postmodernism. Den postmodernistiske konstnären skapar genom att härma, skriver Book. Det är också i simulationens till synes ytliga gester vi enligt honom kan avläsa det som händer i vår kultur. Därför är de aldrig meningslösa. Den härmande gesten kan dessutom fungera kritiskt undersökande eller subversivt, på ett sätt som det "autentiska" uttrycket inte förmår, hävdar Book.

En fragmentestetik med utgångspunkt i redan befintligt material är nu inget nytt. Jan Åman jämför i sin intervju med Book i *Paletten* med Rauschenberg. Åman uppfattar att fragmenten hos Book hela tiden spelas ut mot helheten, medan denna känsla av helhet saknas hos Rauschenberg. Book svarar att det rör sig om ett helt annat förhållnings-sätt, där han rekonstruerar en verklighet utifrån fragment, istället för att som Rauschenberg bara lägga bildfragment till bildfragment, sida vid sida: "jag bygger upp en bild av någonting som är en sönderplockad bild, en destruktion, en helt hypotetisk konstruktion som det inte finns något belegg för över huvud taget", säger han.⁵⁴

Rauschenbergs namn kom även på tal i receptionen av Billgrens litografier. I båda fallen pekats likheter ut bara för att påtala att Billgren

och Book använder fragmentet på ett annat sätt än Rauschenberg. Istället för att reproducera bilder eller fragment efter varandra skapar Book en ny helhet av det destruerade. Book är inte ute efter att kortsluta all mening. Men han föreskriver inte heller *en* tolkning. Book vill uppehålla sig vid ett mellanläge, ett både och: "Det ideala för mig är när man inte kan säga vad som är viktigast i bilden, om det är fragmenten eller bakgrunden. Om jag sätter något mitt i bilden gör jag det oftast så uppenbart att det ändå slår förbi målet."⁵⁵ Ingen del i bilden ska vara huvudrollsinnehavare. Book hävdar att "den enda trovärdiga helhet man kan få idag är att gå igenom det splittrade" och förkroppsligar därmed en postmodernistisk hållning.⁵⁶

Tiden i Wallda

Runt 1980 var Books målningar enkla, med hieroglyfiska platta motiv. Måleriet kunde under det tidiga 1980-talet vara en del av ett rumsligt sammanhang, som i Books bidrag till *Ibid.*-utställningarna. Med Wallda gjorde han projektet *Boplats Otto* där olika objekt placerats ut över Årstafältet i Stockholm. Projektet kan ses som en utlöpare av den amerikanska jordkonsten och Smithsons *site-* och *nonsite-*dialektik, men med en för 80-talskonsten typisk ironisk trashestetik. *Boplats Otto* hade också en social sida. Publiken uppmanades till interaktion med verken. Om tiden med Wallda berättar Sjölund i en intervju:

Under Wallda-tiden visste man ingenting. Det var inte så mycket som hände under den tiden. Vi var tvungna att organisera saker själva. Om man skulle få någonting gjort så var man tvungen till att hyra lokaler, fungera som sin egen curator och ställa ut om det skulle bli någon utställning över huvud taget. Det var samtidigt väldigt opretentiöst.⁵⁷

För *Boplats Otto* gjorde Book verket *OP-vagn* bestående av en låda med snedställda svartvita ränder, nedsänkt på två plankor i ett dike. Sjölund lade ut träplank över gräset i verket *Ottos grund* och Löfdahl byggde hytter försedda med blindfönster. Hytterna var målade i färger och mönster påminnande om konkretister som Olle Bonniér eller Lennart Rodhe. I relation till miljonprogrammets punkthus i bakgrunden är det lätt att

se en ironi eller kritik i detta användande av konkretismens bildspråk, allierat som det var med ett utopiskt folkhemsbygge som slagit över i miljonprogrammets betongbrutalism.

Wallda arbetade med olika uttryck och material men det är med måleriet Åsa Berntsson i *SDS* först och främst förknippas dem i sin recension av gruppens utställning på Galleri Wallner i Malmö (1983).⁵⁸ "Deras måleri innebär ingen viss stil. Alla medel är tillåtna bara det blir en uttrycksfull bild", konstaterar hon.⁵⁹ Avsaknaden av en stil gör att Wallda-gruppens måleri radikalt skiljer sig från modernismens expressionister. Book, Löfdahl och Sjölund tillhör en generation målare som finner utgångspunkten för sitt arbete i massmediernas och televisionens flöde, snarare än i traditionen, understryker Berntsson: "Måleriet bygger på snabba synintryck, utsnitt ur det ständiga flöde som flimrar förbi när man rör på sig".⁶⁰ I en av Sjölunds dukar, *Falskhet, död och extas i ultrarapid*, känner hon igen ett romantiskt landskapsmåleri med några svanar, konfronterat med en civilisationsprodukt, en bit av en bil. Om Book skriver Berntsson: "Max M Book är strävare och mörkare. Närmare jorden, när han ställer samman tung kroppslig och social erfarenhet med det lätta och tyngdlösa."⁶¹ Hon påpekar också att Book målar häftigt som tyskarna.

310

Om Books separatutställning på Galleri Wallner året därpå skriver Berntsson i *SDS*.⁶² Hon menar att Books målningar kräver uppmärksamhet från betraktaren på grund av maskorna i deras teckenväv och det glapp mellan olika verklighetsnivåer de iscensätter: "De handlar om glappet mellan det verkligt sedda och det beskrivna, som när han upplever naturen genom ett naturprogram i TV."⁶³ Målningarna är enligt Berntsson sin egen natur, men också en sankmark. Betraktaren måste vara på sin vakt. Recensenten får också en känsla av instängdhet, där konstnären tycks söka en väg ut ur det ångestladdade. Här finner recensenten Books eget begrepp glappet användbart. Berntssons beskrivningar ger oss en bild av den nya form av romantik som är på väg att växa fram, ett måleri fullt av skenbilder och förrådiska glipor.

Tillsammans med Tomas Lidén och Ingvar Sjöberg gjorde Wallda utställningen *Lakun* på Lunds konsthall (1984) med tillhörande katalog. Samma år recenserade Leif Nylén i *DN* en utställning av denna utvidgade Wallda-grupp på Galleri Blanche i Stockholm.⁶⁴ Mycket av det Nylén sett av Wallda har varit provocerande i sin smaklöshet, avsaknad av stil och sitt torftiga hantverk, men i detta har han också sett en öppning mot en frihet från smakens och stilens hierarkier. Wallda-

gruppen hör hemma i 1980-talet men har aldrig kunnat reduceras till representanter för decenniet, skriver Nylén. De "har aktat sig för yvigare tidsretorik och snarare startat från noll än klättrat nerför den demonstrativa 'postmodernismens' estetiska minusskala".⁶⁵ Med återkomsten på Blanche tycker Nylén att gruppen börjat få problem. Han har svårt att få syn på utställningen som kollektiv manifestation. Det hela har blivit en ganska traditionell samlingsutställning. Recensenten har svårt för den postmoderna stillösheten eller närmare bestämt Walldas ytliga sätt att förhålla sig till stilen:

Åtskilliga av målningarna på Blanche har faktiskt starka likheter med det sena 50-talets abstrakta expressionism eller 'informella' konst. [...] Men detta 50-talsmåleri var ursprungligen en **stil**. Dvs medvetet eller intuitivt förbundet med föreställningar om verklighetens natur och människans roll. Det var ett sätt att se, eller kanske snarare ett språk fött ut vissa bestämda insikter.

Men hos Walldagruppen är stildrag och effekter reducerade till **utseenden**, födda ur tillfälligheter eller maner.⁶⁶

311

Nylén efterlyser en språklig konsistens, ett fasthållande vid en föreställning om stilen eller utseendet: "Uppfattningar om form, rum, rörelse, linje som i någon mån leder vidare från bild till bild och inte villkorslöst kan överges."⁶⁷ Det ytliga förhållandet till stil uppfattas som ett problem, medan Ericsson senare kom att se en subversiv kraft i denna ironiska distans, en dekonstruktion av den modernistiska myten om konstnärens stil som något individuellt. Att Wallda-gruppens måleri saknar kontinuitet och individualitet är också det ett problem i Nyléns ögon. För Nylén ställer sig trolösheten i vägen om man vill se detta måleri som något annat än tomma provokationer. Book lyckas visserligen undvika problemet med sin förmåga att ge varje bild en "tveklöst unik karaktär. Men jag tror att också han en dag måste bestämma sig för ett slags språk eller värdeskala – om han inte till sist ska falla offer för sin egen sensibilitet".⁶⁸

Nyléns kritik pekar på svårigheterna i Books projekt. Nyléns poäng är att det inte går att frigöra sig från uppfattningar om estetiskt värde. Fragmentet och glappet blir ett ideal precis som vilket annat stilideal som helst. Om man helt avsäger sig kriterier återstår till slut bara den egna sensibiliteten, som också den är kulturellt betingad. Book kom också att överge sin mest radikala trolöshet. Under slutet av

1980-talet blev måleriet inriktat på att bryta *två* koder mot varandra, en underliggande bild mot abstrakta former i ytplanet.

Solo

312 Till en utställningskatalog i samband med en utställning på Centre Culturel Suédois i Paris (1988) skrev Olle Granath: "Max Books målningar är storslagna scenerier som omfamnar åskådaren och för denne in i en dunkel och gåtfull värld som inte saknar sina romantiska förtecken".⁶⁹ De orden kan fungera som ingång till Books framträdande som målare på egen hand. Det romantiska är ett drag som ofta påtalas. Men Granath understryker att den romantiska förförelsen i Books konst snabbt och oförsonligt bryts av det artificiella. Granath citerar ett uttalande av konstnären: "jag strävar efter att upphäva naturbegreppet. Jag vill egentligen upphäva motsättningen mellan natur och kultur, som jag upplever som konstruerad".⁷⁰ Naturmotivet är därmed ett led i denna dekonstruktion. Book beskrivs återkommande som en oromantisk romantiker, en målare med förmåga att frammana laddade atmosfärer och djup men som samtidigt söndrar varje helhet, skapar konfrontationer och slitningar.

1981 skev Stig Johansson i *SvD* om Books separatutställning på Galleri Engström i Stockholm.⁷¹ Det är här ännu frågan om en odefinierad, mindre känd konstnär. Johansson kallar Book en talang "lagd åt det koloristiska. Men färgen är lite stökigare, bråkigare".⁷² Han betecknar Book som "en sökare utan tvivel".⁷³ I det fragmentariska och förvirrade ser Johansson också "en orons intensitet som engagerar".⁷⁴ Recensionen säger något om hur Book kunde uppfattas som bråkig och stökig i sitt uttryck, även om man kunde skönja en begåvning under oviljan till anpassning.

Ingela Lind tar fasta på avsaknaden av budskap eller hållning hos Book i sin recension i *DN* av hans utställning på Galleri Engström i Stockholm (1984).⁷⁵ Om det finns en hållning så är det viljan att omfatta det motsägelsefulla och komplexa, skriver hon. Books måleri tycks sakna de värdehierarkier som enligt Lind krävs för att till exempel bära en plakattext i ett demonstrationståg, vilket inte gör dem mindre intressanta i hennes ögon. Tvärtom är denna avsaknad av hierarkier mål-

ningarnas styrka, enligt Lind. Också Lind finner att Book uppehåller sig vid glappet mellan kulturer eller utsagor:

Max Books måleri [...] lägger sig mitt i geggan, både formellt och innehållsmässigt. Med en spårhunds säkerhet söker han sig till de orena lukterna, till glappen mellan olika kulturer, konststilar och uppfattningar om vad som finns.⁷⁶

Motiviskt får detta sitt uttryck i en vittrande ödslighet:

Han målar skarvar. Ett hörn, en flik av norrländsk ödslighet, vinkeln under en motorledsviadukt.

Men allt han målar tycks vittra sönder, slaskas bort.

Han ifrågasätter inte bara vad han ser, utan också att han ser.⁷⁷

Lind tycker sig se vissa likheter med Jean Dubuffet och de informella men likheten är enligt henne skenbar. Book arbetar inte med slump, snarare med det undanglidande på ett medvetet sätt, vilket skapar viss förvirring hos recensenten:

Målningarna svänger mellan ett naivt berättande och en både sofistikerad och distanserad idékonst. Här finns fullt av klichéer. Landskapet och gatan är rörande vanliga. Men allt blöts upp och klistras ihop på dukarna till något segt och allmänt.⁷⁸

Enligt Lind är det inte frågan om någon naiv uttryckskonst, även om målningarna rent utseendemässigt kan påminna om expressionism. De olika stilar som används i en och samma bild behandlas som språkliga element. Lind kommer därför fram till slutsatsen att detta måleri handlar om språket.

Book stör medvetet tolkningen av bilden som subjektivt uttryck och ersätter expressionismen med en osäker, undanglidande och ironisk hållning. Kvar blir endast en inlånad expressiv kod. Det föranleder kritiker att tala om postmodernism och språk i relation till hans verk. Men Book erkänns också för sin måleriska begåvning. Med den nya utställningen har Book enligt Lind släppt sitt krystade grepp om det fula. Nu vågar han måla vackert, vilket i kombination med råheten och smutsen gör måleriet komplikationsfyllt och utmanande i hennes ögon.

Vi kan notera en parallell till Bengtsson i vad Lind benämner "tids-solkning". Hos såväl Bengtsson som Book finns en vilja att gå på tvärs mot betraktarens förväntningar. Book uppehåller sig också vid samma undanglidande mellanrum. Liksom Bengtsson kan Book göra ett måleriskt påstående bara för att i en annan del av bilden motsäga det. Därmed framstår 1970-talets Bengtsson som en möjlig förebild för 1980-talets Book, även om det också finns många andra tänkbara inspiratörer. Själv kan jag komma att tänka på Per Kirkebys 1960-talsmåleri, den italienske Arte povera-konstnären Alberto Burri, spanske Antoni Tàpies och just Dubuffet, de två sistnämnda förknippade med Art brut. Man kan även associera till de monumentala tyskarna Kiefer och Baselitz.

Books måleri blir för Lind en av de skarpaste speglarna för det som sker i 1980-talet. Book bekräftar eller gestaltar ett tillstånd: "Vill man förstå mer av det som sker på 80-talet: upplösningen av slagorden, tvivlet på de beskäftiga utsagorna om 'verkligheten' och försöken att gestalta något bortom språkets gräns, ska man gå till Max Books konst", skriver hon.⁷⁹ Redan vid denna tidpunkt har Book blivit representant för ett decennium. Hans måleri förkroppsligar 1980-talets upplösning och förvirring.

314

I sin recension i *SvD* (1985), av utställningen på Galleri Engström, karaktäriserar Asta Bolin Books måleri som poetiskt-existentiellt.⁸⁰ Enligt recensenten förmedlar Book "förmågan att skapa materiellt uppbyggda texturer med figurer infogade likt klippdockor skriver hon: "Kanske är detta en sinnebild för det 'glapp' mellan verkligheten och våra vanligaste föreställningar om den, som Book i sin konstnärligt diskuterande attityd ofta återkommer till."⁸² Även Bolin använder alltså det av konstnären formulerade begreppet glapp, vilket också flertalet andra kritiker gör under 1980-talet. Hon finner exempel på hur Book kan övervinna konventionen och låta det fula bära en övervintrad skönhet. Hon anser att Book här och var blir övertydlig i sina intellektuella avsikter, som då en tecknad soldat siktar sitt gevär mot en ansiktslös individ på en slocknande tv-skärm. Budskapet är i detta fall inte tillräckligt integrerat i gestaltningen, hävdar hon. Helhetsintrycket är ändå det av en "djärv koloristisk begåvning", med förmåga att väcka vitala frågor med sin konst.⁸³ Det är anmärkningsvärt att Bolin i sammanhanget väljer att tala om koloristisk begåvning. Visst har Book en känsla för färg och för måleriets hantverk, men han gör hela tiden motstånd mot den, saboterar all skönhet. Det är inte fråga om några välstämda kulörer.

Book söker dissonansen, också i färgbehandlingen. Färgen är medvetet smutsig, sotig och giftig.

Häng dem högt

Book intresserade sig för processer, även nedbrytande sådana, vilket fick sitt mest spektakulära uttryck i projektet *Forstaelningen*, ett samarbete med Per Glembrandt där målningar vittrade sönder efter att ha förvarats i kolsyreis.⁸⁴ Samarbetet följdes upp med utställningen *Häng dem högt* på BarBar på Jakobsgränd i Stockholm (1985), där åtta från taket hängande målningar bokstavligen löstes upp i syra (bild xxiii). Batteridrivna leksaksbilar täckta av kopior av målningarna körde om-

Bild xxiii



315

kring på golvet. Book berättar för Fred Andersson hur denna livsfarliga undergångsvision gjorde honom tom efteråt. Det som blev kvar av utställningen skyfflades upp och slängdes i en container: "Till och med själva den ursprungliga idén försvinner /.../ bara det sensationsmässiga blir kvar."⁸⁵

Självförstörande konst var i sig inte något nytt. Redan 1959 skrev den tyskfödde men i England verksamme avantgardisten Gustav Metzger sitt manifest för autodestruktiv konst.⁸⁶ Metzger gjorde också performanceverk och filmer där han målade med syra på en uppspänd duk som alltmer föll sönder. Men Books och Glembrandts destruktion hade en underliggande ironisk ton som inte fanns hos den engagerade Metzger.

Lind recenserade utställningen i *DN* och relaterade den till romantiken och den natursyn som kommer till uttryck i det romantiska landskapsmåleriet, som i Alexander Cozens slumptechniker där naturen inte är något annat än en projektion av kulturen.⁸⁷ Lind upplever att Book och Glembrandt ställer samma frågor om naturen, konsten och evigheten som Cozens en gång gjorde, men nu inför en manipulerad natur.

Utställningen är enligt henne inte bara en ironisk kommentar till naturmåleriets historia eller konstens anspråk på eviga värden. Den sätter djupare spår än så. *Häng dem högt* måste förstås som en konceptuell aktion, hävdar Lind. Det är inte bilderna som är det mest iögonfallande utan den våldsamma processen av sönderfall: "Materialet i sig är lika viktigt/oviktigt som vid en happening."⁸⁸ Utställningen kan sägas ha en del gemensamt med 1960-talets happeningkonst men recensentens tankar leds istället till naturen och dess processer: "Konstnärerna har utlöst en process som naturen och betraktarna tar över. Cozens metod var den motsatta. Men i båda fallen blir gränserna mellan natur och konst uppluckrade inför våra ögon."⁸⁹ Lind uppfattar utställningen som en ironisk kommentar till 1980-talets intresse för ruinen och det söndervittrade. Book och Glembrandt är enligt henne mer brutala i sin poesi än decenniets nyromantiker. Det är inte någon följsam romantisk konst de presenterar: "Här är förfallet verkligen satt i system. Även konstverkets aura skvalpar ut på betongen ...".⁹⁰ Så blir denna igångsättning av processer, detta inverterade naturmåleri, trots sin uppenbara förankring i den romantiska apokalypsen, till en antiromantisk gest med vilken konstnärerna avsäger sig verket som beständigt kulturföremål.

Nittve skrev om samma utställning i *SvD* (1985).⁹¹ Han upplever att dessa vittrande monokromer riktar uppmärksamheten mot några av de frågor som väckts i 1980-talets konst, nämligen de om "originalitetens och äkthetens status, och om Mästerverkets trovärdighet i 80-talet".⁹² Mästerverkets trovärdighet ifrågasätts här genom att upphovsmännen låter verket falla sönder, menar Nittve. Inga värden är mer främmande för dessa självförstörande målningar än originalitet och äkthet, konstaterar han. I Nittves beskrivning formar sig utställningen till en lustfylld attack mot det upphöjda konstverket. Denna attack är enligt Nittve inte lika provocerande som Warhols oxidationsmålningar men å andra sidan har *Häng dem högt* ett befriande anslag med de kringålkande, tjutande radiostyrda leksaksbilarna med grå skalmodeller av målningarna, vilka recensenten ser som uttryck för en "corny" humor. Books och Glembrandts aktion knyts därmed till en dadaistisk tradition där konstverkets finkulturella status och föreskrivna eviga värde attackeras i en radikal antikonst, men också till popkonstens coola attityd.

Under rubriken "Bara för en dag" i *Expressen* (1985) recenserade Stig Larsson en annan utställning på BarBar med Book, Lars Nilsson,

Dawid, Ola Billgren, Fredrik Wretman och Jan Håfström.⁹³ Om Books bidrag skriver han:

Max Mikael Book har belamrat det ena hörnet av rummet med en stor vinkelmålning. Två vita figurer glider i vinkeln ihop med varann. Bakgrunden är grålilaflammig, blåck och aluminiumfärg. Målningen innehåller också två bilar sedda rakt framifrån, den ena i lysande ultramarin, den andra i utsågad masonit. Längst upp på målningen har en annan målning spikats fast, *Två långbyxor* från 1980. Allting har fernissats med panellack. Dessutom har just det hörnet av golvet fernissats – och där har cigarettfimpar och all möjlig skit fastnat.⁹⁴

Omdömet är positivt: "Book övertygar mer och mer. Han har successivt skapat en robust och kraftfull bildvärld, som ingenting har att göra med den manierade vildsintheten i det så kallade 'vilda måleriet'."⁹⁵ Larsson säger sig vara fascinerad av konstnärskapet men melankolisk över det faktum att utställningslokalen BarBar kommer att slå igen. Som vi tidigare sett finns det flera kopplingar mellan Book och Larsson då det gäller estetiska preferenser, varför detta positiva omdöme knappast kommer som någon överraskning. Uppenbarligen föreligger ett behov att skilja ut Book från det häftiga måleriets företrädare.

317

Attacken mot Ulf Linde

Tillsammans med Lars Nilsson gjorde Book en utställning som kretsade kring Ulf Linde på Galleri Sten Eriksson i Stockholm (1986). Utställningen fick en intressant roll i debatten om postmodernismen. Ericsson omnämner den som en attack mot Linde i sin essä "Till försvar för 80-talets konst".⁹⁶ Ericsson ställde sig på de båda konstnärernas sida, mot Linde, och spädde därmed på polariseringen. Men även andra kritiker uppfattade utställningen som en kritik riktad mot Linde och hans konstsyn.

Book visade en stor målning på papper med titeln *Utanför trädgården*, ett bruntonat naturmåleri i Bruno Liljefors anda, vars verk finns att beskåda på Thielska galleriet där Linde vid tidpunkten var chef. Skruvade kolonner, som i målningens nedre del smälte ner till en flod,

bar en fris av papptallrikar och fastspikade potatisar. I sin materiella fattigdom kunde denna skräpmålning uppfattas som en ironisk drift med sekelskifteskunstens högtidliga allvar, arketyper och naturdyrkan. Nilsson visade en serie om tjugo identiska porträtt av Linde, utförda efter ett fotografi av Bruno Ehrs. Detta foto av Linde lutande ansiktet mot handen har Nilsson målat av i svartvitt. Porträttet har sedan täckts av transparent vit färg, vilket ger det en urblekt karaktär. På väggen återfanns några citat av Linde: "Världen behöver inte fler tavlor, det finns redan för många" och "Meningen med våra palats och trädgårdar... är denna: att avlägsna all oordning och tarvlighet ur blickfältet och bereda själen ett adligt hem". Det sista citatet var hämtat från Nietzsche och återfanns som ingress till Lindes Thielska-katalog. Medan det första citatet pekar ut Lindes resignation och ointresse för den samtida konsten ger det andra prov på hans syn på konsten som en kultplats för det sköna och eviga, som måste vårdas och försvaras mot samtidens dekadens.

Ingela Lind uppfattar utställningen som kryptisk i sin recension i *DN*, men inte för den skull som okritisk.⁹⁷ Det subversiva ligger kanske rent av i det kryptiska, hävdar hon:

318

Books målning är borstad, kletad och klistrad och liknar formlös dynga. Över denna fond har konstnären penslat stolta vita kolonner som sakta mjuknar till svamp och småningom blir en flod. Med en fris av A4, papperstallrikar och potatisar tecknar han Thielska galleriets fasad, och plötsligt, vid läsningen av Nietzschecitatet intill, förstår man innebörden av målningens titel 'Utanför trädgården'. Utanför Thielska galleriets trädgård.⁹⁸

Med tanke på att Linde vid tidpunkten var chef för Thielska galleriet framstår verket för recensenten som en ironisk gest riktad mot Thielskas utställningsverksamhet, men också mot Linde själv och hans konstkritik. Nilssons verk bestod, enligt Linds beskrivning, av "tjugo seriella Andy Warhol-lika målningar av Linde som monument (denne humanist som ihärdigt betonar vikten av det UNIKA och är emot alla monument)".⁹⁹ För henne blir denna upprepning kritisk och konceptuell.

Linde hade en avog inställning till Warhol, konstnären som sade sig vilja vara en maskin, varför tilltaget att porträttera Linde i Warhol-manér formar sig till en underförstådd kritik. I essän "Andy Warhol" (1968) skriver Linde att Warhol

har accepterat att tingen förblivit främmande, orelaterade – paralyserade [...]. På samma sätt som ett ord förlorar sin mening när det upprepas tillräckligt länge förlorar hans bilder så småningom all den ansats till mening som fanns där från början. Kvar blir bara 'ytan' [...].¹⁰⁰

Warhol är i Lindes ögon en storstadsmänniska som koketterar med sin förfrämligade relation till världen:

Den drogromantik som florerar kring Andy Warhol, den sensuella fatalism som tycks prägla hans umgänge med människor och som kommer särskilt tydligt fram i hans filmer, den egendomliga inställning han själv summerat som en längtan att bli en maskin – 'jag bryr mig fortfarande om människor, men det skulle vara mycket enklare att inte göra det...' etc. – allt detta bör enligt min mening uppfattas som symptom på en grav *Entfremdung*. Eftersom jag ännu tror att friheten finns, vill jag avvisa en hållning som koketterar med de symtomen, som glorifierar dem –
Warhol har ingivit mig avsmak.¹⁰¹

319

Book och Nilsson såg tvärtom potentialer i Warhols reproduktion av bilder som flyter runt i massmedierna. Warhol hade överskridit den modernistiska traditionens fixering vid det personliga och unika uttrycket. Book och Nilsson arbetade med det fragmentariska och tillfälliga, med humor och antikonst – uttryck som förvisso har mycket gemensamt med det tidiga 1960-talets lekfulla neodada och Nouveau réalisme som Linde tidigare gått i försvar för. Under 1980-talet kom Linde istället att uppfattas som konservativ. Han anser att konstkritiken från 1960-talet och framåt blivit alltför generaliserande och akademisk, samtidigt som konstnärerna formulerar banala "koncept" för att tillfredsställa dessa kritiker.¹⁰²

1980-talets fragmentestetik, fotomontage, installationskonst och simulationism byggde i hög grad på 1960-talets neodada och öppna estetik. Därmed uppstod ett behov att utmärka sig gentemot föregångarna, vilket skedde genom begreppet postmodernism. Vi har sett hur såväl Billgrens som Books arbeten definierades i relation till Rauschenbergs. Skillnaderna påtalas och understryks. Men detta hade inte varit nödvändigt om inte likheterna vore så påfallande. I detta perspektiv framstår konflikten mellan "modernister" som Linde och Ekbohm, som försvarat 1960-talets neodada och öppna estetik mot formalismens doktriner,

och "postmodernister" som Book, Nilsson och Ericsson, som en lite underlig motsättning. Skiljelinjen går alltså vid Warhol. Men även om det finns en skillnad i konstsyn framstår denna skillnad som retoriskt överdriven i debatten. Behovet av en sådan polarisering kommer ur det faktum att argumenten för en viss konstsyn också är vapen i en strid om tolkningsföreträde. Som det monument Linde blivit i svenskt konstliv utgjorde han ett tacksamt föremål för attacker.

Vad innebär den omorientering mot ett postmodernistiskt förhållningssätt som Books och Nilssons utställning sägs förkroppsliga? Lind inleder sin recension med följande ord:

Under senare år har det skett en förskjutning i konsten som kanske till viss del är generationsbetingad. Från en klar form med ett tydligt budskap till mer oklara, medvetet obestämda och skenbart kaotiska uttryck.¹⁰³

320

Konstnärerna framställer inte längre i första hand former för estetiskt betraktande. En förskjutning från form till språk, från innehåll till ramverk, från objekt till idé, har ägt rum. Bland 80-talisterna betraktas konstverken som öppna, fortsätter Lind och ser i detta en parallell till den poststrukturalistiska filosofin. Men om det gamla (modernismen) nu tänks stå mot det nya (postmodernismen), så är likheterna mellan den konst Linde försvarat och den som skapas av de konstnärer som nu attackerar honom slående, anmärker Lind. Lindes beskrivning av de informella kunde enligt henne gälla för Book:

Han [Linde] beskrev informalismen som vidöppen för tolkningar, ofta varken avgränsad eller gripbar och framlyftande det som samhället kasserat. I 'Spejare' hävdar Linde exempelvis att Jean Dubuffet i smutsen finner 'en värld som är lika namnlös som lusten och klottret; det som inte häver sig i pretentioner att vara 'fint', det som stannar kvar i det anonyma och råa tillståndet...'¹⁰⁴

Numera tycks Linde ha lämnat sina tidigare ideal. Lind uppfattar utställningen som kritisk mot 1980-talets Linde som enligt recensenten återkommande "viftat bort den postmodernistiska konsten och kallat den ihopsmäckt kitsch".¹⁰⁵ Mer precist hävdar hon att Book och Nilsson blottlägger Lindes ambivalenta förhållande till det kaotiskt dionysiska och formlösa ruset i verkligheten. Enligt recensenten avvisar Linde numera den samtida konstens dionysiska utlevelse, till förmån

för en klassicistisk modernism. Han attackerar samma dionysiska livsprincip som han tidigare förespråkat, menar Lind. Enligt henne förhåller sig Linde avvaktande till den samtida konsten, något han själv inte håller med om. Men dispyten sträcker sig bortom Linde som person. Lind skriver att Linde blivit en symbol för makten. Att dessa unga målare använder sitt eget medium för en kritisk diskussion om konsten ser hon som hoppfullt men hon uppfattar också utställningen som vag och kryptisk, vilket hon befävar kommer att omöjliggöra den dialog de vill få till stånd.

Även Carl-Johan Malmberg i *Expressen* recenserade utställningen.¹⁰⁶ Malmberg uppfattar den som mycket ovanlig i det att den riktar kritik direkt mot en konstkritiker. Med Nilssons 20 identiska målningar med Lindes ansikte riktas enligt recensenten en ironisk udd mot Lindes försvar av det unika och av konstens tidlösa värden. Malmberg menar att kritiken av det unika, autentiska och originella, som upptagit den internationella konstkritiken under två decennier, har gått den svenska konstkritiken förbi. Linde har enligt recensenten varit en av nedtystarna. På utställningen ser Malmberg ett fadermord på den kritiker som avvisat den samtida konsten som dekadent och kommersiell. Han avslutar med orden: "det goda måleriet har aldrig varit godmodigt", i vilka hans uppskattning av utställningen kommer till uttryck.¹⁰⁷ Books och Nilssons ironiska kritik mot Linde välkomnas.

321

Undergångsromantik

Typiskt för Books måleri är enligt Steve Sem-Sandberg i en recension i *SvD* (1987) det "låga" perspektivet: "Det yttrar sig dels i en förkärlek för tunga, jordiga färger, dels i ett medvetet uppsökande av förbrukade motiv: solkiga och solade vardagsföremål, nedslitna interiörer, förstörda industrilandskap."¹⁰⁸ Förebilderna hämtar Book lika gärna från Matisse som från subestetik och populärkultur, påtalar Sem-Sandberg. Det fula och skräpiga hindrar inte dukarna från att utstråla en kraftfull skönhet, fortsätter recensenten. Book söker en minsta gemensam nämnare: "Det är först när dessa ting 'framstår på samma förståelseplan' som de låter sig konstnärligt utnyttjas – gripas och begripas."¹⁰⁹ I detta ser Sem-Sandberg en "grundläggande misstro mot möjligheten att över

huvud taget upprätta samband av estetisk art", vilken Book delar med andra konstnärer i samma generation.¹¹⁰

Hos Book tar sig denna misstro inte uttryck i någon knapphet eller hämning av den konstnärliga uttryckskraften, utan förefaller snarare ha en vitaliserande effekt, menar Sem-Sandberg: "I det läget då allt är förbrukat kan plötsligt, och paradoxalt, allt bli möjligt igen".¹¹¹ Vad som helst kan återanvändas. Ingenting är för banalt. Denna vitalitet lyser enligt Sem-Sandberg i Books flera meter vida dukar. I dessa målningar, där färgen lagts i tjocka stelnade skikt, närmar sig Book det figurativa bakvägen, skriver recensenten: "Hellre än att i konventionell mening avbilda några landskap använder han form och färgsättning till att återkalla ett förflutet landskapsmåleri."¹¹² Naturmåleriet är enligt Sem-Sandberg närvarande i Books måleri, men det låter sig aldrig fixeras eller hänföras till en specifik genre. Book upprätthåller distansen och vill inte förväxlas med sina bilder:

322

En sådan förblandning skulle ju göra det möjligt att urskilja en konstnärlig 'avsikt' bakom dem och därmed en ny estetisk ordning i stället för den han strävat efter att göra sig kvitt. Målningarna är därför belamrade – vissa skulle säkert säga överbelamrade – med ironiska sabotage.¹¹³

Tekniken med infogade fragment och citat skapar en laddning mellan "patetisk gest och ironisk grimas", hävdar recensenten.¹¹⁴ I de mindre målningarna tycker dock Sem-Sandberg att Book kan bli övertydlig. Måleriet förvandlas till skämt. Det är "glappet" som hindrar Book från att tvingas in i estetiska fållor, menar recensenten. Risken är att det går rutin i Books utnyttjande av olika manér. Sem-Sandberg avslutar recensionen med en varnande reflektion:

I en tid med så hög bildförbrukning som vår låter sig snart sagt varje gest kopieras – också den ironiska. Skulle Book någon gång frestas att upprepa sig själv (om än i avsikt att återanvända en teknik som visat sig vara framgångsrik) vore resultatet liktydigt med självparodi och fullkomligt förödande för den estetik han gjort till sin.¹¹⁵

Sem-Sandberg skriver in Book i postmodernismen och ser honom som en ironisk dekonstruktör med en särskild förmåga att skapa sammansatta bilder. Han tar fasta på Books begrepp glapp, en tematik som fördjupas i relation till postmodernismens kritik av föreställningen om det autentiska uttrycket.

Bo Nilsson upplever Books måleri som ytterst splittrat och kaotiskt i en recension i *SDS* (1987).¹¹⁶ Detta eftersom "målningarna består av en rad separata entiteter som man upplever som fragmenterade och osorterade".¹¹⁷ De tycks inte höra ihop innehållsligt och Book har inte heller samlat dem i en komposition, menar recensenten. Istället låter konstnären dem flyta omkring som om de inte lydde honom. Nilsson får en känsla av att stå inför glidande betydelser och ständiga förskjutningar. De distansskapande greppen gör det svårt att hänföra de olika referenserna till någon biografisk läsning. Konflikten verkar intressera Book mer än de olika motiv han använder sig av, fortsätter Nilsson som ändå ser hur Book uppehåller sig vid en viss typ av motiv i verk efter verk:

Max Book utgår oftast från en tämligen expressionistisk gestaltning av två miljöer som ständigt återkommer i hans måleri. Det är ett dystert landskap som har ett djupt försjunket nordiskt tungsinne över sig och det är ett stadslandskap som också är mörkt och tungt.¹¹⁸

Till detta fogar Book främmande element som skapar distans, till exempel träbitar målade i artificiella färger. Det omöjliggör enligt Nilsson en tolkning av måleriet som en autentisk gestaltning av det norrländska landskap konstnären präglats av. De ditklistrade träbitarna leder Nilssons tankar till den indikationspil som markerar datormusens rörelser på skärmen. Med denna detalj förvandlas det skenbart expressionistiska naturmåleriet till en simulation av datorns visuella gränssnitt. På detta sätt motarbetar Book betraktarens förväntningar. Med distansskapande grepp, som att blanda skräp i färgen eller genom att låta det pastosa bilda en textur som inte följer motivet, klargör Book att hans intresse för naturen eller staden inte är romantiskt, menar Nilsson. Det romantiska skulle alltså handla om bilddjup och enhet. I Nilssons förståelse av Books konst är det inte frågan om ett måleri som i första hand avbildar naturen, utan om ett måleri som gör bruk av naturbilder för att iscensätta konflikter och brott och på detta sätt upphäva illusionen. Trots att Books landskap är präglade av romantiken ser Nilsson honom ändå som en oromantisk målare. Books landskap är för recensenten inte enbart känsloladdade bilder utan också "en kulturell positionsbestämning som är apokalyptisk".¹¹⁹ Book beskriver ett kristillstånd, menar Nilsson. Book är enligt recensenten "intresserad av konflikten mellan natur och kultur, mellan det förindustriella agrarsamhället och

det industriella samhällets materiella produktion".¹²⁰ De många bild-citaten ser Nilsson som uttryck för ett informationssamhälle med en "mångfald av teckenartade visuella koder".¹²¹ Books antiauktoritära bildspråk får honom att tänka på informationssamhällets bildflöden som därmed framstår som målningarnas bärande tema.

Enligt Nilsson ser Book sig inte som en konstnär som delger oss sin syn på verket. Istället ställer Book sig bredvid betraktaren och gör denne till medskapare av verket. Det interaktiva momentet ersätter den personliga uttrycksviljan. Vari detta interaktiva moment består utvecklar inte Nilsson. En kvalificerad gissning är att det handlar om att betraktaren själv måste få ihop de olika disparata delarna till en meningsfull helhet. Nilsson skriver: "Max Book försöker precis som betraktaren skapa ordning i det kaos som samtidens verklighet utgör."¹²² Nilsson finner ett kritiskt patos bakom detta arbetssätt:

Ändamålet med Max Books konst är att ifrågasätta den gängse och etablerade bilden av verkligheten genom att kommentera vissa samtidsfenomen utan att vara pekpinnevärd. På detta sätt formar sig Max Books måleri till en kulturkritik som enligt mitt förmenande ställer frågan på sin spets: Vad är det för ett samhälle vi vill ha?¹²³

324

Ska vi fortsätta på den inslagna vägen av teknologisk utveckling, som obönhörligt leder till miljöförstöring och kärnvapenhot?, frågar Nilsson. Alternativet är att avstå från vår materiella standard för en annan samhällsutveckling. Så vänds det antiauktoritära och öppna uttrycket till ett inlägg i samhällsdebatten.¹²⁴

I en recension i *DN* (1987), under rubriken "Ingen åskådare går säker för Book", uppfattar Ingela Lind att Book vidgat sitt register.¹²⁵ Liksom Nilsson relaterar hon Books måleri till tillståndet i världen, miljöförstörelsen och andra hotande katastrofer. Med bilder av industrisamhällets avfall skriver Book in sig i en apokalyptisk tradition, påpekar Lind. Nu är det teknologin som är upphov till förstörelsen. Vårt samhälle har blivit självförbrukande. Våra industrier spottar ut svart rök och gegga, skriver hon. Enligt Lind är det detta industriella slag som gestaltas hos Book i de tunga smutsiga färgsjoken och de giftigt lysande kulörerna. Måleriet inger recensenten känslan av att stå vid en avloppskanal – en visuell metafor för tillståndet i världen. Gestaltningen av denna malström av träck förstärks av ytornas reliefartade materialitet. I lager på lager bygger konstnären upp en tjock skiktad yta ekvivalent till avfallsmassorna.

Liksom Bo Nilsson associerar Lind de påklistrade elementen till datorns gränssnitt och informationshantering, med dess prefabricerade beståndsdelar, "halvt nedbrutna och omprogrammerade som data i ett informationssystem".¹²⁶ Dessa element kan vara allt från konstreproduktioner till bitar av masonit, vilka behandlas utan hierarkisk åtskillnad, nedbrutna till nollställda tecken. Men här finns också rent måleriska kvaliteter, understryker Lind. I det mörka måleriet ser hon genombrytningar av blått och blyertssilver vars skönhet för henne är radioaktiv i sin lyskraft. Sammantaget ger detta måleri upphov till stämningar av hot och ödeläggelse: "Sällan har jag fått en så intensiv känsla av hot".¹²⁷ Som sådana utsnitt ur ett flöde blir de i Linds ögon även till metaforer för ett tillstånd. "Målningarna är utpräglat fysiska – samtidigt som de utgör visuella metaforer för medvetandeströmmen och för upplevelsen av kulturen som en amorf kraft", skriver hon.¹²⁸

Även om Book fortfarande gör bruk av det råa och oavslutade i en fulhetens estetik är måleriet mer formellt bestämt och hantverket mer imponerande än tidigare. Först nu upplever Lind att det kan fungera som besvärjelse. I Books verk ser hon hur konsumtionssamhällets, kulturens och naturens tecken blöts upp och sätts samman: "Men ur de innehållsmässiga och estetiska dissonanserna uppstår inte oljud, utan en egendomligt djupverkande, dov sorgemusik."¹²⁹ Samtidigt bevaras faran i dessa fysiskt påtagliga visuella metaforer. Enheten spricker.

Liksom hos Nilsson finns här en glidning mellan uppfattningen att Book gestaltar glapp, det splittrade, meningens sammanbrott, et-cetera, och ett utpekande av motivkretsar och teman som tillskrivs ett budskap, främst avfallsmassorna som ses som en kommentar till miljöförstöringen. Linds lösning är att tala om visuella metaforer. Trots tydliga reminiscenser av romantik uppfattar hon inte konstnären som någon romantiker. Detta motiveras av att Book inte är nostalgisk. Därigenom knyts det romantiska till nostalgi.

I en recension av boken *Arbeten/Works 1979–1988* i DN (1989) skriver Lind om det bookska glappet som hon tror varit en mycket konstruktiv utgångspunkt. Glappet har gjort det möjligt för Book att undkomma den förlamning som infinner sig när man inser att allting redan är kopierat, menar Lind.¹³⁰ Men hon frågar sig också om denna metod är så ny: "Books vindlande utläggningar har en egendomlig suggestionskraft, men jag undrar om 'glappet' egentligen skiljer sig särskilt mycket från den gamla collagetanken?"¹³¹ Men collaget har fått ny aktualitet och utvecklats i mer raffinerade varianter, erkänner hon. Lind skriver

vidare om betraktarens roll i Books måleri. Lind nämner dadaisten Kurt Schwitters som en tänkbar parallell. Hon skönjer en utveckling från de disharmoniska subestetiska konfrontationerna och provokationerna mot en "drift mot det sublima".¹³² Här gör sig romantiken påmind, en analogi som dock inte utvecklas närmare. Avslutningsvis frågar hon om det inte är Books ovilja att låta något bli heligt som är nyckeln till hans konstnärskap. Om han i sin drift mot det sublima skulle kunna beskrivas som romantiker antyder Linds tes att Book ledsagas av en ovilja att hålla något för heligt snarare motsatsen, det vill säga att Book är att betrakta som antiromantisk i sitt förhållningssätt. Därmed framställs Book återigen, trots de många övriga parallellerna till romantiken, som en antiromantiker som satt trolösheten i system.

326

1989 skrev Mårten Castenfors om konstnären i *GP* under rubriken "Glappet avslöjar det felande" – en recension av boken *Arbeten/Works 1979-1988*.¹³³ Castenfors påpekar att få konstnärer haft så stort inflytande på sin samtid som Book. Orsaken till denna genomslagskraft ligger enligt Castenfors i att Books konst väl överensstämmer med tidens postmodernistiska idéströmningar. Book har rent av blivit en talesman för postmodernismen. I denna överensstämmelse ser Castenfors ett problem rörande läsbarhet:

Men lika svårgripbar som vår tid är blir stundtals Books texter. I de inledande kryptiska meningskombinationerna från tidigt 80-tal förstår man absolut ingenting, men i de senare, som tillkommit under de sista åren, börjar man skönja ett mönster.¹³⁴

Så småningom utvecklade Book sin estetik, både i måleri och i skrift. Det handlar återigen om glappet:

Det Book önskar med sin konst är att tränga in i något som han passande nog döpt till *glapp*. Termen står för det tillstånd som uppstår när Book kombinerar väsensskilda material och tecken i en och samma kropp/målning. De disparata delarna förs därmed avsiktligt ned till minsta ekvivalens och får där ett nytt ansikte.¹³⁵

Glappestetiken innebär inte bara nedbrytning. Den gör också betraktaren till medskapare av verket, hävdar Castenfors. Det faller nämligen på dennes lott att skapa ett meningssammanhang av de lösa fragmenten. Recensenten anar även ett glapp mellan teori och praktik: "Överfört

till måleri blir dessa tankar – i bästa fall – ett effektivt fjärmande från traditionens gester.”¹³⁶

Castenfors beskriver Books måleriska process, hur Book lägger upp ett strukturlager, på vilket han kan måla expressiva ytor. Ovanpå dessa ytor kan slutligen aparta bildelement appliceras. Enligt Castenfors leder detta förfaringssätt ”till märkliga krockar mellan två tillsynes oförenliga traditioner; det konkreta möter det expressiva. Det bildas således ett glapp och det är i detta som man hittar Book som en enveten utforskare”.¹³⁷ Detta arbetssätt genererar enligt recensenten ett måleri som ibland är storartat men vid andra tillfällen bara konstlat. I Books måleri finner Castenfors emellanåt spår av en ”intuitiv känsla som pockar på uppmärksamhet”, medan det lika ofta ”drabbas av en ofrivillig programmatisk stumhet”.¹³⁸ Recensenten ser en risk att måleriet stelnar under teoriernas tyngd, särskilt då Book inte får chansen att utvecklas i lugn och ro utan istället är utsatt för ett intensivt intresse från såväl konstmarknad som kritiker. Därmed redovisar Castenfors ännu en gång sin skepsis gentemot att konstskapandet alltför mycket styrs av teoretiska riktlinjer. Castenfors söker en dynamik i måleriet.

I en understreckare i *SvD* (1989) diskuterar Steve Sem-Sandberg Books unika roll i svenskt konstliv.¹³⁹ Book har kommit att förkroppsliga 1980-talets unga konst och hans målningar säljs till höga priser, konstaterar artikelförfattaren. Sem-Sandberg resonerar kring fenomenet då ett konstnärnamn blir så stort att konstnärskapet hamnar i skymundan. Det konstnärliga uttrycket analyseras inte utan relateras bara till generaliserande påståenden om 1980-talet eller postmodernismen, en ram Book själv upprättat med sina teoretiska texter. Sem-Sandberg refererar Books inlägg i konstdebatten 1987, en text som enligt Sem-Sandberg visar på den konsekvens med vilken Book formulerat sin estetik. Men den teoretiska formuleringskonsten har gjort att Book helt kommit att förknippas med sin egenhändigt formulerade glapp-estetik, fortsätter artikelförfattaren.

Vid sidan av glappet ser Sem-Sandberg en sinnlig kraft i Books måleri, en kraft som springer ur motsägelsen mellan det fula och det sköna: ”Som få andra konstnärer har Book lyckats avtvinga det fula, smutsiga och solkade en ibland nästan hisnande känsla av betydelsemättnad och pregnans.”¹⁴⁰ Det är också denna subestetik som gjort att Book legat så rätt i 1980-talet, menar artikelförfattaren. Book har lyckats balansera provokationen mot förmedlingen av de egna konstnärliga visionerna, och det utan att förfalla till det dekorativa, hävdar Sem-Sandberg. Det

problem artikelförfattaren ser finns inte i själva konstnärskapet utan i det sätt på vilket etablissemang tagit Book till sitt hjärta: "Hos Book handlar det ju inte om att få oss att se det konstnären *vill* få oss att se, utan tvärtom att få oss att urskilja det vi till varje pris värjer oss mot att få syn på innanför en konstbilds ramar."¹⁴¹ Detta betecknar Sem-Sandberg som ett klassiskt dilemma för den avantgardistiska konsten även om konsten idag flyttat tyngdpunkten från gränsöverskridandet till det ironiska. Men den som väntar sig att Book ska följa den inslagna vägen blir besviken på de nya utställningarna på Galleri Engström i Stockholm och Galleri Wallner i Malmö, konstaterar Sem-Sandberg. Här har nämligen de våldsamma stilbrotten och kasten mellan högt och lågt tonats ned. Målningarna ger ett mer homogent intryck, vilket förstärks av att alla är utförda i samma format. De leder artikelförfattarens tankar till landskapsmåleri men proportionerna är hämtade från tv-rutan:

Kanske är det en något spekulativ tanke, men jag får ändå känslan av att Book denna gång mycket medvetet *agerat mot* sitt eget program. [...] Den häftiga stilkollision som tidigare uppnåddes bl a genom införandet av främmande element i bilden (tidningsurklipp, fastskruvade byglar eller tråklossar) skapas nu uteslutande genom färgupplägningen.¹⁴²

328

Denna är, fortsätter Sem-Sandberg, mycket raffinerad, där konstnären i skikt på skikt varierat tekniken med akryl, olja och påsprutad aluminiumfärg, vilket ger målningarna en "artificiell, stundtals närmast klinisk kvalitet".¹⁴³ Books måleri skapar inte längre enbart dissociationer utan också associationer, det saboterar inte bara vårt seende utan skapar också en "relativt harmonisk klangrymd kring sig", menar författaren.¹⁴⁴ Book vågar nu måla vackert: "I några bilder anar man en återhållen expressiv laddning, något det bara för ett par år sedan varit närmast omöjligt att förknippa med Book".¹⁴⁵ Sem-Sandberg skönjer en mer tillåtande hållning hos konstnären, där den naturlyrik som alltid funnits med som en underström nu får komma till tals. Parallellen till Billgrens utveckling från distanserad nyrealist till romantiker är slående.

Motsägelsefullheten i Books senaste måleri tolkar Sem-Sandberg som ett tecken på att Book befinner sig i en intensiv omprövningsfas. Kanhända kommer den nye Book att avskräcka dem som sett upp till stileklektikern, skriver recensenten. Även om Sem-Sandberg själv känner sig mindre berörd av en del av målningarna tror han ändå att Book valt rätt väg. En förskjutning från det teoretiska till hantverket har ägt

rum. Nu vågar Book visa sin skicklighet, vilket gjort det svårare att låsa fast bilderna i det etablerade och av konstnären själv tidigare understödda postmodernistiska tolkningsperspektivet, argumenterar Sem-Sandberg: "De som närmar sig honom kommer hädanefter att tvingas stå för uttolkningen av bilderna själva, utan hjälp av några resonerande utläggningar från konstnären själv."¹⁴⁶ Sem-Sandberg avslutar med att konstatera att det nog är en klok strategi att som Book nu koncentrera sig på måleriet, istället för på teorierna om det. Ett konstnärskap kan inte studeras fördjupande om upphovsmannen är den allenarådande uttolkaren, hävdar han. Book tar ett steg tillbaka och låter måleriet vara måleri. Så går också 1980-talet över i 1990-tal och Book har redan förpassats från de unga och provokativa till en av de mest respekterade och etablerade konstnärerna på fältet. Nu kräver konstlivet mognad av honom. Själv lämnar han sitt glapp-program för att utforska stämningar. Uttrycket blir alltmer romantiskt. Ljuset bryter fram ur den formlösa geggan för att under 1990-talets slut skimra som bloss i mörka rymder i de stora dukarna i sviten *Deluminum* (1999).

"Ge honom en vägg!" skriver Leif Nylén i *DN* (1989) i en recension av Books utställning på Galleri Engström.¹⁴⁷ Nylén konstaterar att Books senaste svit målningar är mindre till formatet än tidigare, vilket gör dem bättre lämpade för konstsamlingen, även om konstnären förklarar att formatet är hämtat från tv-skärmen och bården av svarta och vita rektanglar längs målningens kanter kommer från en ny typ av videospel. Mellan raderna anas en kritik mot en alltför långtgående anpassning till konstmarknaden. Sättet att förlägga betydelsefulla bild-element till kanten uppfattar Nylén som typiskt för Book. Det är ofta i kanten av dukarna det händer saker i hans verk i enlighet med en centrifugal kompositionsprincip: "Något naturligt centrum finns det knappast i hans målningar, lika lite som någon överordnad ordning eller princip."¹⁴⁸ Liksom Sem-Sandberg och Lind upplever Nylén Books nya målningar som mindre tvära i sina kast: "Fast deras patina är kanske ännu mer utstofferad: målad eller sprejad, utspilld eller glasfiberarmerad. Och som ofta hos Max Book tycks form och yta inte organiskt hänga ihop: mitt i formen byter ytan karaktär."¹⁴⁹ För Nylén påminner de nya målningarna om landskap, även om motivet aldrig är entydigt. Detta utgörs av "fragment av byggnader, mystiska ljusstråk, emblematiska tecken, mystiska figurer".¹⁵⁰ Snarare än att vara landskapsbilder liknar de andra landskapsmålningar genom sin användning av en historisk "naturromantisk retorik", skriver Nylén.¹⁵¹ Här ser Nylén paralleller

både till Strindberg och till Evert Lundquist. Den direkta utgångspunkten är däremot inte landskap utan katastrofer:

Av detta återstår kanske ingenting direkt igenkännbart i målningarna, som ändå iscensätter ett slags ögonblick av fallande, störtande rörelser, kritiska massor, detonationer och smältpunkter. Blicken halkar längs de branta diagonalerna, betraktaren söker förgäves efter fästpunkter och betydelsesammanhang i ett bildrum som ömsom förvandlar sig till stum yta, ömsom till bottenlös rymd.¹⁵²

330 Detta är figurer hämtade ur det romantiska landskapsmåleriet. Där används de branta diagonalerna för att framkalla djupverkan och svindel. Motivet kan på romantiskt vis lösas upp i dimma. I det romantiska landskapet sker också den oscillerande rörelse mellan yta och bottenlös rymd som Nylén talar om. Nylén skriver följdriktigt: "I de bästa av de nya målningarna finns ett slags romantisk risk, en mörk och svindlande sciencefictionkänsla."¹⁵³ Därmed relaterar recensenten Books arbeten till romantiken, även om det romantiska inte definieras. Nylén är kritisk till verk där materialverkan hotar att slå över i rena effekter. Recensentens lösning är att låta Book återvända till gatan.

Nylén skrev åter om Book i *DN* (1991).¹⁵⁴ Han hävdar då att Book förvisso är införstådd med postmodernistisk språk- och subjektskritik, men att han för den skull inte gett upp sin "autentiska" röst. Därmed markerar Nylén distans till tolkningen av Book som postmodernistisk målare som konstruerar språkspel med simulationer av diverse bildspråkliga koder. Det finns något eget i Books måleri som inte fångas in av en sådan tolkning, menar Nylén.

I en recension i *SDS* (1989) liknar Staffan Schmidt Books målade ytor vid "gropiga ansamlingar för arbetsprocessen".¹⁵⁵ "'Skräpigheten' är påfallande, liksom färgens uppträdande som kemi, och omvänt, kemi som färg."¹⁵⁶ Schmidt ser formationer som antar skepnaden av byggnader, men inte som några säkra tecken, utan upplösta, likt bilderna från Tjernobyl. Trots teknologins plats i detta måleri uppfattar Schmidt Book som en "samtida romantiker, sprungen ur en nordisk expressiv tradition".¹⁵⁷ I de senaste verken har assemblaget fragment enligt Schmidt drivits ut från centrum, som övertagits av natur. Romantiken bryter nu igenom de postmodernistiska teserna om subjektets död. "Nu stiger jag obehindrat förbi 'subjektets död' och 'meningsförlitningen' in i det mossgröna mörker som ropar 'Skog!', målad med en nordisk dialekt,

lika förtrolig som Bruno Liljefors nattbilder", skriver Schmidt.¹⁵⁸ Så avslöjar Schmidt Book som en verklig romantiker bakom de distansskapande greppen. Därmed skiljer sig Schmidts slutsats från Bo Nilssons och Ingela Linds, som såg Book som antiromantisk trots parallellerna till romantiken.

Schmidt skrev återigen om Book i *SDS* (1992), utifrån en utställning på Galleri Wallner i Malmö.¹⁵⁹ Schmidt konstaterar att det heroiska nu intresserar Book. Inför en målning med en ubåtskapten som tittar upp ur en lucka skriver Schmidt: "Det är klart man tänker på Caspar David Friedrichs ensamme vandrare i Konstmuseet i Hamburg som begrundar världen ovan dalens dunkla dimmor."¹⁶⁰ Är då Book en romantiker av Friedrichs slag? Inte riktigt:

Så hade det varit om traditionen stått oemotsagd, om den första bilden fått råda. Men Book har alltid arbetat med ett 'fördröjt' bildseende, antingen genom att kollidera anslaget av romantiskt landskap med andra bilder och/eller en påträngande materialitet.¹⁶¹

Så konfronteras romantiken med dagens medierade tillvaro. Book "stämmer träff med Mad Max och Anselm Kiefer i ett utbränt Las Vegas. Festen är över, men vilken efterfest!".¹⁶² Världen har gått under, eller är det bara 1980-talets högkonjunktur som tagit slut? Staden har följaktligen ersatt naturen. Det är där det naturliga står att finna för nutidsmänniskan, menar Schmidt. Enligt honom behandlar Book urbana miljöer som vore de landskap. Så blir Book en konstnär som i sin reaktivering av traditionen vänder den i en annan riktning och skapar ett romantiskt landskapsmåleri för vår tid.

I denna text beskriver Schmidt de förändringar som inträtt i Books måleri i övergången från 1980-tal till 1990-tal (bild xxiv). Det roman-

Bild xxiv



tiska, om vi med detta menar det stämmingsfulla, natten, ljusfenomen, upplösta former och sublima landskap, har inte försvunnit, snarare förstärkts. I bearbetningen av citat från skräck- och science fiction-filmer intensifieras det romantiska stämmingsläget. Därmed påvisar Book

romantikens närvaro i den västerländska samtidskulturen. Den sublima och skräckromantiska bakgrunden artikuleras med emfas i Books stora utställning *Månen* som visades på Norrköpings konstmuseum (1991), för att sedan turnera i landet.

Månen

I inledningsscenen till *Blade Runner* zoomar kameran in ett disigt nattlandskap. En stad träder fram: Los Angeles anno 2019. Eldar flamar upp som på ett oljefält. Märkliga upplysta byggnader, påminnande om aztekernas pyramider, reser sig över stadens ogripbara gytter av torn och sotsvarta konstruktioner. Rymdfarkoster seglar genom luften. Staden har blivit en andra natur, en högteknologisk ruin störtande ned i det primitiva.

332 Inledningsscenen till denna film har Book använt som förlaga till en målning med titeln *Ferratic* (1990) ur serien *Månen*. Också i en annan målning ur samma serie, *20eVers* (1991, bild xxv), känns element

Bild xxv



från *Blade Runner* igen, nämligen de videoskrämar som upprepade gånger syns i filmen där en kvinna med asiatiskt utseende gör reklam för någon matprodukt. Book har transformerat dessa bilder till ett hänförande klärobskyrmåleri. Över filmbilden i *Ferratic* ligger en abstrakt form som ett utropstecken i horisontell riktning. Formen kan påminna om en teknisk ritning eller en hieroglyf i svart på vit botten. Det är ett fragment som bryter mot det turnerska frambesvärjandet av ljus och dimma, som om det befann sig på en annan nivå. Som betraktare försöker man upprätta en meningsfull förbindelse men sambandet uteblir och känslan av brott består.

Denna brist på samstämmighet mellan bildens delar var något Book medvetet eftersträvade och teoretiserade kring i sina texter om glappet. Glappet var ett led i strävan bort från det omedelbart begripliga mot det

sammansatta och motsägelsefulla, en vilja att rikta uppmärksamheten mot mellanlägen. Den totala konfrontationen mellan ett föreställande måleri och ett abstrakt tecken kan leda tankarna till Dick Bengtsson men hos Book är helheten på en gång mera sammansvetsad och skiktad. Bildfragmenten är utspridda i enlighet med en centrifugal kompositionsprincip. Vid denna tidpunkt hade Book börjat använda stillbildsfotografier från filmer som direkta förlagor till sina verk, ofta manipulerade elektroniskt för att skapa förvrängningar, som för att ytterligare förstärka det artificiella. Simuleringsfunktionen stegras när filmens eller tv-spelets medium blir synligt som ett underlag. Målningarna imiterar tv-skärmen som det fönster vi ser verkligheten genom, det raster som filtrerar våra syner och drömmar. Men ju enhetligare bildrummet blir desto starkare blir också det brott som de pålagda ytmässiga formerna iscensätter.

Under ett ateljébesök hos Book inför arbetet med katalogtexten "Dystopisk demoni" till *Månen* (1991) slogs Douglas Feuk av kontrasten mellan det flersekelgamla oljemåleriet och all högteknologisk apparatur.¹⁶³ Feuk förvånades över avsaknaden av fönster. Den klassiska målarateljén föreställs ju som en vindsvåning med stora fönster. I Books verkstad kommer allt ljus från lysrör. Bland penslar, färgburkar och trasor fanns mängder av modern teknologi som konstnären vant fingrade med. Den digitala bildmanipulationen stämde möte med det mödosamma hantverket.

Enligt Feuk arbetar Book med splittringen som princip: "abrupta möten mellan figurativa och abstrakta former; skärande stilbrott; tvära kast mellan naturromantisk känsla och stämningar av nersliten urban vardag".¹⁶⁴ Denna princip återspeglas i titlarna som är sammansatta av ord på olika språk, exempelvis *Nexevil*, som för Feuk har en genklang av såväl engelskans *evil* (ond), franskans *ville* (stad), *annex* och latinets *nex* (våldsam död). Feuk tar avstamp i Books intresse för science fiction-filmer som *Blade Runner*, liksom för upplösning, sönderfall och glapp, samt människan som en cybernetisk maskin:

Sådana kusliga 'dekonstruktioner' ställer många farhågor på sin spets – också sådana som hört hemma i konstdiskussionen under senare år. Jag tänker på talet om en postmodern 'simulering', misstron mot 'det autentiska', hela det myckna filosoferandet kring en 'subjektets kris'. Men den erfarenhet som man sökt närma sig med ett sådant vidlyftigt teoretiserande, lyckas modern skräck- och science-fictionfilm ibland ge en betydligt mer övertygande gestalt.¹⁶⁵

Feuk förhåller sig skeptisk till de postmoderna teorierna och finner att Books användande av dessa källor ur filmens värld kan säga oss väl så mycket om subjektets belägenhet idag. Det sägs inget om att Book själv stämt in den postmodernistiska kritiken i sina texter.

Man ska inte låta sig förledas av det bookska hantverkets expressionistiska aura, fortsätter Feuk. Enligt författaren finns här inte något jag som försöker komma till uttryck. Konstnärens hållning är mer distanserad och opersonlig. Science fiction-filmerna står inte bara för högteknologi och framtid. Det är en genre med rötter i romantiken och gotiken, påpekar Feuk. Här kolliderar återigen det primitiva med det hypermoderna. Hos Book finns också något av denna populärkulturella genres melodramatiska uttryck. Hans målningar är enligt Feuk motsägelsefulla, både ironiska och demoniska, men också tragiskt heroiska:

Hur tvetydigt är för övrigt inte redan samlingsnamnet, som han gett denna utställning? **Månen** – ett motiv som romantiska målare omhuldar i tusentals stämningsfulla nattstycken. – Men titta då också någon gång på fullmånen i kikare! Vilken isande upplevelse: en sophög av absolut död och monstruöst fientlig natur! Ur glappet mellan så motsatta upplevelser hämtar den här utställningen mycket av sin laddning.¹⁶⁶

334

Feuk bygger vidare på Books begrepp glapp men distanserar sig från postmodernistiska tolkningar för att lyfta fram den romantiska tematiken, även om han också betonar att det inte finns något expressivt jag som vill komma till uttryck i målningarna. I relation till texterna om Billgren och Bengtsson, där Feuk betonade existentiella och omedvetna betydelseskikt, ter sig Feuks understrykande av det opersonliga och distanserade i Books verk förvånande. Men det ironiska och antisubjektiva är också tydligare uttalat i Books arbeten.

I *Expressen* skriver Daniel Birnbaum om *Månen* under rubriken "Maxat med Mad Max".¹⁶⁷ Birnbaum ser hur en förskjutning från ett vittrande och fragmentariskt måleri till visuella excesser, inspirerade av science fiction-film, ägt rum i Books konst. Med den nya inriktningen har Book hittat en ny publik hos tonåriga hårdrockare, konstaterar recensenten. Till skillnad från i 1980-talsarbetena, där Book hela tiden motarbetade en avläsning av bilderna som ett rum, ett motiv, där glappet mellan de olika delarna var för stort för att betraktaren skulle förmå hålla dem samman i en meningsfull helhet, är målningarna nu, trots brottytor och infällda abstrakta former, mer enhetliga, kanske beroende

på den monokroma färgskalan och det romantiska skimret som vilar över scenerna. I enlighet med de filmer Book utgått från är uttrycket maximalt uppskruvat. Att förebrå Book för "kitschighet eller effektsökeri vore att slå in en vidöppen dörr", menar Birnbaum.¹⁶⁸

Recensenten kommenterar konstnärens egna ord i katalogen till utställningen där Book talar om 1991 som en framtid som redan börjat, där man äntligen hunnit ifatt sina drömmar och där materialiseringen av anden går in i sin sista fas.¹⁶⁹ För Book förverkligas detta i och med datorteknologin. Birnbaum skriver: "Detta är världsdramats sista eon, där det organiska och det oorganiska – köttet och maskinen – trätt in i nya posthumanistiska konstellationer: replikanter, mutanter och kybernetiska maskiner av okänd ordning."¹⁷⁰ *Blade Runner* har gjorts till den intertext utställningen kretsar kring, påtalar Birnbaum. Birnbaum känner liksom Feuk igen science fiction-filmernas pendling mellan det högteknologiska och primitiva i Books måleri: "Efter katastrofen möts det ultramoderna och det arkaiska".¹⁷¹ Mitt bland all högteknologisk bråte finner vi bildtecken som påminner om både pyramider och hållristningar. Titeln *Månen* för enligt Birnbaum tankarna till "en iskall science fictionvärld och till romantiska besvärjelser av den melankoliska himlakroppen".¹⁷² Återigen framträder närheten till romantiken i denna posthumana science fiction. Trots kopplingen till romantiken upplever Birnbaum inte Books verk som några romantiska elegier: "det stämmingsfulla nattstycket lyser med sin frånvaro – den urartade teknologins dödsmaskiner dominerar dessa målningar", som han skriver i polemik med Feuk.¹⁷³ Den romantik det här är frågan om är apokalypsen och det sublimala. Birnbaum kommer att tänka på en viss tysk romantisk målare:

Om romantiken finns närvarande hos Book så är det i första hand via Friedrichs sublimala landskap, som ju inte sällan tangerar gränsen till kitschen. Den magistrala målningen 'Cistern' är en uppdaterad version av Friedrichs 'Det förlorade hoppet': det förlista skeppet har förvandlats till rymdbas – nukleära moln skimrar i skyn och förvandlar naturen till ren geometri.¹⁷⁴

Avslutningsvis konstaterar Birnbaum att Books kombination av det abstrakta och föreställande aldrig varit så effektiv som nu. Det steg Book tagit, där han släpper loss alla krafter, kommer att ge honom en bredare publik än tidigare, spår recensenten. Referenserna till science

fiction- och skräckfilm, som Birnbaum identifierar, är kända sedan tidigare. Att dessa har en bakgrund i romantiken är inte heller någon hemlighet. Däremot betonar Birnbaum tydligare än tidigare uttolkare den nära kopplingen mellan Books måleri och samtida ungdomskultur, och då inte bara B-filmer utan också heavy metal-musik.

Lars-Göran Oredsson i *SDS* uppfattar utställningens tema som "mångalenskapen" och "motorsågsmassakern".¹⁷⁵ Föreställningen att fullmånen kan framkalla psykiska förändringar hos känsliga individer har i Books värld tagits över av tv-satelliter, hävdar han. Efter att ha fört fram denna tes, som skulle kunna förklara det depraverade och ångestladdade tillstånd bilderna återkommer till, övergår Oredsson till att referera Books egna kommentarer om hur han försökt gestalta det tillstånd av extrem polarisering mellan bild, yta och materia man finner i action- och skräckfilmer och rockvideor. Utvecklingen i mediasamhället går enligt Book mot en våldsam högupplösning och rematerialisering, inte mot en ökad kodifiering.¹⁷⁶ Books uttalande leder Oredsson tillbaka till den måleriska praktiken. Oredsson relaterar måleriet till Henry Fuselis *Nattmaran* (1782). I Fuselis "rematerialisering i ett högupplösande ljusdunkel av en grinande demon" ser skribenten en parallell till Books värld.¹⁷⁷ Men Oredsson ser också skillnader mellan de två, liksom mellan romantikens tid och dagens högteknologiska samhälle:

336

I den naturmytiska föreställningsvärlden fanns det emellertid flyktvägar, demonerna kunde blidkas, hållas på avstånd. I Max Books bildvärld är vägarna avspärrade och skräcken speglar sig i den regnvåta asfalten. Det finns inte längre någon eller något som kan hålla stängen (eller korset) mot ondskan och de destruktiva krafterna.¹⁷⁸

Enligt recensenten ställer Book vår existens på sin spets i sin dramatiska iscensättning av de hot vår civilisation står inför i form av miljöförstöring och atomvapenkrig. Liksom hos Bo Nilsson och Ingela Lind görs ett försök att ur bilderna utläsa ett vittnesbörd om tillståndet i världen. Men hotet gäller inte bara samhället utan också mänskligheten. Utställningens centrala frågeställning är enligt Oredsson: "Den 'eviga motsättningen mellan känsla och intellekt, språk och handling', och om en utveckling i vårt samhälle som samtidigt håller på att både ersätta och utplåna dessa entiteters värde."¹⁷⁹

Lars O Ericsson uppfattar i sin recension i *DN*, under rubriken "Book skruvar upp dramatiken", att något hänt i den produktive Books

måleri, även om man på denna hans hittills största utställning återser en hel del av det vi kommit att förknippa med konstnären: "splittringen, de våldsamma krockarna mellan olika stilar, mellan ogenomskinlig yta och illusoriskt djup, figurativt och abstrakt".¹⁸⁰ De skrovliga ytorna finns där även om den måleriska tekniken utvecklats. Det dystopiska vittrade urbana landskapet känns igen från Books 1980-tal. Men att Book så tydligt utgått från stillbilder ur skräck- och actionfilmer, som manipulerats elektroniskt och sedan överförts till duken, är något nytt, menar Ericsson:

Färdigt bildmaterial har Book i stort sett alltid använt sig av. Men sällan har han varit så brutal, kitschig och 'effektsökande' som här. [...] Dramatiken är så uppskruvad att varje 'normalitet', ifall den förekom, måste framstå som ett slags egendomlig 'special effect'.¹⁸¹

"Varför denna nya, melodramatiska 'råhet'?", frågar Ericsson och tror att svaret måste sökas i Books "subestetik" och dess "fragmentariska, orena och i grunden antiestetiska hållning".¹⁸² Book hamnade enligt Ericsson i ett dilemma i slutet av 1980-talet men fortsatte sin väg mot vad recensenten kallar mästarmåleriet. *Månen* befäster inledningsvis Ericssons intryck av att Books arbete utvecklats bort från de subestetiska provokationerna mot ett mer ofarligt måleri. Men skenet bedrar: "Först nu återerövrar han den provokativa fränhet som får betraktaren att sätta sin estetiska sensibilitet i vrångstrupen. Inte så att 'låghet' här slår ut 'höghet'. För Book existerar nämligen inte hierarkier av det slaget."¹⁸³ Book bryter ner alla bildelement till deras minsta gemensamma nämnare för att kunna behandla dem på samma semiotiska plan, påpekar Ericsson: "Att kalla detta för 'nihilism' vore att betrakta världen ur det hierarkiska perspektiv som varje målning på denna utställning förnekar."¹⁸⁴ Ericsson refererar Books ord och hävdar att *Månen* är subestetisk i den meningen att den "förgasar" distinktionerna mellan populär- och finkultur. I sin simulering av action- och skräckfilmens kod pekar Book enligt recensenten på dessa genrers förankring i "romantikens fascination för lustblandad skräck och skräckblandad lust".¹⁸⁵ Det betyder inte att Book själv är en romantiker. Enligt Ericsson använder han endast romantiken: "Genom att måla materialiserar Book sitt flyktiga ursprungsmaterial. Samtidigt reducerar han det till en sorts gåtfulla dramatiska platser eller fenomen bortom varje psykologi."¹⁸⁶ Hur det än må vara med giltigheten i den teoretiska grunden för detta projekt, den att måleriets materialisering motsvaras av en materialisering av an-

den genom medierna, upplever Ericsson ändå sig vara drabbad av dessa mäktiga målningar.

Ericsson förstår konstnärskapet som postmodernistiskt i utsuddningen av hierarkier som de mellan "högt" och "lågt". Att Ericsson betonar det språkliga är betecknande för hans hemmahörighet i det postmodernistiska läget. Men recensionen hör inte till de tydligaste manifestationerna av ett postmodernistiskt perspektiv i Ericsson produktion. Snarare präglas recensentens bild av Book här av en viss tvetydighet. När Ericsson i slutorden skriver att dessa målningar får det att rista i honom är det inte helt tydligt om det är på grund av deras subversiva simulering av visuella koder eller deras omedelbara, visuella uttrycks kraft.

Utställningen på Liljevalchs

338

1992 var det dags igen för Book att visa upp sig i stort format. Denna gång på Liljevalchs konsthall tillsammans med verk av August Strindberg och Carl Kylberg.¹⁸⁷ De romantiska dimensionerna i Books konstnärskap underströks i mötet med dessa föregångare. Book dominerade utställningen, både kvantitativt och då det gäller storleken på de enskilda verken, medan Kylbergs och framför allt Strindbergs verk är begränsade till formatet. Book är inte ensam om att på detta sätt välja att lyfta fram teman i det egna konstnärskapet genom att bryta det mot historiska förelöpare. Håkan Rehnberg hade exempelvis med några verk av den schweiziske landskapsmålaren Caspar Wolf (1735–1783) på sin retrospektiva utställning på Liljevalchs (2002).

Den apokalyptiska stämningen i Books verk hade här intensifierats och uttrycket skruvats upp till ett maximum. Betraktaren mötte mörka helvetesskildringar, ruinartade landskap och blodsprutande monster. De stora målningarna på betongplattor, vilka mäter 260 x 405 centimeter, hade knäckts på mitten så att en väldig spricka öppnar sig som en ravin i bilden. Denna spricka kan ses som en fysisk gestaltning av glappet men kanske också av det postmoderna tillståndets separering mellan bild och verklighet.

SvD lät tre recensenter – Gertrud Sandqvist, Stig Johansson och Daniel Birnbaum – ta sig an utställningen. I ingressen till deras recensioner kan man läsa:

Även om han är många kritikers gunstling och förebild för många unga målare, en kultfigur som redan avsatt små-Bookar, är det lite förmätet att så till den grad rikta uppmärksamheten på sin egen konst, anser SvD:s konstrecensenter.¹⁸⁸

Book lever inte efter det svenska konstlivets jantelag. Om Book är den som tar mest utrymme på utställningen, för att hans verk till formatet är störst, för att därefter följas av Kylberg och sedan Strindberg, så är ordningen omvänd då det gäller utrymmet i Sandqvists recension som framför allt ägnas åt att lyfta fram Strindberg.¹⁸⁹ Hans målningar ser hon som små expressiva mirakel. Strindberg vet inte hur man målar men lyckas ändå "avlocka materien och tillvaron en mening", om än en bräcklig sådan, hävdar hon.¹⁹⁰ Enligt recensenten försöker Kylberg å sin sida glömma sin tekniska skicklighet för att med inlevelseförmåga uppgå i mysteriet. Hans måleri blir till en besvärjelse, en längtan efter en förlorad oskuld. Men Kylberg förmår inte lita tillräckligt på måleriet, utan måste ta till religiösa eller arketypiska symboler, hävdar Sandqvist. Book använder istället "expressionism som en signal för 'känsla', som en förklädnad medan man undersöker helt andra företeelser, som förförelsens eller manipulationens mekanismer".¹⁹¹ Till skillnad från hos Strindberg och Kylberg är det inte fråga om ett autentiskt uttryck, utan snarare om en undersökning av relationer och effekter, menar Sandqvist. Här kommer underlaget från filmens värld, med dess special- och skrämsleffekter, in i bilden. Att använda detta ursprungsmaterial är enligt recensenten ett effektivt grepp för att framkalla vissa känslorreaktioner. Sandqvist konkluderar: "Var det inte det ni ville ha? frågar han, samtidigt som han knäcker målningen på mitten och bryter illusionen – för ni skall inte få det. Max Book är realist. Han segrar genom terror."¹⁹² Enligt Sandqvist skiljer sig Book därigenom från sina äldre medutställare, varav den ena är barnslig i sitt skapande (Strindberg) och den andra söker det barnsliga (Kylberg). Book undersöker bildens språk samtidigt som han använder det, hävdar Sandqvist. Därmed ansluter hon till tolkningen av Book som postmodernist och dekonstruktör.

Då Strindberg och Kylberg gick på tvärs mot strömningar i tiden rör sig Book smidigt i dagens postmodernistiska tidskaos, konstaterar Johansson i sin recension.¹⁹³ Samband finns dock. Liksom Strindberg sökte efter guldets hemlighet i alkemin präglas också Books arbeten av en sökande oro, menar recensenten. Johansson tänker sig att Book

"som ett slags besvärjelsens instrument går lös på de enorma dukarna för att avlocka dem deras hemligheter".¹⁹⁴ Här och var bränner färgen till, målningarna förvandlas till praktfulla apokalyptiska scener. Ibland falnar glöden, måleriet blir till livlös materia, "men bara för att utsättas för nya besvärjelseattacker".¹⁹⁵ I Johanssons beskrivning framstår Book som en målare på jakt efter måleriets magi. De många bilderna från film och populärkultur, som ligger under detta måleri, blir till en urmateria för konstnären att smälta ned. Förlagorna är inte betydelsebärande i sig. Strindberg uppfattas som långt djärvare eftersom han "vågade spränga måleriets gränser, vidga det mot nya visuella möjligheter".¹⁹⁶

Birnbaum upplever att Book nu skruvat upp retoriken så högt att helheten är på väg att brista: "målningarna rämnar och hela konsthallen skälver".¹⁹⁷ Detta var säkert konstnärens avsikt, fortsätter Birnbaum: "Men det kan ändå synas en smula besynnerligt att han lurat in två döda målarkollegor i sitt apokalyptiska oväsen".¹⁹⁸ Birnbaum ser parallellerna till Strindberg men har svårare att förstå vad den milde Kylberg gör i sammanhanget. Många samtida målare, bland andra Kiefer och Baselitz, beundrar Strindberg, påtalar Birnbaum som upplever Book vara närmare besläktad med Kiefer än med Strindberg. Birnbaum konstaterar avslutningsvis att Book genomfört sitt projekt med maximal kraft. Han "vill gå för långt".¹⁹⁹ Av detta följer att Books insatser inte låter sig bedömas efter senmodernistiska måttstockar.

De tre recensenterna lyfter fram Books uppskruvade expressionism, som beskrivs som förrädisk snarare än autentisk. Utställningen markerar höjdpunkten i Books karriär, men snart kom baksmällan.

Baksmälla

Jessica Kempe är i sin recension i *DN* (1993) positivt inställd till Books utställning på Galleri Engström, där konstnären lagt in knäckta plywoodskivor som ett andra golv i lokalen.²⁰⁰ Inledningsvis citerar hon Stig Larsson som i en katalogtext till utställningen på Liljevalchs (1992) skrev att det är att göra Books målningar till dvärgar om man uppfattar dem som illustrationer till postmodernistisk teori. Man går då miste om Books "kärlek till de regnbågsskiktade flammönstren i skiten", som Larsson formulerat det.²⁰¹ Hos såväl Larsson som Book finner Kempe

"en pojkkaktig avfallsförtjusning – en lysten dragning till vad den [samhällskroppen] släpper ut".²⁰² Det är en manlig värld, konstaterar hon:

I Max Books tidigare måleri rörde sig de mänskliga gestalterna – företrädesvis män – hemtamt i geggan mellan Terminatormonstruösa fabriker och Tarkovskijödsliga byggnader. Med kroppar tungt uppbyggda av oljefärg, lack och betong uträttade männen där sina egna ärenden, som vore de i förbund med sitt tjockflytande underlag.²⁰³

Men Kempe uppfattar att hemkänslan gått förlorad i de senaste verken: "Som en svart skugga stryker han [mannen] omkring längs husväggarna eller flyr bort mellan höga furor i Böcklinmörka skogar."²⁰⁴ Flera referenser har redan prickats in och fler kommer under recensionens gång, som Palle Nielsen och Caspar David Friedrich. I detta sällskap framstår Book som en romantiker, men Kempe ser en avgörande skillnad mellan Book och romantikerna: "I en övermäktig natur sökte 1800-talsromantikens vandrare stöd för sitt bräckliga inre och skydd mot teknologins framfart. Hos Max Book finns orubblig natur bara i konstens värld."²⁰⁵ Naturen hos Book är en kulturprodukt.

341

I Books måleri känner Kempe också igen ett återkommande motiv i 1980-talets konst, där det "vimlade av eländigt bortkomna män" som i Orfeusgestaltens skepnad sökte återfinna sin manliga kraft i Hades underjordiska rum.²⁰⁶ Detta rum kodades enligt Kempe som kvinnligt. Perspektivet känns igen från tidigare behandlade texter där Kempe skriver om manliga konstnärer som Tarkovskij, Håfström, Rehnberg och Billgren utifrån psykoanalytiska perspektiv. Gesten att i provokativ anda lägga in spånplattor över golvet ser Kempe som "en pojkkaktig ursäkt för väggarnas melankoli".²⁰⁷ På följande, en aning tvetydiga sätt, beskriver recensenten slutligen Books bild av kvinnan: "Trots att kvinnan i Max Books måleri endast är närvarande som ett anonymt landskap kring vars mörka slidöppning händer tafatt fingrar träffar hans bilder något av det kvinnliga i min folksjäl."²⁰⁸ Det uppstår något vackert när den manliga utsläppsromantiken möter nationalromantiken, menar hon.

I likhet med Feuk läser Kemp konstnärliga utsagor i könsspecifika termer som uttryck för omedvetna regressiva önsksningar, men förankrar dessa i det kulturellt omedvetna snarare än i det individuella. Vad Kempe söker är ett större mönster, som sträcker sig utanför Books måleri, där detta blir till ett talande exempel, en bild av mannens vilsen-

het i vår feminina tid, präglad av högteknologi, det moderna projektets sammanbrott och kvinnlig frigörelse. Ingen bildvärld är lämpligare för detta ändamål än science fiction-filmen, med dess arketypiska mans- och kvinnoideal. Men Book är knappast någon manlighetsmystiker av Robert Bly eller Odd Nerdrums typ. Snarare tycks han hela tiden bryta den uppbyggda romantiken genom en rad distansnerande och ironiska grepp, som just plywoodskivorna på golvet. Bilderna bär tydligt spår av att vara hämtade någonstans ifrån.

Under 1990-talet förstärktes de romantiska stämningarna i Books måleri. Undergångstematiken tog över. Dukarna svartnade. 1994 recenserade Pontus Kyander en utställning av Book på Galerie Leger i Malmö i *SDS*.²⁰⁹ Skönheten i Books konst har enligt Kyander blivit mer framträdande med åren. Under den fernissade ytan glöder måleriet. Kyander jämför med Turners måleri:

Men där Turner sökte sig mot ett ljus i sitt måleri, tycks Max Book istället dras mot ett mörker. I hans bilder står vi ständigt inför en avgrund, en sista omöjlighet innan slutet. Tonfallet är oftast uppskruvat, gesterna våldsamma och orden obscena.²¹⁰

342

Det uppskruvade uttrycket känns igen sedan tidigare. Vad som tillkommit är ord som skrivs över duken, påpekar Kyander: "Ristade i färgen eller målade med ilskna penseldrag lägger de verbala entydigheter till bildernas visuella mångtydigheter".²¹¹ Vi kan här dra en parallell till Billgren och Bengtsson som på ett liknande sätt använt ord i måleriet för att komplicera intrycket eller motsäga bilden, Billgren i ett verk som *Östligt panorama*, Bengtsson i *Varken det ena eller det andra*. Kyander finner att det oftast finns ett rum av osäkerhet mellan vad orden och bilderna säger, vilket krävs för att spänningen ska bibehållas. Här om någonstans skulle man kunna tala om glapp, men Kyander undviker Books eget vid tidpunkten ganska utslitna begrepp.

Inför målningen *Slumber*, där en siluettliknande figur står vid en glödande öppning mot underjorden, frågar sig recensenten: "Är det en industriell smältugn, en väldig kremeringsanläggning eller själva nedgången till helvetet?"²¹² Döds- och förgänglighetstematiken understryks av det ord som dubblerats över duken, skrivna med versaler: "DUST". I en bild av en rödflammande gestalt på väg in i ett skogsparti skriker orden "FUCK UP" mot betraktaren, "som för att hindra honom från att alldeles dras in i bildens magnetfält".²¹³ Orden finns där

som ett led i Books strävan att sabotera de illusioner han skapar, för att förstöra skönheten, menar Kyander. Tidigare har vi ju sett att han knäckte målningarna på mitten eller fogade in vita former som bröt djupillusionen. I den största målningen på utställningen förefaller ord som "Critic/Cow", "Artist/Jerk" och "Curator/Ass" vara riktade mot aktörer i konstlivet. Kyander

känner doften av konstnärlig baksmälla lång väg, efter åttiotalets konstboom där Book var en av de ivrigast uppvaktade unga konstnärerna. Nitiootalets snålare vindar blev en prövning av de frasglada vänskapsmakare konstvärlden vimlar av.²¹⁴

Här ser Kyander också ett problem. Orden förtar målningen dess komplexitet:

Det är lätt att se och förstå ilskan i de tre målningarna, men samtidigt är det som om orden också plattar till och reducerar dem. Vad finns mer att tillägga, när budskapet framförs med sådan tydlighet? Knappast mer än en axelryckning.²¹⁵

343

Kyander förnekar inte att det i dessa målningar finns en sällsam skönhet. Knappast någon målare idag kan måla så vackert som Book, skriver han. Kyander ser paralleller till andra konstnärer i samma generation, men också till den äldre Bengtsson. Med Petter Zennström delar Book enligt Kyander en frenetisk ilska och lust att ta till verbala provokationer. Vidare hävdar Kyander att styrkan i Books måleri inte bara finns i det måleriska utan också i en känsla för det grafiskt dekorativa. När orden skrivs på bilderna som grafiska tecken, kan det ibland lägga till "ett tonfall av desperation" och "en smittande ilska mot allt och alla".²¹⁶

"För de bästa målarna är måleriet aldrig oproblematiskt eller självklart", skriver Lars O Ericsson i *DN* (1995) i en recension av två måleriutställningar, Book på Galleri Engström och Johan Scott på Galleri Gunnar Olsson.²¹⁷ Recensionen formar sig till en diskussion om måleriets status i den postmoderna eran. Har måleriet någon plats idag?, frågar recensenten. För Ericsson tycks allt redan vara gjort i detta medium. Han har svårt att tänka sig några förestående genombrott. Varje penseldrag utförs mot bakgrund av en flera hundra år lång måleritradition. Hur kan man i det läget undvika upprepningar? Trots de nästan oöverstigligen svårigheterna finns det målare som hittat en utväg,

skriver Ericsson, målare som närmar sig måleriets problem från ett annat håll istället för att fly dem eller låtsas som om de inte finns. De bästa målarna vet att en 600-årig tradition flåsar dem i nacken när de sätter penseln mot duken, skriver Ericsson. De har varit kreativa i att finna nya sätt att närma sig måleriets problem, att vidga eller omdefiniera måleriets verksamhetsområde. Ytterligare alternativa strategier togs i bruk under 1980-talet då måleri blandades med andra medier, påpekar Ericsson. Dessa konstnärer såg sig dock inte som målare i första hand, utan som konstnärer. En annan strategi har varit att begränsa sig till ett utforskande av vad Ericsson kallar måleriet före måleriet, det vill säga av måleriets grund i bokstavlig mening, underlaget och färgen. Hos de två recenserade konstnärerna står dock ett mer klassiskt måleri i centrum, konstaterar Ericsson. I recensentens ögon tycks deras drivkraft vara en form av hatkärlek till mediet. Trots utflykter i andra medier och uttrycksformer har både Scott och Book förblivit målare: "De vill tro på ett helgjutet, sant uttryck, men kastar sig hela tiden mellan olika formspråk och stilistiska nivåer. Deras måleri befinner sig i mer eller mindre permanent konflikt med sig självt."²¹⁸

344

Vad det gäller Book är det tydligt att han ständigt bearbetar tidigare bilder och på så sätt närmar sig problematiken kring upprepning och originalitet. Book aktiverar en historisk bildtyp – det romantiska landskapet – i ett helt nytt sammanhang. Men enligt Ericsson närmar han sig denna historiska romantik på ett helt oromantiskt sätt: "Max Book är romantikern som har en totalt oromantisk inställning till sitt måleri."²¹⁹ Nu har han dessutom rensat ut en del av effektsökeriet. Måleriet handlar fortfarande om meningssammanbrott där allt, högt som lågt, befinner sig på samma semiotiska plan: "Det berömda glappet finns kvar, nu också som ett glapp mellan verk och titel."²²⁰ På så sätt menar Ericsson i en för honom typisk tolkning att Book, liksom för övrigt Scott, "håller måleriet vid liv genom att måla dess omöjlighet".²²¹ Den konstnär som valt att arbeta med måleriets medium måste enligt Ericsson förhålla sig till dess problematiska ställning i dagens av massmedier präglade samhälle. De intressanta målarna är de som bearbetar denna problematik i ett slags självkritiska metaverk.

På samma utställning på Galleri Engström saknar Märten Casenfors i *SvD* tillslaget och tyngden i Books vildsinta 80-talsmaleri.²²² Recensenten skymtar detta endast i en video i anslutning till Books CD *Istomen*. Men det finns ändå verk som bryter sig ur förlamningen, menar han, verk där de "disparata färg- och formelementen vill något be-

stämt, samtidigt som den rinnande färgen, vars vemod närmast kvävs av dessas hinna av plast, också har sin uttalade riktning och komplexitet".²²³ Bortsett från dessa verk är utställningen tam, anser Castenfors, och detta trots att Book utgått från glappet "med sitt intrikata spel mellan i sig oförenliga obestämbara plan".²²⁴ Book har målat in sig i ett mellanläge, en diffus väntan som varken pekar framåt eller bakåt. Glappet bär enligt Castenfors på potentialer, men det är inte tillräckligt för att måleriet ska förmå bryta sig ur förlamningen. Vad som förorsakar denna förlamning skrivs inte ut men det är underförstått att Castenfors kräver komplexitet, spänning och dynamik av måleriet.

Ett par år senare skriver Castenfors, i en recension i *SvD* (1997) att det känns som evigheter sedan Book en gång "bröt ny mark med sitt ambivalenta mellanläge – sitt måleriska glapp".²²⁵ I förlängningen infann sig enligt Castenfors en förlamning. Kravet på ständigt nya måleriska glapp blev ett yttre tvång snarare än frukten av en inre motivation. I de senaste årens kraftfulla utspel i pastosa målningar anar recensenten en tilltagande vilsenhet och osäkerhet på det egna uttryckets bärighet. Book tycks ha haft svårt att kombinera sin rebelliska självbild med rollen som framgångsrik konstnär. Den här gången betonar Book det som enligt recensenten alltid funnits latent i måleriet, nämligen det romantiska:

I fokus står smäktande mörka och enhetliga motiv med landsvägar och stadslandskap [...] panoramat är vikt för bilar, fabriksfasader och eljus [sic!], för mekaniska solitärer som ger ljusmagi åt natten. I detta tysta stämningmåleri finns heller ingen aggressiv attack utan snarare en ton av dov melankoli och död [...].²²⁶

Borta är lusten att provocera, attackera och söndra: "Kvar från revolten på 80- och tidigt 90-tal skymtar blott små vilsna fladdrande färgaccenter på ytan och en anfrätt lackad färg samt den, i positiv mening, märkliga bookska distansen."²²⁷ Castenfors tycker att världen i detta måleri framträder som sedd genom bilens smutsiga vindruta. Det är vackert och romantiskt men utställningen kommer inte med något nytt i Castenfors ögon. Det motiviska återbruket präglas enligt honom av en mogen eftertänksamhet. Att provokationen försvunnit upplever Castenfors som positivt. Det tystare språket kan, skriver recensenten avslutningsvis, vara tecken på utveckling eller på att konstnären befinner sig i en omprövande fas.

Castenfors försöker både bestämma och värdera det konstnärliga uttrycket. Några kriterier redovisas inte. Exempelvis förklaras aldrig varför provokationer inte är intressanta. Castenfors kritikerprosa ger en bild av det bookska bildspråket och det förändrade tilltalet. Till skillnad från Ericsson uppfattar inte Castenfors måleriet som på gränsen till omöjligt idag. Han ser inte heller den postmodernistiska distansen och glapp-estetiken som det mest intressanta hos Book.

I sin recension i *DN* av Books utställning på Galleri Engström (1997) relaterar Ingela Lind Book till sekelskiftesmålare som Strindberg, Böcklin och Per Ekström, men också till den svenske 1800-talsromantikern Marcus Larson.²²⁸ Book och Larson målar en teatraliskt framställd natt där något ohyggligt pågår, skriver hon, fast det hos Book är mer antytt och obestämt vad. Med hjälp av flackande ljus bygger han upp en hotfull stämning. Det finns något sugande i Books måleri som drar betraktaren inåt och nedåt, skriver Lind. Trots att bilderna leder tankarna till historiska föregångare upplever Lind att det är nuets orenhet han skildrar, eller som hon uttrycker det, "dess översvämning av då".²²⁹ Book spelar enligt Lind "suveränt på 1990-talsfasans underhållningskoder" och använder sig av dramatiska grepp när han nu återvänt till det stora formatet:

346

Han [...] behöver inte längre manifesteras sitt utanförskap med skit och trasade material – sådant är numera allmängods – utan tar ut skräcksvängarna med ett traditionellt, ofta mycket vackert (ibland till och med figurativt) överlackat hantverk.²³⁰

Book behärskar nu sina uttrycksmedel till fullo och kan tillåta sig att måla figurativt på ett traditionellt sätt. Men i närbild är ytorna levande som landskap, skriver Lind. Målningen blir en andra natur. Motivet löser upp sig i stänk och orenheter. Centrum saknas.

Jelena Zetterström i *SDS* (1997) tror att det kan ha varit bra för Book att luften gick ur konstmarknaden när 1980-talet blev till 1990-tal.²³¹ Kraften tycktes ha sinat. Bilderna tedde sig enbart dekorativa. När han nu återkommer i ny skepnad på Galerie Leger i Malmö ser hon en konstnär som återvunnit kraften. Book presenterar ett måleri som vibrerar av oro och mystik. Här finns ett romantiskt anslag men också en distans som föranleder Zetterström att utnämna Book till en osentimental romantiker. Book frammanar en undergångsstämning i sina mörka dukar, där det här och var glimmar till av guld och silver. Books utflykter i musiken och videokonsten har satt spår i måleriet:

Exempelvis spelar han på känsloträngar som musik ofta berör, och i serien 'Too Late Pilgrim' (titeln från en film med Charles Bronson) lyckas han på ett spännande sätt kombinera måleri och video, samt lägga till ett slumpartat moment som oxidering, och därmed foga något mer till respektive genre.²³²

Omdömet är positivt. Book balanserar utmärkt "det känslomättade mot det prosaiskt vardagliga från sin plats någonstans mitt emellan naturen, TV-skärmen och staden", skriver Zetterström.²³³ I de stora målningarna går han däremot medvetet över gränsen till svulstighet och känslösvallande romantik, menar Zetterström som i denna text ringar in det romantiska som relaterat till mystik, det känslösa och naturen.

En ny realism

347

Under 1990-talet utvecklade Book sin lackteknik ytterligare. Råheten var fortsatt ett utmärkande drag. Lackfärgerna och de ibland skrikande kulörerna kan påminna om graffiti men färgbehandlingen skiljer sig också från spraymåleriet. Över den blanka ytan ligger stänk av vit färg slumpmässigt utspridda som repor eller smuts. Ytbehandlingen skapar distans till motivet som ibland återges med fotografisk precision. Ljus och ljusfenomen spelar en alltmer framträdande roll.

I *SDS* recenserade Pontus Kyander Books utställning på Galerie Leger (2000), där konstnären visade "kemiska målningar" i den nya tekniken.²³⁴ De skeva och tillfälliga motiven, i form av datorprintade bilder, är fullt avläsbara under hinnan av färg och hårdlack, konstaterar Kyander. Den måleriska gestaltningen av ett motiv har reducerats till ett minimum, till förmån för en intensiv bearbetning av stillbilder ur filmer eller egna videoupptagningar. Att ursprungskällan är av elektroniskt slag gör att redan de utskriften som ligger till grund för måleriet är oskarpa, påpekar Kyander. Resultatet är för honom effektivt och dekorativt. Stilgreppet fungerar bäst i de större målningarna, menar Kyander, medan det i de mindre ibland är mer rutinmässigt:

Som helhet är dock det råa och raka anslaget i bilderna uppfriskande, och Max Book undviker den näralliggande frestelsen, att med vaga snapshots från ett nära förflutet ta stöd mot en lättköpt nostalgi. Samtiden är än så länge inte ett problem för Max Book, ur flödet omkring oss kan han hela tiden hitta mer eller mindre osedda bilder.²³⁵

Den nya inriktningen uppfattar Kyander alltså som produktiv. Book utvinner nya betydelser ur sitt ursprungsmaterial och säger samtidigt något om vår tid. Värt att notera är Kyanders behov av reservation mot nostalgin.

Jessica Kempe skriver i *DN* om Books nära fem meter långa och två meter höga måleriska ljuslandskap i sin recension av Books utställning på Galleri Göran Engström (2000).²³⁶ Målningarna har en seg, glansig hud "mättad av lack och pigment", påpekar hon.²³⁷ Kempe kommenterar de hål i ytan som Book skapar med tryckluft och tvällösning över den ännu våta lacken. Under lackytan tränger ljuset fram, oklart från vilken källa, kanske Gud, ett meteornedslag, en ljusbomb eller ett fyrverkeri, spekulerar hon. Kempe liknar Book vid en "visualitetens pyrotekniker".²³⁸ Då titeln "Deluminum" talar om "avljusning" möter man i bilderna motsatsen, ett frambrytande ljus, en ljusning, fortsätter hon (bild xxvi–xxvii). Books nya bildvärld växer fram ur det luminösa,

348

Bild xxvi



Bild xxvii



konstaterar recensenten som ser sviten som ett tecken på att konstnären mognat när han nu vågar avlägsna sig från "geggamoja och ondskans blommor, från granskogsbelastning och 'Terminator'-fiction – om än med ena handen i frätmedlet".²³⁹ Det är storslagna landskapsmålningar Book nu visar, anser hon:

Tidigare rådde natt och scenmörker, regressiva trask och gyttja i Max Books måleri. Om ljus dök upp i Tarkovskij- och Lars Norén-svärтан, i Goya-sorgen eller Blade Runner-hettan var det i gestalt av irrande bloss, syntetiska sken eller en gud på gäckande besök.²⁴⁰

Nu har ljuset flyttat in i mörkret, fortsätter hon. Kempe menar att konsten inte alltför ensidigt får sänka sig ned i svärтан:

Om konsten hellre besöker Hades än Eden förlorar den inte endast sin vuxenhet och humanism, den riskerar också att drabbas av samma överklighetskänsla som människan när hon i skräck för att ge upp klyvningarnas trygga motsatser skyggar för en oförvanskad verklighet.²⁴¹

Kempe tycks mena att Book med sin nya svit målningar lyckats hitta en bättre balans mellan det mörka och det ljusa, det dystopiska och utopiska, än vad som tidigare varit fallet, och att han därigenom visar tecken på mognad och realism. I fortsättningen, där recensenten talar om det sublima i samtidskonsten, blir det tydligare att det hon avser med mognad är att Book vågat frigöra sig från sin glappestetik:

Det är tidslogiskt att begreppet 'det sublima' i dag kommit att gälla för tomhet, kitsch och förgängelse. När Max Book med sin nya utställning kittar igen sitt berömda 'glapp' trotsar han inte endast sin egen och samtidskonstens tudelning av ont och gott. Han leder också det sublima tillbaka till sin ursprungliga betydelse, att beteckna det fruktansvärt vackra och smärtsamt sköna.²⁴²

Av allt att döma syftar Kempe här på det sublima som det användes av Longinos i traktaten *Om litterär storhet*, som behandlar den höga stilen, även om orden "fruktansvärt vackra och smärtsamt sköna" snarast tycks hänföra sig till en romantisk tolkning av begreppet, som i Burkes definition av det sublima som en skräckblandad lust inför ett hot som suspenderas.²⁴³ I vilket fall handlar det om att återerövra begreppet från den betydelse av tomhet det enligt recensenten kommit att få idag.

Betecknande nog använder Longinos den bibliska skapelseberättelsens "fiat lux" (varde ljus) som ett typexempel på en sublim trop, kanske den mest sublima av alla tänkbara retoriska figurer.²⁴⁴ I Books målningar spränger ljuset fram med en kraft som antänder universum

och kanske också skapar världen. Det destruktiva har alltså fått sin motpol i en skapande kraft. Å andra sidan kan detta ljus lika gärna vara utstrålningen från en förtärande eld, på väg att brinna ut och slockna. I en sådan tolkning blir titeln *Deluminum* mer begriplig. De ljus vi möter i Books måleri kanske är de sista brinnande blossen före den stora mörkläggnen. På utställningen *Malstroem de Luxe*, på Galleri Göran Engström (2002), gestaltas undergångstematiken följaktligen som ett dekadent frosseri i lyx och överdåd, en artificiell skimrande värld skildrad i ett fotografiskt måleri med glödande konturer (bild xxviii).

Bild xxviii



Mörkret sänker sig återigen över Books värld. Men innan natten kommer och världen går under ska den gnistra i en sista storslagen festkväll.

350 Om denna utställning skriver Ingela Lind i en anmälan i *DN*: "Efter sina dystra mellanrum och apokalypser återkommer nu Max Book – i medelåldern – med en bokstavligen glänsande utställning kring pengar, lyx och dekadens."²⁴⁵ Den blanka ytan får en ny innebörd i relation till den nya motivgruppen, menar recensenten: "'Malstroem de Luxe' ger glittret en sugande undergångens lyster."²⁴⁶ Återigen använder Book sig av datormanipulerade bilder som förlagor. Marilyn Monroe figurerar i en målning, liksom andra kvinnogestalter i en rad målningar som med Linds ord "legerar modebilder med madonnor och skökor".²⁴⁷ Nu intresserar Book sig för ytan, konstaterar recensenten, närmare bestämt det ytligas bråddjup.

Lind skriver om samma utställning i en längre recension under rubriken "En brakfest i himlen och helvetet" i *DN*.²⁴⁸ Enligt henne har Books måleri alltid handlat om ljus, men den här gången "glöder målningarna av ett deliriskt ljus" som

har att göra med det grekiska 'lux', alltså glans, sken och reflexer – men som också bär på galenskapens smitta.

Det är skönhetsens och undergångens sug. Gulheten är gräll. Den stinker, drar mot både himlen och helvetet. Max Book tycks impregnera målningarna med en nyrik lystenhet mot en fond av aska och äckel.²⁴⁹

I Linds ögon är detta ett nytt steg i Books utveckling. Hon ser hur pengar utväxlas, hur modeller, film- och porrstjärnor glittrar: "Motiven är banala ikoner från massmedierna – inte alls de metafysiska rymder som Max Book ägnat så mycket energi och kvadratmeteryta det senaste decenniet."²⁵⁰ Lacker och kemi fräter över bilderna, vilket enligt recensenten för in ett slumpmoment i det figurativa. Glappet är inte borta, det har bara gått under ytan, hävdar Lind. De postmodernistiska utgångspunkterna har blivit självklarheter och behöver inte längre manifesteras. Tonen är positiv även om hon finner de grönblå malströmsmålningarna onödigt illustrativa. På utställningen finner Lind också 1920-talsdekadens och nattvardsmotiv, en porrstjärna förvandlad till en sjöjungfru som kunde vara målad av Böcklin – romantik och dekadens i förening! Recensenten reflekterar över denna strålgång i relation till Books tidigare utspel:

Förmodligen kan allt han gör betraktas som delar av ett stort tids-syntetiskt verk, där allt slungas runt i en centrifug och där titlar som Odödem, Deluminium, Delata, Retarder, Postoptic och Cumulus anger det samplade förhållningssättet.²⁵¹

351

Det finns en grundfigur i Books konstnärskap, som handlar om omtagningar och attacker från sidan, skriver Lind. En ständig omvandling, en ständig återkomst. Lind ser hur Book blivit mindre romantisk, när han avlägsnat sig från sina formlösa dimmor och ljusfenomen och återvänt till det figurativa. Samtidigt relaterar hon den dekadens Book skildrar i de nya målningarna till senromantikens Böcklin och Edgar Allan Poe. Romantiken har ändrat skepnad. Den finns inte längre i romantiska landskap eller sublimes ljusfenomen, utan i överdådet före undergången. Glappet har gått under ytan men undergångstematiken har blivit ännu starkare.

Sammanfattning

Med sina dadaistiska upptåg, platsspecifika utställningar och kollektiva målningar uppfattades Wallda-gruppen som en frisk fläkt och en nytändning i inledningen av 1980-talet. Men de provocerade också,

framför allt en äldre generation vänsterpolitiskt eller modernistiskt orienterade kritiker som i deras manifestationer bara såg ansvarslös kitsch.

Tillsammans med Eva Löfdahl och Stig Sjölund utgjorde Book konstnärgruppen Wallda under det tidiga 1980-talet. Men Book framträdde också på egen hand. I sitt måleri förkroppsligade han för flera kritiker 1980-talsestetiken, med dess stilbrott och fragment, och kom att beskrivas som 1980-talets konstnär. Book blandade högt och lågt och målade på udda material som betong eller masonit. Han experimenterade med processer. I mitten av decenniet framträdde han dock alltmer som målare i stort format och hade framgångar både bland kritiker och på konstmarknaden. Books arbeten tolkades i hög utsträckning utifrån hans egenhändigt formulerade utgångspunkter, framför allt idén om glapp och subestetik. Book arbetade med det som inte går ihop, med oförsonliga motsättningar och med ironi. Han byggde upp ett strukturlager som en bakgrundston i målningen. Bildelement hämtade från olika håll bröts ner till en minsta gemensamma nämnare, vilket skulle göra det möjligt att ställa väsensskilda entiteter i samma fokus. Ett citat ur konsthistorien var inte mer värt än en bild ur en serietidning eller en science fiction-film. Samtidigt som flera kritiker visade irritation över Books invecklade texter hade hans utsagor om sitt eget måleri stort genomslag i den kritiska receptionen av måleriet. Teorin om *glappet* upprepades i recension efter recension. Först fram emot 1990-talet kan man ana en trötthet vid dessa begrepp och såväl konstnären själv som kritikerna försökte finna nya tolkningsvägar.

352

En anledning till varför kritikerna i så hög grad ansåg att Book förkroppsligade 1980-talskonstens anda har att göra med det motsägelsefulla uttrycket i hans måleri, vilket påstods stå i relation till tidens stämningar. De stora målningarna kunde ha karaktären av collage eller assemblage. Träbitar eller former i starka färger kunde placeras mitt i bilden. I de tunga, tjockt pålagda färglagren kunde naturmotiv anas. Målningarna kunde också uppfattas som sin egen natur. Detta intresse för naturer och processer fick sitt mest spektakulära uttryck i den självförstörande utställningen *Häng dem högt* som Book gjorde tillsammans med Per Glembrandt på BarBar i Stockholm (1985). Mot slutet av 1980-talet blev bilderna mer enhetliga och sammanhållna. Book utforskade dystopiska landskap, hämtade från science fiction- och skräckfilmer. Han simulerade tv-skärmen i ett mer enhetligt måleri, för att sedan åter skruva upp dramatiken. Glappet låg nu inte i fragmentestetiken utan i

en grov spricka i bilden. Book knäckte den betongplatta som bilden var målad på i två delar.

Under den här perioden gjorde Book utställningen *Månen* (1991) och ställde ut sina egna verk vid sidan av Strindbergs och Kylbergs på Liljevalchs konsthall i Stockholm (1992). Book uppfattades som svulstig. Han maximerade uttrycket till det yttersta. En del kritiker menade att Book tappat en del av vitaliteten och den subversiva kraften som varit utmärkande för hans måleri på 1980-talet. I en serie målningar med glåpord riktade mot konstvärldens aktörer känner Pontus Kyander doften av baksmälla efter framgångarnas 1980-tal. Book uppfattas som mycket romantisk i sitt uttryck men utan att själv vara någon romantiker. Expressionismen tolkas som skenbar. Mot slutet av 1990-talet ser ett par kritiker hur Book återvunnit kraften med en ny svit målningar. Under 2000-talet uppfattas det romantiska temat fortfarande som genomgående, även om bilden av Book som postmodernistisk ironiker tonats ned och diskussionen om glappet vid det laget inte längre är aktuell.

Det romantiska i Books måleri relateras till "naturer", processer, stämningar och apokalyptiska visioner. Flera uttolkare identifierar sargade urbana miljöer, på gränsen mellan stad och land. Det romantiska framträder också i det maximerade uttrycket, sublimes avgrunder och ljusfenomen, samt i upplösning och dekadens. Det sistnämnda relateras till 1800-talets senromantik och är inte minst framträdande i Ingela Linds recension av Books utställning *Malstroem de Luxe* (2002). Douglas Feuk relaterar Books utställning *Månen* till det romantiska nattstycket såväl som till en död och monstros natur. Även Stig Johansson förbinder Book med romantiken, närmare bestämt Henry Fuselis skräckvisioner. Daniel Birnbaum och Staffan Schmidt ser likheter med Caspar David Friedrich. Birnbaum relaterar även Books estetik till ungdomskulturer som science fiction-film och heavy metal. Att anklaga Book för att vara kitschig vore att så in öppna dörrar, menar han. Book vill gå för långt.

I materialet kring Book manifesteras striden om tolkningsföreträde inte på samma tydliga sätt som i receptionen av Billgren och Bengtsson. Detta kan bero på att Books konst på ett mer självklart sätt hörde hemma i det postmodernistiska 1980-talet, varför få äldre kritiker tog strid för ett annat tolkningsperspektiv i opposition mot de postmodernistiska perspektiv som konstnären själv lanserade. Men tolkningarna av Books konst skiljer sig ändå åt på en rad punkter.

Då Bengt Olvång var oförstående inför Wallda togs deras experimenterande och lekfulla estetik positivt emot av andra, som Åsa Bernrtsson och Leif Nylén, även om de också kunde se problem i trolösheten om den drivs för långt. Stig Åke Stålnacke reserverade sig mot Books texter och Books förakt för den konst som är viktig för Stålnacke. Asta Bolin ser Books måleri som poetiskt-existentiellt.

354 Kritiker som Lars O Ericsson, Bo Nilsson och Steve Sem-Sandberg ställer Books arbeten i relation till en språklig diskurs om tecken, framför allt Books eget begrepp glappet, vilket betecknar en osäkerhet om vad man ser, när väsensskilda visuella diskurser, stilnivåer och inlånade bildfragment möts i en och samma bild. Ericsson uppfattar Book som en oromantisk romantiker. Enligt Ericsson är Book en postmodernistisk konstnär som tar sig an romantiken med en oromantisk, kritisk och undersökande inställning. Book målar med den språkliga medvetenhet som krävs av en konstnär som valt måleriet som medium i en tid när detta utmanats av andra medier. Sem-Sandberg skriver in Book i postmodernismen och ser konstnären som en ironisk dekonstruktör med en särskild förmåga att skapa sammansatta bilder. Han tar fasta på Books begrepp glapp, en tematik som fördjupas i relation till postmodernismens kritik av det autentiska uttrycket. Sem-Sandberg varnar dock för att en upprepning vore förödande för den osäkerhetens estetik Book gjort till sin. Sem-Sandberg, liksom Bo Nilsson, ser likheter med datorns gränssnitt. Både Nilsson och Ericsson ser Book som en oromantisk konstnär trots det romantiska uttrycket. Också Lind uppfattar Books hållning som oromantisk, i hans ironi och vilja att sabotera skönheten, samt avsaknaden av nostalgi, men ser också en romantisk upptagenhet vid nedbrytande processer. Lars Nittve jämför Book med Warhol och ser hur Book (och Per Glembrandt) attackerar den senmodernistiska idealiseringen av det autentiska. Ingela Lind, Lars O Ericsson och Carl-Johan Malmberg välkomnar Books och Lars Nilssons "attack" mot Ulf Linde på deras gemensamma utställning på Galleri Sten Eriksson (1986). Gertrud Sandqvist menar att Book undersöker förförelsens mekanismer. Enligt Stig Johansson rör sig Book smidigt i det postmodernistiska tidskaoset. Johansson ser Books monumentala målningar som besvärjelseattacker. Dessa kritiker betonar därmed en distans. Även om måleriet ter sig romantiskt och expressivt bör Book enligt dessa kritiker ändå inte beskrivas som romantiker, utan snarare som en postmodernist som citerar och använder ett romantiskt uttryck.

Bo Nilsson och Ingela Lind ser Books dystopiska romantiskt färgade landskap, som inte är några regelrätta landskap utan snarare terränger eller naturer där kulturella fragment och lämningar spelas ut mot varandra, som kommentarer till miljöförstörelsen. I de oljesvarta tjocka färgmassorna och giftiga kulörerna ser de avloppskanaler och industrislagg, vilka bildar visuella metaforer för tillståndet i samhället.

Leif Nylén distanserar sig från de postmodernistiska tolkningarna när han skriver att Book, trots sin förtrogenhet med de postmodernistiska teorierna, inte gett upp sin autentiska röst. Mårten Castenfors betonar ambivalensen i Books måleri, viken relateras till glappet. Enligt Castenfors är Book bäst när han inte fastnar i en estetik, utan genom glappet förmår skapa spänning och vitalitet i måleriet. Även om han använder sig av Books begrepp ställer sig Castenfors frågande inför Books tidiga texter, som han upplever som obegripliga.

Douglas Feuk slås av kontrasten mellan ålderdomligt hantverk och hypermodern teknologi i Books ateljé, något som avspeglas i måleriet där steget in i framtidens osäkra marker också slungar oss ned i primitivt våld. Books målningar gestaltar subjektets kris långt mer effektivt än någon postmodern teoretiker, menar Feuk. Feuk relaterar Books måleri och upptagenhet vid månen till romantiken. Jessica Kempe tolkar Books måleri utifrån psykoanalytiska perspektiv där de konstnärliga utsagorna förstås i könsspecifika termer. I hans målningar ser hon ensamma och vilsna män stryka runt i dystopiska miljöer. Stig Larsson menar att det är att förvandla Books målningar till dvärgar att tolka dem som illustrationer till postmodernerna teorier.

Från att under 1980-talet ha stått i centrum för konstdiskussionen, först som en av de unga provokativa konstnärerna, sedan som 80-talets stjärnskott, blir Book under 1990-talet en etablerad konstnär. Nu framstår han snarare som traditionalist då han håller fast vid måleriets hantverk i ett konstliv som alltmer domineras av andra medier. Men han förnyar också sin teknik. Glappet hamnar i skymundan för andra aspekter, inte minst ytbehandlingen och utstrålningen av hot om en nära förestående undergång.

AVSLUTANDE DISKUSSION

Utgångspunkten för den här avhandlingen var ett utpekande av romantikens närvaro i 1980-talets konst. Eftersom postmodernismen återkommande definieras som antimetafysisk, antisubjektiv, distanserad, metaspråklig och ironisk, och därmed som själva antitesen till det romantiska i enlighet med en definition av romantiken som svärmisk idealism, framstår 1980-talets nyromantik som en anomali i postmodernismen. I en undersökning av hur kritikerna identifierar, begreppsliggör, tolkar och värderar det romantiska på *Ibid.* samt i Ola Billgrens, Dick Bengtssons och Max Books konst från 1980-talet och framåt har den framväxande svenska postmodernismen och dess självmedvetande granskats. Uppmärksammandet av kritikernas relation till det romantiska öppnar för en fördjupad förståelse av postmodernismens självmedvetande, där relationen mellan modernism och postmodernism, men också mellan postmodernism och romantik, måste beskrivas på ett annat sätt än i termer av opposition. Modernismen finns i postmodernismen, som kan beskrivas som en ny tolkning av modernismen. Men också det romantiska finns i postmodernismen trots den antiromantiska retoriken, vilket genererar intressanta motsägelser. I avhandlingens avslutning kommer jag nu att återvända till frågeställningarna och diskutera undersökningens resultat.

Undersökningen tog avstamp i följande frågeställningar: 1) Hur begreppsliggjordes, tolkades och värderades de direkta eller indirekta referenser till romantiken vi finner på *Ibid.* samt i Billgrens, Bengtssons och Books konst av konstkritiken i Sverige under perioden 1979–2007 och 2) hur förhåller sig detta begreppsliggörande, denna tolkning och värdering av det romantiska till konstdiskussionen i stort? Jag ville fördjupa frågeställningen med några underliggande frågor: 3) Vad säger kritikernas sätt att hantera referenserna till och reminiscenserna av romantiken om 1980- och 1990-talets konstdiskurs? 4) Hur förhåller sig kritikernas begreppsliggörande, förståelse och värdering av det romantiska till diskussionen om postmodernismen? 5) Vilka olika positioner är möjliga att urskilja i kritikerfältet och 6) hur förhåller de sig till varandra? Dessa frågeställningar såg jag som inskrivna i andra mer allmänna frågor: 7) På vilket sätt framträder romantiken i samtida kulturyttringar? 8) Vilken romantik är det som refereras och aktiveras? 9) Hur kan romantikens närvaro i 1980-talet tolkas? Efter genomgången av recensionsmaterialet blir det möjligt att diskutera kritikernas relation till det romantiska i mer generella termer för att ge svar på dessa frågor.

Romantikens paradoxala återkomst

De värden av autenticitet, unicitet, originalitet och närvaro – för överskådlighetens skull lämpliga att samla under Haydens term "autenticitetens regim" – som vaktats av den institutionaliserade modernismens företrädare som Adorno, Greenberg och Fried, utmanas från 1950-talet och framåt av en upptagenhet vid yta, språkspel, det reproducerade, stil- och mediehybrider från neodada till minimalism, konceptkonst och simulationism. Det postmodernistiska neoavantgardet genomför en extrovert rörelse, från verkets inneboende kvaliteter mot ramverket, de politiska och ideologiska förutsättningarna för konstskapandet och betraktandet. Misstron mot det autentiska och subjektiva kommer till uttryck i olika distansskapande grepp, alltifrån minimalismens industritillverkade objekt och konceptkonstens idémaskiner till popkonstens citat från populärkulturens bilder och användning av reklamindustrins trycktekniker. Sammantaget innebär dessa strömningar

ett uppror mot en "romantisk" modernism som investerade sitt hopp om frihet från kapitalismens och kulturindustrins passiviserande inverkan på medborgarna i konstens avskildhet. I den meningen framstår 1960-talets neoavantgardistiska strömningar som antiromantiska, det vill säga så länge romantiken definieras som "autenticitetens regim" i enlighet med den sena institutionaliserade modernismens tro på konstens särskilda uttrycksförmåga.

Billgren var i högsta grad en del av detta uppror då han som ung konstnär under 1960-talet övergav ett informellt abstrakt måleri för en fotografisk realism, påverkad av den nya franska romanen hos Alain Robbe-Grillet och nya vågens filmare som Michelangelo Antonioni. Billgren ville, liksom Robbe-Grillet i sina romaner, registrera tingen utan psykologisk inlevelse. Men i denna objektivitet finns en underström av erotik och melankoli. De "objektiva" bilderna klingar paradoxalt nog av existentiella stämningar. De voyeuristiska perspektiven och labyrinthiska rumskonstruktionerna skapar lakuner i bilden som bara kan fyllas av betraktarens fantasier.¹ Robbe-Grillet, Antonioni och Billgren utplånar knappast det subjektiva. Vad de gör i sin konst är snarare att omdefiniera subjektiviteten. I deras verk är det subjektiva inte avläsbart som ett autentiskt avtryck genom vilket konstnären görs närvarande i verket. Subjektet produceras istället i betraktarens tolkning i relation till gestaltade blickpositioner och perspektiv. Men varje subjekt förblir instabilt och undanglidande. Bilderna fungerar som intertextuella språkspel fulla av simulationer, förskjutningar och konfrontationer.

Hos Robbe-Grillet finner vi en lek med klichéer från deckargenren som för oss bort från en psykologiskt trovärdig skildring av ett handlande subjekt. Protagonisterna och antagonisterna i hans berättelser är produkter av seende och språk, underkastade textens cirkulära rörelse. På ett liknande sätt förefaller aktörerna i Antonionis filmer, som *Natten* (*La Notte* 1961), *Feber* (*L'eclisse* 1962) eller *Den röda öknen* (*Il deserto rosso* 1964), vara helt och hållet definierade av det rum de rör sig i.² Utifrån dessa konstnärer, som också var Billgrens förebilder, kan vi förstå hans nyrealism som ett överskridande av föreställningen om konstverket som ett avtryck av konstnärens inre liv.

När Billgren började måla romantiskt innebar det för den skull inte självklart ett återvändande till humanismen. Billgrens konst har fortsatt sin utgångspunkt i bilder som cirkulerar i masskulturens kanaler men han bearbetar detta material med en visuell retorik hämtad från

det romantiska landskapet. Han tar då fasta på en definition av romantiken som fokuserar på språkliga operationer snarare än på det subjektiva och autentiska. Vi kan, med Gertrud Sandqvist, hävda att Billgren med övergången från nyrealism till romantik lämnar voyeurens position för förförarens. Snarare än att förstå Billgren som "en manipulatör som med outtömlig cynism visar på att måleriet egentligen är dött genom att allt blivit möjligt", med Sven-Olov Wallensteins ord om Gerhard Richter i *Material* (1993), tror jag att Billgren söker ett språkspel i vilket den förlorade passionen kan återfinnas.³ Affirmationen av det romantiska betyder inte att Billgren lämnar den analytiska hållningen för romantikernas svärmiska. Snarare fortsätter han att inkorporera och sammanföra båda dessa hållningar i en motsägelsefull praktik. Med utgångspunkt i en postmodernistisk belägenhet uppfinner Billgren en teknik med vilken han kan försjunka i ett lustfyllt drömarbete. Liksom Schlegel med den romantiska universalpoesin och den romantiska ironin, uppfinner Billgren ett verk som också är ett metaverk. Det är som ett bildretoriskt instrument romantiken, och mer specifikt det romantiska landskapet à la Friedrich och Turner, men också den romantiska litteraturen och musiken, för honom uppenbarar sig som en möjlighet i nuet. Romantiken blir intressant i det postmoderna nuets förvirring och sammanbrott av stora berättelser.

Som svar på Sören Engbloms fråga, i en intervju i *DN* (1990), om vilka konstnärer han ser som de verkliga romantikerna, faller Billgren en kommentar som kastar ljus över hans förhållande till romantiken:

Många konstnärer, författare och musiker har drömt om att skapa den här symfoniska helheten. Men ingenting av detta lyckas för de egentliga romantikerna; detta misslyckande är det intressanta, det fruktbara med romantiken. Modernismen har utmanat och besegrat romantiken genom att peka ut dess svagheter, men icke kunnat reducera det berättigade i detta romantikens misslyckande.⁴

Romantikernas misslyckande vänds till något positivt och blir utgångspunkten för Billgrens öppna drömarbete. Det handlar då inte om att, som hos vissa modernister, peka på svagheter i romantiken för att bryta med den, utan snarare om att utgå från det splittrade, från den erfarenhet som låg till grund för romantikernas projekt, en erfarenhet som har beröringspunkter med hans egen erfarenhet av att leva i det postmoderna tillståndet, en tid då inte bara "allt som är fast förflykti-

gas", utan också varje förnimmelse tycks medierad, varje helhet omöjlig. Han knyter således an till romantikens erfarenhetsvärld och estetiska svar på moderniteten, men utan att nära romantikernas dröm om absolut helhet.

Motreaktion

Till slutet av 1970-talet kan vi lokalisera en vändning i såväl den internationella som den svenska konsten. Det så kallade nya figurativa måleriet bröt fram. Modernismen tycktes ha kommit till ett slut, eller i vart fall åldrats betydligt. Den positiva andan från 1960-talet, med den unga generationens övertygelse om att det gick att förändra världen, övergick i uppgivenhet. Utopiernas giltighet ifrågasattes. Decenniet präglades av oljekris och arbetslöshet. Thatcher- och Reagan-eran inleddes och en högervändning av politiken genomfördes på flera håll. Mot detta och hela vuxensamhället framträdde punken som ett kraftfullt nihilistiskt uppror. Ett mörkare tonläge gjorde sig gällande också i konsten, där romantiska stämningar kombinerades med distans, ironi och förkonstling. Begreppet postmodernism, som lanserades inom litteraturkritik, arkitektur- och vetenskapsteori, svarade mot tidens känslor av osäkerhet och upplösning av värden och traditioner.

361

Under dessa år i slutet av 1970-talet kom det i Sverige ut böcker med titlar som *Den åldrade modernismen* (1977) och *Innanför och utanför modernismen* (1979), som upprättade distans till modernismens mest heroiska fas.⁵ Tidskriften *Kris* startade 1977 och fick ett allt större inflytande. Genom att föra in texter ur en kontinental filosofisk och litteraturkritisk tradition bidrog den till en förändring av det intellektuella klimatet. En avmattning av den vänsterradikala retoriken kunde märkas. Kanske hade den alltmer dogmatiska vänstern upphävt sig själv genom att begränsa friheten. Vänsterns nedbrytning i fraktioner som stred sinsemellan spelade även sin roll i sammanhanget, tillsammans med det förändrade världsläget, varvs- och oljekrisen som försköt uppmärksamheten från frågan om kapitalägarnas utnyttjande av proletariatet till den globala konkurrensen och kampen för arbetstillfällen.⁶ Kravet på ställningstaganden mot USA-imperialismen, för arbetarnas frigörelse, klass- och kvinnokampen i konsten utmanades av en konst

som vände sig inåt, som inte var verktyg för något annat än sig själv, som utforskade mediet eller konceptbegreppet, stilen och uttrycket, som favoriserade det dunkla och mångtydiga framför det programmatiska och engagerade.

Det var nu inte så enkelt som att konstnärerna plötsligt övergav det politiska för det mångtydiga och kollektivismen för individualismen. Dunkla och hermetiska uttryck fanns det en hel del av också i 1970-talets svenska konst, men dessa uttryck hade trängts ut till marginalen, rent av misstänkliggjorts då de utifrån en kompromisslös vänsterradikal blickpunkt kunde uppfattas som samhällsfrånvända. Men det revolutionära patoset var kanske även det ett utslag av borgerlig dekadens, en illusion. 1980-talets nya samhällspolitiska, sociala och ekonomiska situation krävde en ny politisk strategi. Plakatkonst och entydiga slagord framstod inte längre som verkningsfulla. Plötsligt var det inte lika lätt att skilja svart från vitt, rätt från fel, sanning från lögn. 1980-talets politiskt syftande konstnärer utvecklade nya former för kritik och arbetade med dekonstruerande strategier snarare än slagord. Stig Larssons förord till ett nummer av *Kris* (1978), som jag refererade i inledningen till kapitel 9, är talande för den vändning som följde. Året därpå kom hans roman *Autisterna* som med sin känslokyla markerade ett tydligt steg bort från den engagerade litteraturen mot en mer amoralisk och ironisk litteratur som utforskade olika subjektspositioner i texten.

362

Det är påfallande hur utbredd den nyromantiska strömningen var i Norden. En förklaring till detta kan möjligen vara att vänstervågen var så stark här och att kulturklimatet under 1970-talet blivit tämligen dogmatiskt och isolationistiskt. Det nya måleriet öppnade i det avseendet ett rum av frihet från dogmer och krav på ställningstagande. I den romantiska konsten upptäckte kritiker och konstnärer teman, retoriska grepp och operationer som tidigare dolts av en reduktiv romantikdefinition.

Denna postmoderna romantik är mångbottnad och förrädisk. Källorna kan vara svåra att identifiera. Inom postmodernismen återfinns olika, rent av motsatta, sätt att använda sig av romantiken. Exempelvis skiljer sig neoexpressionisternas romantik, där romantikens uttryckskraft drivits till sin spets, från dekonstruerande praktiker inom måleriet och andra medier. Romantikens är närvarande i den postmodernistiska konsten och konstdiskussionen som referens, exempelvis i Billgrens *19 romantiska landskap*, men också som en aktiverad visuell diskurs.

Men konsten och konstkritiken under postmodernismens 1980- och 1990-tal innehåller också starka antiromantiska tendenser. Postmodernismen iscensätter ett brott med en metafysisk och "romantisk" modernism, för att lansera en antimetafysisk postmodernism, knuten till dada och Duchamp. I mötet med mediasamhällets massiva bildflod framstår den institutionaliserade modernismens ideal om originalitet, unicitet och autenticitet som allt svårare att upprätthålla. Barriären mot populärkulturen raserades av konstnärer, från Rauschenberg till Warhol. I massmedieåldern kan bilder spridas i miljontals kopior. Vad som gått förlorat med reproduktionstekniken, skriver Benjamin i "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936, 1991) är konstverkets aura.⁷

Två hållningar har framträtt som svar på denna utveckling. Den ena bevakar och befäster originaliteten, återupprättar det autentiska, fjärrar sig från kulturindustrins bildproduktion och upprättar ett avgränsat fält för konstnärligt skapande och estetiska upplevelser som ska kunna stå emot det kapitalistiska samhällets alienation. Den andra hållningen bejakar tvärtom aurans försvinnande och använder reproduktionstekniken för att åstadkomma ett politiskt uppvaknande. Med utgångspunkt i montage och den ryska konstruktivismen förespråkade Benjamin den senare strategin. Men en dominerande linje inom den modernistiska kritiken, företrädd av Adorno och Greenberg, försvarade den första positionen.

Postmodernismens kritik av det senmodernistiska konstbegreppet kan tolkas som en förlängning av en modern kriserfarenhet: konstens möte med reproduktionstekniken. Snarare än att vara en *postmodernism* är postmodernismen en annan modernism, en återkoppling till det modernistiska avantgarde som överskred gränserna mellan medier och tog sig an de nya medierna fotografi och film, istället för att som den abstrakta konsten renodla varje medium och bevaka åtskillnaden mellan konst och populärkultur. Postmodernisterna griper tillbaka på Benjamin i sin kritik av Greenberg.

Men är postmodernismen därigenom antiromantisk? Ja, om romantiken definieras som "autenticitetens regim", som svärmisk idealism och metafysisk transcendentalism, som en tro på konstverket som bärare av närvaro, som manifestation av anden, det subjektiva, autentiska, unika och originella. Men romantiken innehåller andra strävanden som bättre korresponderar med postmodernismens konstbegrepp, som allkonstverket, textualisering av uttrycket, fragmentet och den romantiska ironins spelande negativitet, förkonstling och för-

ställning. Det visar sig att postmodernismen, trots en ibland uttalad antiromantisk retorik, på flera punkter bygger vidare på eller återuppväcker tankar formulerade i romantiken. Jenaromantiken kan också beskrivas som det första avantgardet. Romantiken, som föreställs som ett utanför postmodernismen, låter sig inte hållas utanför. Romantiken har trängt in i postmodernismen. Postmodernister som Billgren kan erkänna detta beroende av romantiken först om romantiken omdefinieras och vrids ur en senmodernistisk romantikdefinition. Men trots att romantiken på detta sätt kan omdefinieras och värderas positivt kvarstår, både hos kritiker och hos konstnärer, ett behov att markera distans gentemot det romantiska. Postmodernismens motsägelsefulla relation till romantiken kan, som jag tidigare påtalat, spåras tillbaka till det motsägelsefulla romantikbegreppet, men inte helt och hållet. Den måste också sökas i postmodernismens självmedvetande. Det är i den meningen ett studium av konstkritikernas relation till det romantiska kan öppna för en djupare förståelse av detta självmedvetande, eller formulerat på ett annat sätt: studiet av kritikernas relation till det romantiska låter oss teckna diskursens konturer och rekonstruera konstfältet på ett nytt sätt.

364

Varför just det romantiska?

Inspirerad av Horace Engdahls läsningar av den romantiska texten lyfte Billgren fram vad han såg som det romantiska landskapets textualisering av uttrycket, det vill säga dess långtgående användning av retoriska figurer som skalförskjutning och dubblering, den romantiska ironin, form- och rumsupplösning och det sublima. I Billgrens "romantiska landskap" aktiveras romantiken i en användning av det romantiska landskapets visuella retorik, men också genom romantiska motiv och ämnen som landskap, naturmotiv, dröm- och minnesbilder. Intensifieringen av uttrycket med hjälp av kolorism, upplösningen av formen liksom av rummets gränser, är också exempel på 80-talskonstens återupptäckt av romantiken. Användningen av dessa olikartade och ibland motstridiga element ur den romantiska konsten uppmärksammas av kritikerna. För att beskriva sin upplevelse tar de till termen romantisk, som regel utan att definiera begreppet. Kritikerna talar om det roman-

tiska som om ordets innebörd var entydig eller allmänt vedertagen. Av sammanhanget framgår dock att kritikerna menar olika saker då de använder detta ord, det vill säga att romantiken definieras på olika sätt och förknippas med olika typer av uttryck.

I romantiken fann Billgren en konst som inte bygger på sanningsenlighet gentemot naturen och det sedda. "Genom att på detta sätt inscenera en medvetandets (tragiska) teater bildar det romantiska landskapet en spricka (inte bara en övergång) i naturstudiets väldiga optimistiska block", som han skriver i *Kris* (1983).⁸ Den uppmärksamhet Billgren här riktar mot hur det romantiska landskapet av framför andra Friedrich tycks förvandlas till scenografi, en bildens teaterscen där förbindelsen med referenten är bruten, ligger nära en postmodern syn på bilden som en väv av tecken vars betydelse inte bestäms av ursprung utan av sammanhang. Utgångspunkten för Billgren är den destruerade auran. Han öppnar måleriet mot massmediernas visuella excesser. Som "romantiker" vänder han sig inte bort från reproduktionstekniken och kulturindustrin. Istället stiger han ned i massmediernas bildflod för att ur dess strömmar hämta material till sina "romantiska landskap".

Billgren dekonstruerar inte bara romantiken med olika strategier som appropriering, citat, simulering, dubblering, ironi. Billgren finner också sina retoriska verktyg i romantikens konst. Hans arbeten handlar om romantiken och för fram en tolkning av det romantiska landskapet. Billgren formulerar en romantisk position som svar på en kris – sin egen men måhända också tidens, den som präglades av de stora berättelsernas död, utopiernas sammanbrott och avantgardets slut. Collaget tillåter honom att utforska det romantiska landskapets retoriska möjligheter i relation till massmediernas bildvärldar.

För att romantiken ska bli användbar på nytt måste den omdefinieras, vilket sker på olika sätt, i essäistiken, kritiken och måleriet. En medvetenhet om detta behov av omdefiniering fanns i hög grad hos två av avhandlingens konstnärer, Billgren och Book. I denna tolkning framträder romantiken som en postmodern romantik eller romantisk postmodernism. Genom att ta upp element ur romantikens konst för att använda dem i ett nytt sammanhang skapar Billgren och Book, i viss mån även Bengtsson, en ny romantik för 1900-talets slut.

Billgrens text till en utställning i Köpenhamn (1984) innehåller något av en nyckel, inte bara till Billgrens egen vändning mot det romantiska, utan också till 1980-talets romantikintresse i stort. Billgren ställde frågan: "varför just det romantiska?" och gav själv svaret:

"Kanske därför att romantiken, fullständigt krossad av en 'modern' kritik som genomsådat alla dess svagheter, återigen uppenbarar sig som en möjlighet i den avsaknad av 'hållbara system' som vi upplever idag."⁹ På sätt och vis föregriper Billgren här både den fråga som ställs i avhandlingen och svaret på den. Men vi behöver inte per automatik se den som det enda tänkbara svaret på varför det romantiska framträder under detta skede. I själva verket är det omöjligt att ge ett uttömmande svar eftersom vi har att göra med komplexa relationer. Billgren, Bengtsson och Book närmar sig romantiken på olika om än besläktade sätt. Deras "romantik" kan tolkas, och tolkas också, på olika sätt. Billgrens kommentar genererar dessutom en rad frågor. Han talar om det romantiska, men vad är det romantiska? Billgren skriver att romantiken uppenbarar sig som en möjlighet, men varför och på vilket sätt? Är det för att den, som han skriver är "krossad" och därmed svarar väl mot nutidens splittring?

366

Avhandlingen är ett försök att fördjupa denna fråga såväl som det svar Billgren formulerat. Jag har diskuterat begreppet postmodernism och hur detta förts in i den svenska konstdiskussionen under 1980-talet från *Ibid.* till *Implosion*. Det nya figurativa måleriet som inledningsvis förknippades med postmodernismen kom att uteslutas i historie-skrivningen när begreppet manifesterades och etablerades i slutet av decenniet, framför allt på *Implosion* som dominerades av neoavantgardets dekonstruerande och simulerande strategier. Jag har också lyft fram några element i den romantiska konsten och konstteorin med relevans för postmodernismen. Efter utpekandet av romantikens närvaro i 1980-talets konst har blickpunkten höjts till en annan nivå. Jag har då studerat konstkritikens relation till det romantiska och rekonstruerat dess utsagor som situerade i ett *fält* med Bourdieus term och som praktiker inom en *diskurs* med Foucaults. På detta sätt har jag försökt se romantikens återkomst i relation till den specifika kontext i vilken mina exempel framträder och diskuteras, nämligen den svenska konstscenen under 1980-talet och framåt. Vad som då framträtt är att såväl definitionen av det romantiska som svaret på frågan "Varför just det romantiska?" varierar. Avhandlingen rör sig över en period från det att postmodernismen så smått börjar göra sig gällande och diskuteras på konstscenen i Sverige till genombrottet och vidare genom det 1990-tal där postmodernismen alltmer blir en självklar utgångspunkt. Beroende på kritikernas position och syn på postmodernismen kommer också deras syn på Billgrens, Bengtssons och Books romantik att se olika ut.

Genom att uppmärksamma romantikreferensens roll blir det möjligt att närma sig postmodernismen på ett annat sätt än utifrån upprättandet av en motsatsställning mellan begreppen modernism och postmodernism. En tredje term relativiserar motsättningen och bryter upp dikotomin. Antagandet att om modernismen är romantisk så måste postmodernismen vara antiromantisk visar sig inte vara hållbart. Om modernismen respektive postmodernismen var och en på sitt sätt kan vara både romantiska och antiromantiska måste relationen dem emellan förstås som mer komplex än vad diskussionen ofta ger sken av. Postmodernismen innebär inte bara ett brott med modernismens romantik utan också en upptäckt av postmodernismen i romantiken, liksom av postmodernismen i den tidiga modernismen. Så blir Duchamp postmodernist *avant la lettre* och postmodernisterna kan paradoxalt ta hjälp av Jenaromantiken i sin kritik av senmodernismens konstsyn. Postmodernismen innebär därmed en omtolkning av såväl romantiken som modernismen, snarare än ett brott med dem.

Mediet

Collage

Hur ny är Billgrens, Bengtssons och Books estetik? Frågan ter sig berättigad med tanke på att collage är en modernistisk, inte postmodernistisk, uppfinning. Collaget är ett uttryck för den nya bilduppfattning som svarar mot 1900-talets medier och kanaler för spridning av bilder, som tidningar, reklam och film, men också mot moderniseringens fragmentering av livsvärlden i stort. Denna fragmentering går igen i de estetiska uttryck som lanserades av rörelser som kubismen, futurismen, dadaismen och konstruktivismen. När Billgren, Bengtsson och Book använder sig av collage betecknas deras arbeten likväl som postmodernistiska.

Collagets upprinnelse finner vi hos Picasso och Braque i den sena fas av kubismen som går under beteckningen collagekubism. Ordet collage, som myntades av Picasso och Braque, kommer från franskans *coller* (klistra). Med hjälp av tapetbitar och tidningssidor kunde de åstadkomma en artikulation av ytan. Dadaister som Hannah Höch och Raoul Hausmann monterade ihop bitar av fotografier och bokstäver utan att

skapa ett nytt enhetligt bildrum. John Heartfield använde fotomontaget – en teknik nära besläktad med collaget – i en politisk satir. Det ryska avantgardets konstnärer ställde foto- och filmmontaget i den kommunistiska utopins tjänst. Surrealisternas användning av collaget syftade snarare till att skapa chockerande möten. För att uppnå största möjliga effekt fordrades att bildelementen sammanfogades på ett sådant sätt att bildskarvarna blev mindre iögonfallande och en ny öververklig bild uppstod. I neodada och popkonsten tas collagetekniken upp och vidareutvecklas i olika former, som assemblaget, screentrycket och environments, hos Kaprow, Rauschenberg, Claes Oldenburg, med flera.

Det går att dra paralleller mellan Billgrens och Max Ernsts såväl som Rauschenbergs användning av collaget, liksom till den i Malmö verksamme imaginisten Max Walter Svanbergs arbeten i mediet. Förutom att Billgren var väl bevandrad i modernismens historia och tekniker var han sedan ungdomen förtrogen med collaget som det användes av de skånska imaginisterna. Collaget som medium och metod var alltså varken en ny uppfinning av postmodernisterna eller något för dem obekant. Ändå uppfattades det sätt Billgren, Bengtsson och Book använde collaget på som typiskt för ett postmodernistiskt bildmedvetande och därmed som något skilt från modernisternas användning av mediet.

368

Lars Nittves essä "Ola Billgren – *agent provocateur* i romantikens landskap" är det tydligaste exemplet på denna lansering. Till skillnad från Rauschenberg lägger inte Billgren bildelementen sida vid sida seriellt, utan sammanfogar dem till en ny illusorisk och förrädisk enhet, hävdar Nittve. Billgren kombinerar en radikal modernistisk metod med det romantiska landskapets visuella retorik i en dekonstruerande praktik och blir därigenom postmodernist, enligt Nittve. Visst är det skillnad på dessa användningar av collaget, men det handlar också om att något tämligen välbekant med termen postmodernism kunde lanseras som något nytt. Att skillnaderna måste pekats ut tyder på att likheterna finns där. Billgren ville inte som Picasso och Braque utropa bildtecknets autonomi, skriver Nittve som istället läser Billgrens collage som dekonstruktioner i Derridas anda, vilket skilde ut dem från deras modernistiska föregångare. Tolkningen kunde överföras på måleriet som då ses som ett specialfall av collagen. På ett liknande sätt talar Book i en intervju med Jan Åman i *Paletten* (1987) om skillnaden mellan hans egen och Rauschenbergs fragmentestetik, där Book betonar att han bygger upp en ny helhet av det sönderbrutna medan Rauschenberg lägger fragment till fragment.

Är det möjligt att på detta sätt skilja ett postmodernistiskt bildmedvetande från ett modernistiskt när de visuella uttrycken är så snarlika? Kritikerna talar om konstens operationer på ett annat sätt under postmodernismens 1980-tal än under modernismens era. En förskjutning från verk till kontext har ägt rum i diskussionen om konst. Men praktiker som collage, readymade, objekt, installationer, fotomontage, assemblage, som ligger till grund för den postmodernistiska konsten, finner vi också i modernismen. Postmodernismen innebär i hög grad ett återupprättande av denna gränsöverskridande och experimenterande modernism, som då får namnet postmodernism *avant la lettre*. Det är i första hand den betydelse och funktion dessa praktiker tillskrivs som skiljer sig åt. Att till exempel Billgrens collage kan framställas som kvalitativt annorlunda än modernisternas är en konsekvens av postmodernismens betoning av kontextens betydelse för meningsskapande. Genom att presentera dem som "romantiska landskap" blir Billgrens collage/litografier kommentarer till en historisk bildtyp. Verket blir ett metaverk som genom simulationer och förskjutningar påstås dekonstruera ett uttryck snarare än att vara detta uttryck.

369

Måleri

Billgren, Bengtsson och Book arbetade huvudsakligen med måleri, även om de också använde andra tekniker. Men Nittve hävdar att Billgrens målningar kan ses som specialfall av collagen. Collagets praktik har enligt honom trängt in i måleriet. På samma sätt kan Bengtsson och Book sägas arbeta med sammanfogning av bildelement och bildfragment utifrån collagets princip, även när de målar. Det modernistiska collage bidrar till en revitalisering av måleriet i ett skede när det går in i en kris, förorsakad av mötet med nya bildmedier och ett postmodernt konstbegrepp där frågan om mediets särart blivit överspelad och måleriets position som det ledande mediet inom bildkonsten satts i fråga.

Genom att distansera sig från föreställningen om ett rent måleri, vars kvalitet garanterades genom renodling av för måleriets specifika egenskaper som färg och ytmässighet bidrog Billgren, Bengtsson och Book till måleriets deklinering men också till dess återkomst som postmodernt bildmedium. De ägnade sig inte så mycket åt inommåleriska som bildspråkliga problem. Därmed förmådde de skapa ett måleri som var angeläget i ett bildsamhälle där människors medvetande ständigt

är uppkopplat mot massmediernas bildflöden. Men de som följde dem i spåren gjorde samma sak utanför måleriet. Måleriet hade blivit problematiskt och de var medvetna om det. Man kan tycka att en målare av Billgrens kaliber inte behöver ha anledning att känna en sådan tveksamhet inför sitt medium som han gjorde, men en genomgång av Billgrens oeuvre visar att han aldrig målat utan att samtidigt fråga ut måleriets relation till samtiden och till andra bildmedier. Alla tre arbetade med förebilder och citat från andra medier som fotografi, film och reklam. Därigenom är deras arbeten inte bara intertextuella till sin natur, utan också intermediala. Måleriet (eller collaget) görs till ett metamedium som kommenterar andra medier.

Kritikens tvetydiga relation till det romantiska

370 I de konstrecensioner som behandlats i undersökningen kan åtminstone två definitioner av det romantiska urskiljas. Den första relaterar det romantiska till sentimentalitet, nostalgi, känslomässiga uttryck, musikens klangverkan, färgens omåttliga uttryckskraft, natten och det kusliga, drömvisioner och det omedvetna, det sublimes och gränslösa. Här förstås romantiken som känslösam, introspektiv, nostalgisk och världsfrånvärd. Denna definition är relaterad till det existentiella, subjektiva, form- och distanslösa.

Den andra definitionen förbinder istället det romantiska med en viss typ av visuell retorik, innefattande sådana figurer som metaforen, fragmentet, skalförskjutningen, dubbleringen och den romantiska ironin. Romantiken förstås som en långtgående textualisering av uttrycket, vilken implicerar ett brott med en konstförståelse baserad på en mimetisk relation mellan bild och verklighet, eller på värden av närvaro, sanning och autenticitet. I denna tolkning framträder romantiken som ironisk, rörlig och undanlidande, en konst utan fixa meningsplan. Den öppnar för en målerisk polysemi och påvisar därmed bildtecknets oläsbarhet eller rörliga meningsplan. Här finns inga fasta värden eller betydelser, ingen ursprunglig mening att rekonstruera.

Den första definitionen av det romantiska föranleder ofta fördömanden. När kritikerna skriver att det inte får bli för romantiskt menar

de att det inte får bli för sentimentalt, inåtvänt, form- eller distanslöst. Men denna på sensibilitet och existentiella teman inriktade romantik kan uppskattas och erkännas om den balanseras med intellektuell skärpa och distans. För exempelvis Douglas Feuk är ett verk som allra bäst när det överskrider konstnärens avsikter och innehåller en rest av något djupt personligt, rent av omedvetet. Andra kritiker, som exempelvis Mårten Castenfors, ser också känslan och det personliga uttrycket som något som ger måleriet liv och förbinder det känslomässiga och personliga med det romantiska. Detta förefaller även vara Ingela Linds ståndpunkt.

Den andra definitionen gör det möjligt att uppskatta romantiska verk utifrån ett postmodernistiskt perspektiv. Genom att hävda att romantiken i första hand innebär en radikal textualisering av uttrycket kan det romantiska uppfattas som utmanande gentemot senmodernismens idealisering av det autentiska. Romantiken öppnar för en semiotisk bildförståelse. Romantiken har blivit postmodern. Det är framför allt Billgren som, influerad av Engdahl, formulerat denna postmoderna tolkning av romantikens konst, en tolkning som också ligger till grund för hans egna arbeten under 1980-talet.

Av postmodernistiskt orienterade kritiker som Daniel Birnbaum, Lars O Ericsson, Bo Nilsson, John Peter Nilsson, Lars Nittve, Gertrud Sandqvist, Steve Sem-Sandberg och Staffan Schmidt beskrivs romantiken hos Billgren, Bengtsson och Book mer eller mindre tydligt som ett uttryck de använder sig av i en dekonstruktion av romantikens eller modernismens estetisk-filosofiska system. Detta sker genom bruk av distansnerande grepp som simulation och citat. Stilen används som något inlånat. Det som dekonstrueras är paradoxalt nog en romantisk konstsyn som traderats i modernismen, med dess idealisering av det subjektiva, liksom av närvaro, autenticitet, unicitet och originalitet. Det är frågan om en dekonstruktion av romantiken i dess egna termer. Den mest långtgående av dessa postmodernistiska tolkningar är Nittves av Billgren som "agent provocateur" och Bengtsson som "oläsbarhetens allegoriker". Ericssons tolkning av Bengtsson som kritiker av modernismen understryker också de postmodernistiska aspekterna av Bengtssons arbete, men Ericsson finner de dekonstruktiva operationerna vara riktade, inte mot tecknets läsbarhet, utan mot modernismen och dess ideologi. Andra uttolkare påtalar att Billgrens natur är full av kultur, att han målar landskapet som bild snarare än ett stycke natur. Återkommande betonas distansen och det språkliga av dessa postmodernistiskt

orienterade kritiker. Book laborerar enligt flera uttolkare med ironi och glapp mellan väsensskilda entiteter inom en och samma bild, vilket också var hans egen beskrivning. Ursprungsmaterialet bryts ner till en minsta gemensamma nämnare för att kunna ställas i samma nivå. Han utgår från bilder hämtade ur populärkultur, reproducerade i ett måleri med romantiska förtecken. Dessa suggestiva, mörka och undergångsmättade scener kan påminna om landskap av Friedrich eller Turner, men det är frågan om ett romantiskt landskap filtrerat genom science fiction- och skräckfilmer och videomediets signaler.

372 Enligt Nittve iklär Billgren sig romantikens kappa i en subversiv förställningsakt. Billgren lockar in betraktaren i bilden med sina förförelsekonster, bara för att svika varje förväntan på närvaron av ett autentiskt jag i bilderna, hävdar Nittve. Fragment av massmediala bilder flyter upp till ytan i det romantiska bildrummet. Därmed raseras illusionen av djup och enhetligt rum. På detta sätt dekonstruerar Billgren romantikens estetisk-filosofiska system i dess egna termer, menar Nittve. Investeringar i det autentiska, unika och originella, liksom upprättandet av dikotomier som *Natur/kultur*, *helhet/splittring*, *närvaro/frånvaro*, *symbol/allegori*, avslöjas som metafysiska operationer. Enligt Nittve spelar Bengtsson ut bildfragment utan inre samband mot varandra över dukens yta så att en kortslutning i meningsbildningen inträder. Bengtssons verk fungerar därmed som allegorier över bildtecknets fundamentala oläsbarhet, hävdar Nittve.

Enligt en alternativ tolkning, företrädd av Feuk, Castenfors, Jessica Kempe och Lind, är det huvudsakliga ärendet hos dessa konstnärer inte dekonstruktionen av den ena eller andra föreställningen. Även om detta vore konstnärernas uttalade intention finns det enligt dessa kritiker en romantisk rest i deras verk som inte går att bortförklara med teorier om språklighet. Denna romantiska rest utgörs av stämningar av melankoli, en hotfull laddning eller emotionell klangverkan. Feuk ifrågasätter visserligen inte det postmodernistiska perspektivets relevans, men den existentiella klangbotten i exempelvis Billgrens verk är enligt honom alltför påtaglig för att låta sig bortförklaras som ironisk gest. Inför Billgrens romantiska landskap för Feuk fram musikalitet som en lämpligare analogi än språk. Lind känner sig manad att i opposition mot Billgrens egna utläggningar om sina verk som språkspel utnämna honom till en i själ och hjärta gammaldags och obotlig romantiker. I Bengtssons verk läser Feuk in omedvetna inre konflikter och en existentiell problematik, som inte låter sig förklaras som ironi. Bengtsson är enligt Feuk

bäst när han inte är helt medveten om vad han gör, när det finns något i verken utöver den rena avsikten, något som öppnar bilderna mot ett personligt och existentiellt djup. Castenfors betonar dynamiken mellan känsla och intellekt och hävdar att Billgren utforskar måleriets väsen. Kempe läser såväl *Ibid.* som Billgrens och Books konst som uttryck för pojkens/mannens vilshenhet och längtan efter hemkomst i vår feminina tid. I dessa existentiellt orienterade tolkningar är det romantiska inte liktydigt med fragmentestetik, ironi, långt driven textualisering av uttrycket eller dekonstruktion. Istället förbinds det romantiska med musikalitet, melankoli, känslsamhet, nostalgi, det omedvetna, en orfisk dimension, drömmen och natten, en psykisk urscen, åtrå och begär, en dragning till död och förintelse.

I viss utsträckning sympatiserar Leif Nylén med de postmoderna teorierna och tolkningarna, men han efterlyser en större historisk medvetenhet då han känner igen tankar från 1960-talets estetiska diskussion. Peter Cornell, Sören Engblom, med flera, tycks på samma sätt följa det postmodernistiska tolkningsperspektivet samtidigt som de markerar distans till postmodernismen i vissa avseenden. En tolkning, som framför allt företräds av Bengt Olvång, ser Billgrens och Bengtssons konst som ideologikritisk men reserverar sig samtidigt mot deras verk när de blir alltför vaga, dunkla och mystiska, och därmed svåra att relatera till en samtida erfarenhet. Olvång är skeptisk till Wallda-gruppens ironier och estetiska trolöshet. I stort sett hela kritikerkåren skriver annars uppskattande om *Ibid.*, Billgren, Bengtsson och Book, även om det förekommer kritik av enskilda verk eller utställningar. Undantaget är Ulf Linde som har svårt att se kvaliteter i Billgrens av fotografi beroende måleri. För honom är det flackt.

I de fall den postmodernistiska tolkningen beskriver det romantiska i positiva termer så ger de inte denna romantik samma innebörd som de modernistiskt-existentiellt inriktade kritikerna. Postmodernisternas grundinställning är antiromantisk. Men romantiken kan beskrivas i positiva termer om det romantiska definieras som ironi, fragmentestetik, drift mot textualitet, språkspel, överskridande av genregränser, det vill säga genom att betona sidor i romantiken som korresponderar med postmodernisternas språkliga förståelse av måleriet. Den ideologikritiska läsningen är i grunden kritisk till det romantiska, förstått som mystifikation. Men denna romantik kan få en funktion som jämförelseobjekt till labila stämningar i samhället. De modernistiskt-existentiellt orienterade kritikerna förmår värdera den romantik

som postmodernisterna och ideologikritikerna avfärdar positivt. Deras grundställning är alltså inte lika fientlig till det romantiska. De kan även tillskriva det introspektiva, individuella och emotionella ett värde i sig. Men också de modernistiskt-existentiellt orienterade kritikerna reserverar sig mot en alltför långtgående romantisering, i betydelsen av ett alltför känslösamt måleri, en måttlös färgutlevelse, melankolisk inkrökthet, obegriplighet, sentimentalitet, nostalgi eller världsfrånvärd eskapism. Det romantiska måste balanseras mot ett analytiskt förhållningssätt, hävdar de. Det distanserade får dock inte ta överhanden för då blir det dött och akademiskt.

374 Hos såväl postmodernister som ideologikritiker och existentiellt-modernistiskt orienterade kritiker finner vi alltså en negativ värdering av en förbehållslös romantik. Romantiken kan för postmodernisterna uppfattas som något positivt endast om den är skenbar eller simulerad, om den hanteras ironiskt eller dekonstrueras, alternativt omdefinieras som just språklighet och ironi. För ideologikritikerna kan det romantiska värderas positivt endast om det förmår spegla samtida stämningar och erfarenheter relaterade till sociala och politiska förhållanden. För de modernistiskt-existentiellt inriktade kritikerna kan romantiken värderas positivt i sig, förutsatt att den balanseras mot det analytiska och distanserade, om den romantiska känsloutlevelsen och formlösheten inte får härska oinskränkt och otyglad. Trots de diametralt olikartade tolkningarna av det romantiska på *Ibid.*, liksom i Billgrens, Bengtssons och Books konst, finns det en gemensam utgångspunkt för konstdiskussionen i ett behov av reservation mot en förbehållslös romantik. Detta behov av reservation mot en alltför långtgående romantisering hänger samman med romantikens kompromettering i modern tid, estetiskt och politiskt, då den av ett politiskt och estetiskt avantgarde uppfattats som borgerlig, dekadent, världsfrånvärd och reaktionär. Men detta avfärdande av romantiken innehåller ett element av självförnekelse då det modernistiska avantgardet i hög grad är beroende av idéer som formulerats inom romantiken. I denna utgångspunkt, som förblir outtalad och omotiverad men tydligt kommer till uttryck i negativa omdömen om det alltför romantiska, förenas ideologikritiker, modernister och postmodernister. I den framträder vad jag utifrån Foucault kallar den svenska konst*diskursen* 1979-2007.

Genom att uppmärksamma kritikernas relation till det romantiska framträder en strid om tolkningsföreträde och symbolisk makt, med Bourdieus terminologi. Denna strid utspelar sig runt *Ibid.*, Bill-

gren, Bengtsson och Book och rör frågan hur romantikens närvaro i deras konst ska förstås. En annan strid rör postmodernismen, hur begreppet postmodernism ska definieras, samt om postmodernismen bör försvaras eller kritiseras. Här måste vi skilja på postmodernismen som ett teoretiskt perspektiv som läggs på konsten och konst som görs utifrån postmodernistiska utgångspunkter.

Striden om tolkningsföreträde

*Den tvetydiga konsten som föremål
för strider om tolkningsföreträde*

Just därför att den nyromantiska konsten är tvetydig kom tolkningsstrider att utspela sig runt den. Detta sker inte kring konst med självklar hemvist i ett estetiskt eller politiskt läger. I postmodernistisk konst med tydlig agenda, exempelvis Laurie Simmons framvisande av kvinnor som stereotyper på besök i mannens kultur, eller Barbara Krugers förvisso tvetydiga men ändå entydigt syftande kritik mot patriarkatet i reklamens språk, är tolkningen tämligen föreskriven. Dessa verk är tillkomna för den postmodernistiska diskurs inom vilken de expliceras. Utifrån en modernistisk-existentiell position kan man hävda att dessa verk är alltför illustrativa för att engagera eller beröra på djupet, men vi ser inte hur någon tar strid för en annan tolkning för att hävda dessa verks existentiella kvaliteter, som fallet är med Billgren, Bengtsson och Book. Om konceptuell konst av det entydiga slaget har Linde sagt: "I mina ögon har de senaste decenniernas konstsyn fallit tillbaka i den borgerliga salongsetetik som hävdade att bara vissa ämnen var värda att tas upp i konsten – idag räcker det med att skriva AIDS på vilken kitsch som helst för att något ljushuvud ska börja blinka".¹⁰ Koncepten är tomma och banala, menar han. Linde opponerar sig här mot den höga värderingen av en typ av programmatisk samtidskommenterande konst. Han ifrågasätter kriterierna för denna värdering men tolkningen av vad verken handlar om skiljer sig i grunden inte från samma konstns försvarare. För den postmodernistiska kritiken är den konceptuella konsten bra som konst för att den kommenterar samtiden. För Linde är den av samma skäl otillräcklig eller dålig. För att

skapa engagerande konst krävs det en originell gestaltning av en personlig erfarenhet. "Intressant" är rent av en ovidkommande kvalitet utifrån hans synvinkel.

Med den nyromantiska estetiken förhåller det sig annorlunda. Nyromantiken kan värderas både positivt och negativt men det är inte självskrivet vad som utgör dess essens. Ingen kommer att ta strid för en renodlat modernistisk abstrakt konst och hävda att den i själva verket är postmodernistisk, och ingen kommer heller att ta strid för en entydigt postmodernistisk konst och hävda att denna i själva verket är en utstuderad komposition som endast bör bedömas utifrån sina färg- och formrelationer. Striden står om den mer tvetydiga konsten, den vars agenda inte är alldeles uppenbar och som därför kan tolkas på divergerande sätt. Här gäller det för kritikerna att rädda betydelsefulla konstnärer från motståndarlagrets tolkning och framställa dem som exponenter för det egna perspektivet. Som auktoriteter kan dessa konstnärer sedan åberopas i striden om vilken konstsyn och vilket tolkningsperspektiv som ska gälla. Att studera konst med obestämd agenda ger därför en mer avslöjande bild av utgångspunkterna för konstdiskussionen än vad en avläsning av de mest programmatiska uttrycken ger vid handen.

376

Nyromantiken är en form av anomali, både ur ett modernistiskt och ur ett postmodernistiskt perspektiv. Ur ett modernistiskt perspektiv, utifrån Greenbergs definition av modernism, tangerar den kitschens problematiska område, det vill säga skenkonsten. Utifrån ett postmodernistiskt perspektiv, i *October:s* definition av postmodernism, är den farligt nära en modernistisk inlevelsekonst. Postmodernisterna kan då hävda att det som ser ut som autentisk uttryckskonst, ett lyriskt romantiskt måleri som bygger upp klanger och stämningar, i själva verket endast är en skenbar och simulerad romantik som tjänar ett dekonstruerande syfte att avslöja våra förväntningar på konsten som bärare av mening, sanning och närvaro.

Kritikerfältets positioner 1979–2007

Under det skede undersökningen behandlar står en äldre generation kritiker och konstnärer, förknippade med en "modernistisk" konstsyn, mot en yngre förknippad med en "postmodernistisk".¹¹ De yngre aspirerade på positioner i fältet och satsade på att lansera postmodernismen – en ny typ av konst under ett nytt begrepp, och dessutom ett

nytt teoretiskt perspektiv – i opposition mot den etablerade kritiken. Denna motsättning följer inte helt generationsgränserna. Exempelvis kan en yngre kritiker som Mårten Castenfors (1959–) inta en mer modernistisk hållning än den femton år äldre Lars O Ericsson (1944–). Trots detta framstår vändningen som ett generationsskifte eftersom de dominerande motståndarna till postmodernismen, som Ulf Linde (1929–) och Torsten Ekblom (1934–), är hemmahörande i en äldre generation än försvararna Nittve (1953–), Ericsson och Book (1953–).

Någon entydig motsatsställning mellan "modernister" och "postmodernister" låter sig inte konstrueras. Linde skulle antagligen inte acceptera beteckningen modernist. Han har också kritiserat vissa kritikers tendens att bunta ihop heterogena konstnärskap under termen "högmmodernism". Brytningen med en renodlad essentialistisk modernism finner han redan hos konstnärer som de informella och Jackson Pollock. Det modernistiska lägret innehåller också olika positioner. Då kritiker som Torsten Bergmark och Bengt Olvång kräver ett politiskt ställningstagande av konsten har Linde opponerat sig mot att konstens frihet kringkärs av kravet på politiskt innehåll. Ekblom opponerar sig mot postmodernismens historielöshet och reduktiva bild av modernismen. Enligt honom finns det inte en modernism utan flera. För att kunna attackera modernismen måste postmodernisterna skapa den, det vill säga reducera modernismens heterogena estetiska fält till en modernism, representerad av Greenbergs definition av det modernistiska avantgardet som renodling av mediets särart.¹²

Striden om tolkningsföreträde och symbolisk makt spelas ut runt uppmärksammade och erkända konstnärskap som Billgrens, Bengtssons och Books. Striden gäller vem som har rätt att uttala sig om deras konst, vems tolkning som är mest trovärdig, samt vilket perspektiv som är det mest giltiga. Sådana motsättningar är lättast avläsbara runt starkt kanoniserade konstnärskap. Man behöver bara begrunda mängden debatter som utspelats runt Picasso, Duchamp och Warhol för att inse detta. Därför är det inte förvånande att så många strider utspelar sig kring just Billgren, Bengtsson och Book. Det handlar om tre i Sverige tidigt erkända konstnärskap. Billgren slog igenom redan 1966 med sin nyrealism, Bengtsson förärades en retrospektiv utställning på Moderna Museet 1983 och Max Book blev 1980-talets stjärna på den svenska konsthimlen.

Striden står inte bara mellan kritiker från olika läger, utan också mellan kritiker från samma läger, framför allt mellan dem som uppfat-

tar Billgren som postmodernist. Kampen gäller då frågan om vem som först och mest effektivt formulerade denna tolkning, men också vad ett postmodernistiskt perspektiv ska innebära.

Om motståndarlägret lägger beslag på en mindre betydande konstnär förändrar det inte mycket. Men om de försöker göra en av de konstnärer en kritiker värderar högst till sin kan kritikern känna sig manad att rycka ut i försvar för sitt tolkningsperspektiv. Så sker upprepade gånger runt avhandlingens konstnärer. När kritiker som Nittve och Ericsson gör Billgren och Bengtsson till postmodernistiska dekonstruktörer ifrågasätts denna tolkning av Feuk och Lind som alltför ensidig, då den utesluter vad de anser är viktigast i konstnärskapen, nämligen existentiella teman.

Genom denna receptionsstudie har relationerna mellan olika positioner i konstfältet tillfälligt kunnat rekonstrueras, som de framträder ur ett visst perspektiv med fokus inställt på ett visst objekt, nämligen det romantiska. Nyromantiken framträder då som indragen i estetiska strider. Det romantiska är något som försvaras eller förkastas. Men romantikreferensen används också för positionsmarkeringar på ett fält.

378

Konstfältet

Konstnärerna

Såväl konstnärerna som kritikerna verkar på ett *fält* med Bourdieus begrepp, ett fält där det pågår en strid om tolkningsföreträde och symbolisk makt. Konstfältet utgör en relativt autonom del av det större fältet för kulturell produktion. De konstnärer som är föremål för studien placerar sig alla på den finkulturella arenan. En intressant detalj är att alla tre var autodidakter i den meningen att de inte gått på konsthögskola, något som är relativt ovanligt bland konstnärer med deras position.

Billgren, som kom från en konstnärsfamilj, kan antas ha haft insikter om hur konstlivet fungerar redan på ett tidigt stadium. Han lyckades etablera sig som konstnär 1966, då han fick sitt genombrott med en utställning på Galleri Karlsson i Stockholm. Han var då 26 år och hade redan ställt ut i olika sammanhang sedan tonåren. Billgren nådde

snabbt framgångar hos både kritiker och publik men under 1970-talet lämnade han den framgångsrika nyrealismen (i hans fall även refererad till som billgrenstilen), för ett metafysiskt måleri i murriga färger som runt 1980 övergick i ett lyriskt romantiskt uttryck. Med collaget utforskade Billgren i början av 1980-talet det romantiska landskapet som bildtyp. Med denna nya inriktning väckte han intresse hos en grupp yngre kritiker. Trots att konstdiskussionen markant förändrades från 1970-tal till 1980-tal lyckades Billgren behålla en central position. När begreppet postmodernism lanserades utgjorde han ett av paradexemplen. Under 1990- och 2000-talet såldes hans verk till höga priser på auktionshusen. Det är framför allt då hans nyrealism som går under klubban för miljonbelopp, vilket är tecken på framgång i bredare publiklager. Det anmärkningsvärda är här att Billgren lyckades tilltala både kritiker och en bredare publik. Enligt Bourdieus teori är detta ovanligt. Ju större ekonomisk framgång en konstnär har, desto svårare är det att vinna kritikernas – den exklusiva smakens domare och väktare – gunst om man inte på ett tidigt stadium profilerat sig som exklusiv. Men att uppnå en sådan tung position i fältets övre del gör en inte bara respekterad, det gör en också till föremål för attacker från dem som kommer underifrån och aspirerar på positioner i fältet.

379

Runt millennieskiftet kan vi se sådana attacker komma. Pontus Kyander avfärdar inte konstnärskapet men reserverar sig mot måleriets förstelning, liksom mot Billgrens antiksvärmeri och ovilja att ta risker, även om Kyander också ser verk som undkommer denna förstelning. Om vi utgår från att samma strukturer reproduceras i konstfältet i Sverige under den period avhandlingen undersöker som i det litterära fältet i 1800-talets Paris, som Bourdieu studerat, så är en sådan attack att vänta. De ungas chans till avancemang ligger nämligen i att attackera de etablerade. Det är snarare förvånande att det inte kommit fler attacker tidigare mot en så upphöjd konstnär och kritiker som Billgren. I Kyanders fall handlar det snarare om en kritik av en viss slentrian i Billgrens produktion än om en attack i syfte att etablera en ny position. Vid sidan om Kyander har Ingamaj Beck och Mårten Castenfors uttryckt kritik mot Billgrens bristande måleriska teknik, en kritik som framkallades av Billgrens omorientering från firad nyrealist till lyrisk abstrakt målare. En del kritik riktades också mot Billgrens "mystifikation" i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet från bland andra Olvång. Den mest negativa inställningen till Billgren finner vi annars hos Linde. När Linde gör sina Billgren-kritiska uttalanden är han redan en av de

mest etablerade aktörerna i konstlivet. Det handlar därför inte om en insats för att avancera i fältet, snarare om motsatsen, det vill säga att försvara en position på väg ut. Lindes konstsyn har från 1980-talet och framåt blivit alltmer marginaliserad i konstdiskussionen till förmån för just den postmodernism som Billgren representerar.

För Bengtsson gick det trögare och han var mera ovillig att anpassa sig till konstlivets förväntningar och krav. Han sökte men kom aldrig in på Kungliga Konsthögskolan. Vid sidan om olika anställningar arbetade han med sin konst hemma i lägenheten men nådde en inte obetydlig framgång i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet, då han ställde ut tillsammans med nyrealisterna i Sverige och utomlands. Personliga problem gjorde att han tystnade som konstnär och försvann från Stockholms konstliv i slutet av 1970-talet för att komma tillbaka först i mitten av 1980-talet. Men hans konst väckte intresse hos den generation kritiker och konstnärer som trädde fram under 1980-talet.

1983 gjordes en retrospektiv utställning med Bengtssons verk på Borås konstmuseum, vilken senare visades på Moderna Museet. Postumt nådde han internationell ryktbarhet genom utställningen *Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei* (Wien och Hamburg 1993), där han fanns med bland de utvalda konstnärer som skulle manifesteras i måleriet befann sig i dagsläget. 1994 gjorde Lunds Konsthall en retrospektiv utställning och sedan har nya retrospektiva utställningar följt, på Uppsala konstmuseum (2000) och senast på Moderna Museet (2006), utställningar som därefter turnerat i landet och slutligen bekräftat Bengtssons centrala ställning i historieskrivningen om den svenska efterkrigstidens konst. Att Bengtsson, trots sin ringa förmåga eller vilja att göra de insatser som krävs för att erövra positioner med symbolisk makt i konstfältet ändå lyckades nå en sådan framgång, i viss mån under sin livstid men framför allt postumt, beror på en rad omständigheter. Om hans uttryck under 1960-talet uppfattades som förvisso intressant men udda, kom det att ligga helt rätt i tiden under 1980- och 1990-talet. Bengtssons måleri förkroppsligade postmodernismens ideal men också stämningar i ett krackelerande välfärdssamhälle.

Book flyttade från Bollstabruk via Sundsvall till Stockholm och lyckades genom samarbete med likasinnade skapa ryktbarhet som avantgardekonstnär. Wallda-gruppen, som han bildade tillsammans med Stig Sjölund och Eva Löfdahl, blev omtalad för sina lekfulla provokationer. Efter perioden med Wallda etablerade sig Book som målare och kom att bli en av de mest eftersökta svenska konstnärerna under 1980-

talet. Tillsammans med Lars Nilsson gjorde han 1986 en utställning som tolkades som en direkt attack mot Ulf Linde, som vid denna tid förknippades med en konservativ modernism och en avvaktande inställning till den unga postmodernistiska konsten med dess fragmentestetik och ironi. Linde blev den främsta måltavlan i postmodernisternas uppgörelse med den etablerade kritiken. Book aspirerade på en avantgardeposition och satsade på att lansera en ny konst och nya kriterier i opposition till de rådande. Med sina teorier om glappet och subestetik lyckades han i hög utsträckning styra receptionen av sina verk i riktning mot postmodernistiska tolkningsperspektiv. Under 1990-talet kom baksmällan. Luften gick ur marknaden och Book var inte längre i centrum för konstdiskussionen. Nya uttryck gjorde sig gällande. Men genom att förnya sitt måleri förmådde Book att upprätthålla kritikernas intresse.

Kritikerna

Konstnärer och kritiker strider inte om samma positioner, även om det förekommer att individer aspirerar på en position som både konstnär och kritiker. Men de verkar på samma fält och kommer på olika sätt i kontakt med varandra. Liksom konstnären kan dra nytta av en välvilligt inställd kritiker för att erövra en position som konstnär i fältet kan en skribent ta hjälp av konstnärer för att erövra en position som kritiker. Ju mer etablerad en kritiker som skriver uppskattande om en konstnär är desto större symboliskt kapital vinner konstnären. På samma sätt kan en oetablerad kritiker vinna symboliskt kapital genom att skriva om en etablerad konstnär.

1985 skriver den unge kritikern Nittve en längre essä om den då sedan länge etablerade Billgren. På detta sätt håller Billgren sig kvar i den aktuella debatten och undgår risken att endast bli förknippad med ett passerat skede, samtidigt som Nittves position som kritiker vinner i inflytande. I och med att Billgren själv skrev och var väl insatt i den aktuella teoribildningen hade kritikerna inte självklart tolkningsföreträdet inför hans konst. För Billgrens position som konstnär var detta inte odelat positivt. Av strategiska skäl bör konstnären lämna utrymme åt kritikernas tolkningar. En konstnär som i alltför hög grad uttalar sig om tolkningen av sina egna verk riskerar att bli ifrågasatt om tolkningen inte överensstämmer med kritikernas upplevelse av

verken. Konstnären kan strö ledtrådar omkring sig, men det är då att föredra att dessa är så öppna eller kryptiska att flera olika tolkningar är möjliga. Bengtsson praktiserade denna taktik som också nyttjades av hans förebild Duchamp. I fallet Billgren måste man hålla i minnet att han inte endast aspirerade på en position som konstnär, utan också på erkännande som kritiker, vilket förklarar varför han gärna agerade bildanalytiker i relation till egna och andras verk.

När det gäller Bengtsson är det inte lika tydligt att han hade *en* eller ett par kritiker som försvarade honom, även om exempelvis Feuk tidigt intresserade sig för hans arbete. Många såg sig kallade. Olvång, Cornell, med flera, skrev uppskattande om honom. 1983 gjorde Nittve en radikal läsning av Bengtssons måleri som allegorier över bildtecknets oläsbarhet, vilken skrev in Bengtsson i en postmodernistisk diskurs. Detta var positivt för Bengtsson som under en tid varit frånvarande i konstlivet. Men det är egentligen först efter Bengtssons bortgång som kritikerna på allvar går in för att höja upp honom och tar strid för en tolkning mot andra tolkningar, exempelvis Ericsson som i artikeln "Den misskände Dick Bengtsson; om en tidig kritiker av modernismen" (1998) kritiserar tidigare uttolkare för att ha gjort sig blinda för Bengtssons "uppenbara" kritik av modernismen.

382

Book allierade sig med Ericsson mot Linde. Därmed tydliggjorde han sin position i ett skede som krävde ställningstagande. Book skrev en längre artikel som ett inlägg i debatten om postmodernismen där han, i polemik med Ekbom, hävdade att vår relation till verkligheten fundamentalt förändrats med tv-, video- och datorteknikens framträdande. Vår verklighet är nu alltigenom kodad, hävdade han. Simulationen finns överallt. Under 1980-talet skriver Book täta programförklaringar där han lanserar begrepp som subestetik och glapp, begrepp som i hög grad styr receptionen av verken. Book framträder som teoretiker men utsätter sig därmed för samma risk som Billgren, då han inkräktar på kritikernas verksamhetsområde. Ett antal kritiker reagerar alltså negativt på Books tidiga texter som uppfattas som invecklade.

Det är anmärkningsvärt i hur hög grad kritikerna tar till sig Books egenhändigt formulerade begrepp. Subestetik och glapp upprepas i nästan varenda recension från den här tiden. Book lyckas på detta sätt styra receptionen i riktning mot postmoderna tolkningar. Hans texter markerar att måleriet gör något nytt och står i relation till den samtida utvecklingen på teorifältet, att det är samtidsorienterat och därmed relevant. Under 1990-talet publicerar Book allt mindre sådana texter. När

han skriver är det snarare skönlitterära stycken som inte föreskriver någon tolkning av verken utan snarare fungerar som jämbördiga konstnärliga utsagor. Därmed lämnar han också ett större spelrum för olika tolkningar av verken. När publik och kritiker tröttnat på postmodernismen är det en fördel att inte vara ensidigt förknippad med det begreppet om man vill hålla sig kvar i konstdiskussionen.

Med Bourdieus fältbegrepp har jag rekonstruerat utsagor som situerade i ett fält där det pågår strider om tolkningsföreträde och symbolisk makt. Jag hävdar att inga recensioner skrivs utifrån neutrala positioner. De i oss djupaste liggande värderingarna, vår smak, är produkter av *habitus*, för att följa Bourdieu. Eftersom detta inte är någon sociologisk studie är huvudsyftet inte att kartlägga kritikerpositionerna och relationerna dem emellan. Vad som intresserat mig är istället relationen mellan verk och tolkning, hur tolkningen är situerad i fältet samt hur den gemensamma horisonten för utsagorna ser ut. Detta innebär att jag ser konstkritiken som en *diskursiv praktik* i vilken diskursen reproduceras, men också som ett *arkiv* i vilket diskursen blir avläsbar, med Foucaults begrepp.

383

Konstdiskursen – modernismens och postmodernismens diskurs

Utifrån Foucault har jag studerat recensionerna av *Ibid.* samt Billgrens, Bengtssons och Books konst som diskursiva utsagor, vilket betyder att de både bestäms av och reglerar 1980- och 1990-talets svenska konstdiskurs. Även om olika kritiker och konstnärer försvarar olika konstuppfattningar delar de ändå en föreställning om att det finns något sådant som konst och att konst är något man faller omdömen om. Detta kan tyckas självklart men ur ett historiskt perspektiv framträder denna konstsyn som en produkt av en specifik utveckling som når sin kulmen med romantiken.¹³ Trots de radikala omvälvningar konsten genomgått sedan detta genombrott, med modernismens revolter och postmodernismens vidgning av konstbegreppet, har själva idén om konsten och dess autonomi förblivit relativt intakt. Under senare decennier har autonomi visserligen utmanats på olika sätt då konstnärer verkat utanför museer och gallerier och tagit på sig roller som tidigare inte förknippats

med konstnärsrollen. Men överskridandet av konstens gränser, också den mellan konst och liv, var en del redan i romantikens konstuppfattning och har sedan dess ingått som ett centralt moment i avantgardets *raison d'être*. Så länge dessa överskridanden förs tillbaka till konstens produktions- och distributionsfält, dess utställningsplatser och diskussionsarenor, förblir konstbegreppet intakt. Med andra ord finns det en idé om konst som inte har övergivits och som utgör en utgångspunkt för diskursen. Denna idé innefattar bland annat föreställningen att konsten ska expandera, skrida över gränser, utforska det nya, utmana sin publik, vad Rosenberg kallat "the tradition of the new".

Även om konstdiskursen 1979–2007 rymmer en rad alternerande uppfattningar finns det vissa grundläggande föreställningar om konst som alla inom diskursen delar och som därför aldrig behöver föras upp till diskussion. De uppfattas rent av som så självklara att vi inte förmår identifiera dem som kulturspecifika antaganden. Men bortsett från den grundläggande utgångspunkten att konst är något vi fäller omdömen om kan vi även se hur diskursen tränger ned i detta omdöme, att kritikererna genom att fälla omdömen av en viss art reproducerar och reglerar diskursen.

384

Inom diskursen finner vi mot varandra stående uppfattningar om den postmodernistiska estetikens värde, det vill säga ironi, simulationer, stilpastischer, fragmentestetik, assemblage och collage. Medan några kritiker avfärdar trolösheten mot senmodernistiska normer som kitsch ser andra en subversiv potential i upproret mot den institutionaliserade modernismens smak. Det som inte uttalas i dessa strider är den gemensamma grund som består i föreställningen om att konsten inte bör bekräfta utan utmana, utforska nya områden, bryta ny mark, överskrida gränser och skapa nya kriterier. Här förenas "modernister" och "postmodernister", även om de identifierar denna strävan på olika håll.¹⁴

"Modernisterna" finner den verkligt utmanande konsten i modernismens estetik, medan postmodernismen för dem antingen utgör en ny förpackning av modernismens avantgarde eller en reaktionär strömning. "Postmodernisterna" finner det utmanande i den postmodernistiska konstens simuleringspraktiker. Där "postmodernisterna" i modernismen ser förstelning och konservatism ser "modernisterna" ett radikalt överskridande av konstens etablerade former. Där "modernisterna" i postmodernismen endast ser en akademisk tjänstemannakonst eller ihopsmäckt kitsch ser "postmodernisterna" en metakritisk konst

som överskrider senmodernismens normer. Tolkning av var det subversiva, nyskapande och gränsöverskridande ligger skiljer sig alltså åt men ingen kritiker i respektive läger skulle komma på tanken att konstens former är evigt giltiga. Detta är klassicistens position, som vid denna tidpunkt ligger utanför diskursen. En kritiker som Linde, som ibland sägs företräda en klassisk modernism, kan i lika hög grad uppskatta uråldriga konstföremål som en modern målning, för att dessa bilder talar till oss med gester och rörelser som är "omedelbart gripande".¹⁵ Lindes ståndpunkt är ändå att konsten måste söka nya former att gestalta individuella erfarenheter i, medan det antika idealet för klassicisten är orubbligt fast. Däremot tenderar modernistiskt orienterade kritiker att se modernismen som ett nödvändigt steg i konstens utveckling från vilket det inte finns någon återvändo, medan postmodernisten har en, åtminstone ytligt sett, mera pluralistisk syn på konstnärliga uttryck.

Dessa gemensamma utgångspunkter, eller med ett annat ord *diskursen*, kan avläsas i omdömen vars grund tas för given. Kritikerna förklarar inte varför konsten måste vara dynamisk och utmanande. Därmed förutsätts läsaren dela denna utgångspunkt. Denna utgångspunkt kommer till uttryck i såväl positiva som negativa omdömen. När omdömet är positivt heter det att konstnären utvecklat något nytt, att måleriet är unikt, levande och dynamiskt, genomlevt, gestaltat, kritiskt, utmanande eller subversivt. När omdömet är negativt heter det att måleriet är alltför konventionellt, stelt, dött, inte genomlevt, effektsökeri, kitsch, illustrativt, dekorativt, akademiskt, nostalgiskt eller distanslöst romantiskt. Kyander skriver exempelvis om en utställning av Billgren att den går "en stilla kvävningssdöd till mötes, en visuell silikos i sönderfallande marmor. Det är dekorativt och drivet, och samtidigt dött och akademiskt."¹⁶ Orden dött och akademiskt används nedsättande. När Kyander ändå vill formulera sig positivt om ett par verk, som undgår denna kvävningssdöd, talar han om dem i termer av liv: "Här kan man ana en möjlighet till liv i all denna stelnade materia och form".¹⁷

Kyanders text är bara ett exempel. "Man anar i förlängningen en förfallsromantik som kan stelna till en estetik", skriver Lind om *Ibid.*¹⁸ Om Book skriver hon i positiva ordalag men reserverar sig mot ett par verk, för att de är alltför illustrativa: "Till exempel känns de grönbå malströmsmålningarna som anspelar på Edgar Allan Poe både onödiga och onödigt illustrativa."¹⁹ Mest förvånande är kanske Ericssons omdöme, då han efter att ha förklarat att Billgren målar med en språklig

medvetenhet och att en distanslös innerlig subjektivitet inte längre är möjlig, hävdar att Billgrens dekonstruktion i ett av verken bara är uttänkt och inte tillräckligt genomlevd.

Ett återkommande kriterium är att konsten ska balansera det innerliga mot det analytiska, närhet mot distans, det uttrycksfulla mot det tyglade. Till exempel skriver Jelena Zetterström om Billgren: "Ola Billgren framstår verkligen som den ytterst fine och eleganta målare han är, och i koloriten förmår han uttrycka både närhet och intensitet utan att helt förlora i distans."²⁰ Utifrån denna utgångspunkt blir reservationerna mot det romantiska begripliga. Omdömen som "här kunde det bli väl romantiskt" kan förstås som uttryck för denna grundläggande övertygelse om att konsten måste vara balanserad, inte helt och hållet akademisk men inte heller alltför distanslöst subjektiv, eruptiv, känslomättad och upplöst i formen. Det romantiska hänförs vanligen till den senare polen.

386

Inte heller här känner sig kritikerna vara i behov av att definiera sin användning av ordet romantisk. Den outtalade utgångspunkten är att en överdosering av det romantiska resulterar i dålig konst. Konsten bör alltså hålla sig någonstans mellan polerna klassicism och romantik.²¹ Om konstnären handskas med det romantiska på rätt sätt kan det romantiska laddas med positiva värden. Konsten blir då utmanande och personlig. I ljuset av detta kan man förstå beteckningar som "romantik utan romantiker" (Ulf Hård af Segerstad om Billgren) och "oromantisk romantiker" (Ericsson om Book).²² Vad som gör Billgrens och Books romantik utmanande är underförstått att de närmar sig romantiken med en oromantisk inställning, det vill säga med bibehållen distans.

Kritikernas användning av begreppet romantik är motsägelsefull. Det romantiska används av kritikerna för att begreppsliggöra vad de ser i verken men de avstår vanligen från att definiera begreppet. De använder ordet som om det inte behövde definieras, som om läsaren redan är införstådd med vad det står för. Men betydelsen av "romantisk" är långt ifrån självklar. Det är inte bara det att ordet ibland är negativt och vid andra tillfällen positivt värdeladdat, det ges också olika innebörd i olika sammanhang.

Kritikernas begreppsliggörande och värdering av det romantiska i 1980- och 1990-talets konst måste ses mot bakgrund av den förskjutning från modernism till postmodernism som ägde rum i konstdiskussionen under detta skede, samt de strider som utspelade sig kring postmodernismen. Inom konstdiskursen kan vi urskilja en modernistisk

position och en ideologikritisk som båda utmanas av en framväxande postmodernistisk konstsyn. Beroende på om omdömena fällt utifrån ett modernistiskt, ideologikritiskt eller postmodernistiskt perspektiv varierar tolkningen och värderingen av det romantiska.

Gemensamt för dessa synsätt är alltså ett behov att reservera sig mot en alltför långtgående romantisering, det vill säga ett alltför romantiskt, i betydelsen distanslöst subjektivt, formlost och emotionellt uttryck. Denna nedvärdering av det romantiska, förstått på ett visst sätt, kan därmed sägas utgöra en outtalad utgångspunkt för konstdiskursen under det skede avhandlingen behandlar. Mot behovet att reservera sig mot en distanslös romantik kommer inga invändningar.²³ Det romantiska framträder därmed som ett utanför diskursen, men då något utanför som inte låter sig hållas utanför. För om det romantiska inte redan var en del av postmodernismen skulle det inte föreligga något behov av sådana reservationer. Även om både det modernistiska avantgardets och postmodernismens retorik ofta är antiromantisk så är båda beroende av idéer formulerade i romantiken. Det är således inte bara en sen fas av den abstrakta modernismen som i sina absoluta anspråk kan beskrivas som romantisk, utan också den antites mot denna sena modernism som går under namnet postmodernism. I uppgörelsen med senmodernismens romantik återskapar postmodernister som Billgren, Bengtsson och Book en annan romantik.

Under 1980-talet försöker några konstnärer och kritiker frigöra en romantisk estetik från en reduktiv definition av romantiken. Detta sker också inom litteraturkritiken hos Engdahl, vars fokusering på den romantiska textens retoriska operationer inspirerar Billgren. Billgren reagerar mot att romantiken reduceras till en klichébild av den som svärmisk och verklighetsfrånvärd. Den historiska romantikens konst ger Billgren användbara verktyg i form av en visuell retorik. Eftersom flertalet kritiker rör sig med en annan definition av romantiken och det romantiska uppstår förvirring. Men Billgrens användning av romantikens estetik kan inte omedelbart förkastas. Han är en etablerad konstnär vars insatser måste tas på allvar. En lösning blir att se denna romantik som skenbar. Det är en förklädnad han använder för att dekonstruera romantikens estetiska och filosofiska system. Det är en romantik utan romantiker.

Nyansering

Även om konstdebatten på *DN:s* kultursida 1987 kan ge sken av motsatsen är det inte så att en renodlad postmodernistisk position står mot en renodlad modernistisk. Som genomgången av debatten visade är skillnaden mellan vad vi, med vissa förbehåll, skulle kunna kalla en modernistisk och en postmodernistisk konstsyn inte så tydlig när man tränger ner i argumenten. Exempelvis påminde många av de idéer Ericsson förde fram under begreppet postmodernism om de Linde formulerade i sin bok *Spejare* (1960). Ändå blev motsättningen mellan dem total. Linde intog vid tidpunkten en hållning som uppfattades som konservativ medan Ericsson krävde nya kriterier för kritiken. Det handlade om en på flera punkter divergerande konstsyn men också om begreppsförvirring, missuppfattningar och retoriska överdrifter. Därmed inte sagt att skillnaderna dem emellan är obetydliga.

388

Om Nittve och Ericsson hör till de kritiker som tydligast intog en postmodernistisk hållning så kan denna inte för den skull sägas stå i en entydig opposition mot en modernistisk. Ericsson kräver exempelvis att dekonstruktionen ska vara genomlevd och förefaller i det avseendet vara i behov av något som påminner om de modernistiska kriterier han på annat håll avfärdat som uttryck för "närvarons metafysik". Och om nu kritiker som Feuk, Lind och Castenfors i relation till Nittve och Ericsson framstår som mer upptagna vid det autentiska och existentiella så vore det ändå missvisande att kalla dem modernister. Såväl Castenfors som Lind och Feuk tog till sig de postmodernistiska perspektiven. Feuk förnekar inte heller relevansen av postmodernistiska tolkningar, han anser bara att de ensamma inte förmår ge rättvisa åt verkens uttryckskraft, att dessa perspektiv tenderar att förbise andra teman som är nog så viktiga. I relation till Linde framstår Lind tvärtom som postmodernist i sin kritik av Lindes "klassicism". Det är heller aldrig Billgrens, Bengtssons och Books konst hon haft något emot, utan endast de tolkningar som i hennes ögon reducerar mångbottnade verk till instrumentella språkspel, inte minst då Billgrens egna utläggningar om sin konst. Linde å sin sida kan inte utan problem betecknas som "modernist", då han med uppskattning skrivit om konstnärer som redan under

1950-talet bröt med en snäv definition av modernismen. Han har dessutom uttalat sig uppskattande om Book. Vare sig vi kommer fram till att dessa beteckningar, med deras brister, låter sig användas eller inte är det fortfarande möjligt att rekonstruera motsättningar mellan olika konstuppfattningar.

Mellan sådana ytterlighetspositioner som Lindes och Ericssons finns ett helt spektrum av tolkningar och konstuppfattningar. Det är här majoriteten av kritiker i materialet befinner sig, med en kritisk distans till en konservativ senmodernism såväl som till en alltför stor betoning av Billgrens, Bengtssons och Books verk som simulationer och dekonstruktioner i enlighet med ett postmodernistiskt tolkningsperspektiv. Kritiker kan dessutom ändra ståndpunkt. Vi bör också hålla i minnet att sådana omvälvande perspektiv som postmodernismens inte slår igenom över en natt.

Leif Nylén, förknippad med den experimenterande konsten på 1960-talet och ideologikritiken, förmår med utgångspunkt i 1960-talets diskussioner se postmodernismen med kritisk distans utan att avfärda den. Han tycker sig känna igen tankegångarna, även om begreppen bytts ut. Det som under 1960-talet gick under beteckningen metaspråklighet ges nu namnet dekonstruktion. För Nylén är det i grund och botten samma sak. Nittve hävdar ju också att Billgrens nyrealism kan ses som proto-postmodernism. Här skulle vi kunna tala om *Nachträglichkeit* med Freuds begrepp. Kanske är det så att de nya perspektiv som lanseras under 1960-talet – den öppna estetiken, ideologikritiken och metaspråkligheten – slår igenom fullt ut först under 1980-talet. Dekonstruktionen formulerade Derrida redan 1967 men som ett grundelement i postmodernismen slog Derridas dekonstruktion igenom på bred front först under 1980-talet. Något vi kan kalla postmodernism – definierad som en ironisk, genre- och medieöverskridande metakunst – uppträder i romantiken, den tidiga modernismen, på 1960-talet och återigen på 1980-talet som en antites till vad vi kan kalla formalism eller klassicism som söker renodling av medier och former och vaktar värden som det autentiska och originella.²⁴

Slutord

I konstnärliga utsagor från 1970-talet och framåt, inte minst i den nordiska konsten under 1980-talet, har jag funnit referenser till romantiken. Dessa har i vissa fall varit explicit formulerade som i Billgrens *19 romantiska landskap*. I andra fall har referensen till romantiken varit mera svårbestämd, kanske omedveten. Konstnärerna kan ha refererat till eller alluderat på en romantik tolkad genom symbolismen, expressivismen, science fiction-film, med mera. När romantiska uttryck uppträder i ett nytt kulturellt sammanhang är de redan frikopplade från den historiska romantiken. Men därigenom bidrar de också till att återskapa eller reaktivera romantiken och den romantiska estetiken. Jag har därför hävdad att *Ibid.*:s, Billgrens, Bengtssons och Books användning av en romantisk estetik kan förstås som en produktiv tolkning av romantiken.

390 Jag använde fem begrepp för att tolka romantikens framträdande i nuet, nämligen Benjamins *Jetztzeit*, Nietzsches *den eviga återkomsten*, Freuds *Nachträglichkeit*, Kierkegaards *gjentagelsen*, samt Bals *quotation*.

Ett begrepp och en estetik refereras eller aktiveras inom det nyromantiska måleriet och collaget. En kortslutning av tidens kontinuum inträffar. Vi träder in i en *déjà vu*. Nuet uppenbarar sig i det förflutna. Det förflutna, i det här fallet den historiska romantiken, framträder som laddat med "nutid" ("*Jetztzeit*"), med Benjamins begrepp. Utifrån Benjamin hävdade jag att vi inte ska uppfatta romantiken som en rörelse isolerad till en historisk epok. Romantiken förberedar inte postmodernismen. Snarare bör vi beskriva förhållandet som att postmodernisternas upptäckt av nuet i romantiken uppenbarar nya möjligheter i deras egen tid.

Med Nietzsches begrepp om den eviga återkomsten kan postmodernismens romantiska uttryck beskrivas som en återkomst. Om vi följer Nietzsche, i Deleuzes läsning av honom, är det inte romantikens former som återkommer, utan skillnaden i en dubbel affirmation. Genom att affirmera det romantiska uppfinner 1980-talets postmodernister romantiken på nytt. Tolkningen är inte en rekonstruktion utan en produktiv handling.

Med Freuds begrepp *Nachträglichkeit* ville jag, inspirerad av Hal Fosters användning av Freuds begrepp i ett annat sammanhang, beskriva romantikernas traumatiska möte med det moderna som något som får sin förlösning först i postmodernismen, *nachträglich*. Det sker en fördröjning. Innebörden av romantikernas utsagor och estetik framträder först i efterhand. Utifrån denna förståelse av Freuds begrepp måste romantikens närvaro i konsten under 1980- och 1990-talet beskrivas, inte som en återkomst eller ett återvändande utan som ett fullföljande, hävdade jag.

Med Kierkegaards begrepp upprepning (*gjentagelse*) ville jag visa hur upprepningen av romantiken genererar en ny erfarenhet. Först när romantiken upprepas en andra gång förverkligas den, hävdade jag. Detta är också postmodernismens självtillblivelse. Romantiken upprepas för att framkalla en passion i nuet. Upprepningen är därför inte riktad bakåt utan framåt.

Utifrån Bals begrepp citat (*quotation*) hävdar jag att 1980-talets konstnärer inte utvecklar någon nyromantisk stil utan en samtida romantik. Citatet innehåller inte bara stilistiska element utan också visuella diskurser. Vi förstår romantikens konst på ett nytt sätt efter postmodernismens tolkning av den. Med Bal hävdade jag att konst står i en aktiv dialogisk relation till historien. *Ibid.*, Billgren, Bengtsson och Book erbjuder oss tolkningar av romantikens estetik, men också av oss själva och vår egen tid.

Den dragning mot förintelse och död som finns såväl på *Ibid.* som i Billgrens, Bengtssons och Books konst, melankolin, känslan av att stå inför något på väg att sjunka undan och för alltid in i glömskans mörker, är signifikativ för deras upplevelse av att befinna sig i ett kulturellt kristillstånd. De deltog i måleriets sista blomstring, "en sista storartad yttring av sommaren", för att citera Billgrens ord om månaden augusti.²⁵ Inte för inte finns det ett dekorativt drag, en lust att smycka ytan, som om deras konst vore dekor till sin egen begravning. Måleriet dör inte, men den modernistiska epok under vilken måleriet satt i konstens högsäte är över. *Ibid.*, liksom Billgrens, Bengtssons och Books konst, befinner sig i ett mellanläge, efter modernismens heroiska fas men före inledningen till något nytt. Men de vittnar också om en förintelse och död i en mer existentiell bemärkelse. Den egna döden, men också civilisationens och människans. Den "frånvaro av hållbara system" som präglar vår tid, med Billgrens ord, innebär förlusten av tron på det eviga framåtskridandet, på utopin och den stora berättelsen.

Också i den meningen står, eller stod vi under 1980-talet, inför ett sammanbrott som är den moderna epokens. Deras verk vittnar om detta sammanbrott. Man kan kalla deras konst dekadent och flack men det är att negligera det allvar med vilket de satt sig för att gestalta upplevelsen av att leva i det tjugonde århundradets slut. I föräningen om en katastrof, som kanske redan anlönt, vänder de också ett blad i historiens bok. I upptäckten av nuet i det förflutna knyter postmodernisterna an till romantikernas projekt, om än utifrån andra utgångspunkter, utan romantikernas vision om absolut helhet. Härifrån endast splittring.

Summary

393

In this thesis named *Romantic Post-modernism. Art Criticism and the Romantic in Swedish Art in the 1980s and 1990s* (*Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*) art criticism's way of dealing with the romantic in Swedish art during the 1980s and 1990s, is examined from the following examples, the exhibition *Ibid.* and the oeuvres of the artists Ola Billgren, Dick Bengtsson and Max Book.

In my attempt to survey Swedish art in the 1980s I have been struck by the strong presence of romanticism. In the transition from the 1970s to the 1980s a marked but elusive romanticism became apparent in tone, choice of motif, attitude and visual rhetoric in everything from music, fashion and dance to painting and experimental film. Romanticism was also subject to a renewed theoretical interest during this phase, not least within literary criticism. Landscape and motifs from nature in a more or less abstract and fragmented painting with romantic overtones constitute a strong tendency in international art, and to an even greater degree in Nordic art in the 1980s.

The 1980s is also the decade when post-modernism was debated on Swedish cultural pages and had its breakthrough in art life. The

question that arises is whether there is a connection between the interest in romanticism and the entry of post-modernism in the discourse of art. Are both a symptom of one and the same cultural state? Can romanticism be said to be post-modernistic and post-modernism romantic? This thesis has its starting-point with these questions.

As soon as the questions have been posed a number of complications appear. For one thing, what is post-modernism and romanticism? To see whether and in what way there is a connection between these phenomena and concepts we have to clarify what is meant by romanticism and post-modernism, a task which turns out to be complicated, not to say impossible. Both concepts are expansive and contradictory and moreover situated in different historical contexts. We also have to ask what is meant by a connection. How can such be identified? And if a connection can be identified, what does it tell us apart from the obvious? A project such as this appears to be on flimsy grounds.

394

A more effective strategy is to take a step back and from the distance of the 21st century consider what we, with a term borrowed from Michel Foucault, can call the 1980s art *discourse*. If we ask ourselves if, and in that case how, for example art criticism identified, conceptualised and appraised the references to or reminiscences of romanticism which appear in art in the 1980s and onwards, and how this identification, this conceptualisation and this appraisal are situated in relation to the debate about post-modernism, then we have not only established a more solid foundation, we have also set a frequency where the *spoken* in the 1980s art discourse becomes audible.

Among the most interesting artists from this perspective are Ola Billgren (1940–2001), Dick Bengtsson (1936–1989) and Max Mikael Book (1953–), whose art was the object of an intense production of symbols in art criticism during the 1980s and 1990s, where the romantic was often at the centre of the critics' attention. I have chosen to approach the 1980s Swedish discourse on art through these artists, and three important exhibitions, *Ibid. I–II* in and outside Stockholm 1982–1983 and *Implosion – a postmodern perspective* (from here on *Implosion*) at Moderna Museet in Stockholm 1987 – *Ibid.* because there the critics identified a romantic tendency, *Implosion* for its role in the establishing of post-modernism in Sweden.

The subject of this thesis is thereby the role of romanticism in post-modernism, to be precise the ways in which romanticism is cited and recited, interpreted and reinterpreted, defined and redefined in

"post-modern" art in the 1980s and 1990s. With the exhibition project *Ibid.*, Billgren's, Bengtsson's and Book's artistry as examples, I study how art critics during this phase identified, conceptualised, interpreted and appraised romantic tone, and references as they appear in art, and how this identification, this conceptualising, these interpretations and this evaluation are related to the shift from modernism to post-modernism in the art discussion. The post-modern art discourse of the 1980s and 1990s is thereby observed through a prism of romantic reference.

That I have chosen the romantic as a focusing point is due partly to the prevalence of the references to romanticism in Swedish art during this period, and partly due to post-modernism having an ambiguous, and therefore from the perspective of discourse analysis interesting relationship to romanticism. The anti-romantic is part of the self-awareness of post-modernism. Yet the presence of romanticism in post-modernism is marked, which generates a number of contradictions. The ambivalent relationship between post-modernism and romanticism can partly, but not entirely, be attributed to the contradictions in romanticism and its concept of art. This ambivalence is also to be found in post-modernism and must be sought in the practice of post-modern art discourse, of which the art critique of the 1980s and 1990s is one.

395

Post-modernism has recurrently been defined by a notion of modernism as a norm of purity, which is not valid and therefore has to be transgressed. This definition, which amounts to a far-reaching reduction of the complex concept of modernism, has led to the formation of an unequivocal opposition between modernism and post-modernism. By approaching post-modernism through a reference of romanticism I hope to open up for another understanding of post-modernism and its relationship to modernism as well as romanticism.

My starting point was Billgren's series of images *19 Romantic Landscapes* (*19 romantiska landskap* 1981–83), a series of lithographs based on collage. With his virtuous touch Billgren conjured a layered space of images where fragments break into each other. Depths are opened up but the eye is inexorably thrown back to the surface again as before a double exposure. In these images there appear fragmentary glimpses of faces, crowds, cities and greenery, painted with a dancing brush stroke. They make up a kind of palimpsests where painting, rasterized photographs, printed or hand-written text are placed in layers on top of one another. The series of pictures was completely in line with the post-modern concept of imagery, characterised by borrowed

styles and citations from the large reservoir of image culture. It was an imagery, which dwelled on "gaps" – to use Max Book's concept – rather than on unity and purity of form.

With the words "Romantic Landscapes" in the title Billgren prescribed a reading of these experiments in collage form as landscapes in the spirit of romanticism. But in which way were these collage-based reflections over the image as a medium romantic? Was it only a personal interest of the romantic that the artist acknowledged here or is there a tie between the theoretical landslides put into motion at this time and romanticism?

These "romantic landscapes" led to a discussion which reaches far beyond the artistry of Billgren to post-modernism in general and post-modern painting in particular. How was one to relate to the new way of painting, which did not care about being new but related to tradition, even mixed different styles in one and the same image? Was it, with its claim of having exceeded modernism, a threat to the political as well as the aesthetic avant-garde or rather the contrary, a radicalisation of avant-garde, an opening up to a new situation where everything is permissible? Does the lack of claim to authenticity and originality motivate the dismissal of these products as kitsch or is the use of methods such as appropriating and pastiches of style, on the contrary, subversive to the standards of taste? The question of artistic value, its criteria and philosophical foundations, was brought to a head.

396

In connection with *Implosion* post-modernism became the object of a trying debate in the cultural pages of broadsheet newspapers and tabloids. A group of younger critics and artists with *DN's* Lars O Ericsson at the cutting edge claimed that something fundamentally new had taken place. With satellite-TV and computers our relationship to the surrounding world has changed, as has our concept of our subjective selves. Post-modern art answers to this state of dissolution of traditional values through a far-reaching faithlessness to modernist ideals of purity, truth, authenticity, originality and uniqueness. Post-modernists instead use the reproduced and the simulated, Ericsson maintained. Older critics and artists such as Ulf Linde, Torsten Ekblom, Ulf Trotzig and Peter Dahl, with ties to the 1950s, 1960s and 1970s art arena, adopted a cautious and sceptical attitude towards the theses Ericsson introduced. A generation shift took place. Ericsson emerged as a new authority while critics such as Linde and Ekblom, as well as Torsten Bergmark and Leif Nylén – called modernists and representa-

tives of the 1968-generation by Ericsson – had to experience being questioned. A new generation of artists associated with post-modernism also emerged.

In this change of terrain the references to romanticism played an interesting part. It is remarkable how many of the artists who regarded themselves as, or had been dubbed as post-modernists who in their works in one way or another referred to romanticism. In this way the romantic emerges as a possible focusing point for a new understanding of this phase.

The main aim of this thesis is to supply an in-depth picture of the 1980s and 1990s Swedish art and art discourse, how post-modernism as a phenomenon and concept was established, what the field looked like, how different positions were played out against each other, what they fought over and what they had in common, and how this Swedish art and art discourse relate to international tendencies. Instead of confirming an almost causal description of how post-modernism is introduced with *Implosion* and thereafter crowds out and supplants modernism, I would like to highlight the complex and contradictory in art and the art discussion during the period of 1977–1987, where several definitions of post-modernism exist parallel to each other, to be restricted in 1987 to a narrative. This in-depth, more complex and contradictory image of the course of events is rendered in a survey of the relationship of criticism to the romantic.

The study proceeds from the following questions: (1) How was the direct or indirect references found in *Ibid.* and Billgren's, Bengtsson's and Book's art conceptualised by art critics during the period 1979–2007 and (2) what part did this conceptualising, this interpretation and appraisal of the romantic play in the art discussion? I would like to get an in-depth approach to the problem and deepen the issue with some sub-purpose questions: (3) What do the critics' different ways of handling references to and reminiscences of romanticism tell us about the 1980s and 1990s art discourse, its unspoken and assumed bases? (4) How do the critics' conceptualising, understanding and appraisal of the romantic relate to the discussion about post-modernism? (5) What different positions are possible to discern in the field of critics and (6) how do they relate to each other? These questions are included in other more general questions, which this thesis cannot avoid posing: (7) In which way does romanticism appear in contemporary expressions of culture? (8) Which romanticism is referred to and activated in the 1980s art? (9)

How can the presence of romanticism in the 1980s be interpreted?

The two main influences of the dissertation's methodical approach are Pierre Bourdieu's theory of fields and Michel Foucault's discourse analysis. With Bourdieu's field theory it becomes possible to study art critique as statements in a cultural field, to be precise the field of art, where battles are fought over precedence of interpretation and symbolic power. From Foucault's concept of discourse the text in reviews can be studied as discursive practices that regulate the discourse. Thereby emerge not only fights between different positions in a field but also the common ground for all statements that make up the discourse.

To deepen the questions at issue and circle and pinpoint the problem of the thesis I have chosen to use the exhibition project *Ibid.*, in Kooperativa Förbundet's closed down plant for linseed oil, in Danviken south of Stockholm in 1982 and Münchenbryggeriet in Stockholm the year after, as an example, since the project has a background in American conceptual tradition that in its anti-subjective attitude can be interpreted as anti-romantic. The question then is how critics deal with the romanticism they find in *Ibid.*

398

Ibid. was initiated by Jan Håfström and Håkan Rehnberg. A number of other Swedish and a couple of American artists participated. Book participated in *Ibid. I* and *II* while Billgren only participated in the second *Ibid.* Critics see *Ibid.* as an interesting initiative outside established galleries and institutions. They identify a romantic tendency but find the romantic in different places and define it in different ways. The romantic has to do with the existentialist approach, with the romanticism of ruins, but also with the ironic. But the critics do not because of this identify a return to modernist romanticism, with its idealisation of the subjective and authentic, its transcendentalism and metaphysics of presence. On the contrary they mean that *Ibid.* delivers something new. At *Ibid.* they seek an expression of the 1980s. Even if the word post-modernism is not mentioned they relate the exhibition project to the conceptual and site-specific tradition, which in other places is labelled precisely as post-modernism. Since the romanticism of *Ibid.* is not a passed and questioned modernist form of romanticism, it cannot immediately be dismissed. The romanticism of *Ibid.* is accepted and intrigues and fascinates. Sören Engblom relates the ruins of industrial society to the 1980s discussion about the uncertain status of the subjective self. In *Ibid.* Jessica Kempe sought the answer to the question of what characterises masculinity in the 1980s. At *Ibid.* the romantic

emerged in the form of romanticism of ruins with psychological bases activated together with the fragmentary and the concept of site-specificity. The artistic interference could at times be difficult to discern from that which belonged to the building. In the artists' fascination of the scarred factory building several critics saw a tendency to a romanticism of ruins. Several critics also point out a danger of it becoming too romantic. For example Peter Cornell speaks of a delicate balancing act bordering on a sort of avant-garde romanticism of ruins and Ingela Lind sees a romanticism of decay which is threatening to solidify into an aesthetic form. Thereby they expose a common ambivalence to romanticism. They guard a border, which must not be crossed. Romanticism must not become unreserved. But as all discourses this discourse too includes hidden beginnings. We are never told why it must not become too romantic. Thereby romanticism emerges as something extraneous that the 1980s Swedish art critics have a need of keeping at a distance but which here has penetrated the avant-garde, conceptual, site-specific, and topical art they value most. It is in this sense that *Ibid.* can be understood as an anomaly of post-modernism.

Now, if *Ibid.* can be said to embody post-modernism, how should this concept be defined? A singular definition cannot be done, as the meaning of the term varies with the context. There is call for the separation of *post-modernism* as an aesthetic concept, which signals that we are beyond modernism, *post-modernistic* as a label of style, or more correctly the faithless relationship of post-modernism to style, and *the post-modern condition* as a label of the state of post-industrial globalised society, characterised by tele-communication, TV and the death of master narratives. A fourth field of application is *post-modern theory* that has in view the perspectives, which have emerged in academic study since post-structuralism began to appear in the 1960s. The term post-modernism has been used to point out changes in different areas, such as the emergence of admass society, the utopias' loss of credibility, a transgression of modernism in literature, architecture and art. Post-modernism has been described as a transgression of norms of originality, authenticity and uniqueness. But the post-modernists remain dependent on modernism. Rather than breaking with modernism the post-modernists emphasise another modernism (the experimental avant-garde) in the showdown with institutionalised modernism (formalism). The definition of post-modernism which was defended by the magazine *October* became more and more established in the 1980s, to

exclude other definitions of post-modernism as eclecticism of style and the transgression of the avant-garde, which dominated the debate in the early 1980s.

With *Implosion* post-modernism was introduced in Sweden, which was then associated with an avant-garde tradition with the roots in Duchamp. At the exhibition there were above all media-hybrids, installations, video art and staged photography. A note of interest is that this introduction of post-modernism took help from history. The history of modernism was exchanged for that of post-modernism, Picasso and Pollock were replaced by Duchamp, Picabia and Warhol. Minimalism and conceptual art were also described as precursors to the post-modernism of the 1980s, while the new figurative painting was markedly absent from the exhibition. Moderna Museet and curator Lars Nittve, in this followed *October's* definition and writing of history.

400 The reception of *Implosion* coincided with the debate on post-modernism, which had been initiated by Lars O Ericsson in his two articles "Defence of the Art of the 80s" ("Försvar för 80-talets konst", DN 1987-09-27) and "In the Realm of Symbols" ("I symbolernas rike", DN 1987-09-29). In these Ericsson attacked the established art criticism for not having kept up with the international development in art and discussions on theory, and for consequently down-writing the art of the 1980s for not living up to the modernistic criteria of quality it is in fact settling accounts with. Ulf Linde and Torsten Ekbohm did not agree with the description of themselves and of modernism. Ekbohm meant that nothing of significance had changed which motivated the term post-modernism and persisted in kitsch remaining kitsch. Linde defended his view of art as a form of address and the subjective dimension of art, which Ericsson rejected. In controversy with Linde, Ericsson claimed that every utterance is mediated and coded, and that the idea that a subjective address or an authentic expression are possible is deeply problematic.

The reception art criticism gave Billgren, Bengtsson and Book has obvious parallels, regardless of the individual differences between the artists. They all relate in some manner to romanticism, which is pointed out by the critics. Largely the same critics write about the three artists at different times. Billgren and Book wrote articles and critique and took part in the debate on post-modernism themselves, while Bengtsson was more reticent in these situations.

The romanticism the artists allude to is not always the same

romanticism. For example Billgren refers to the romantic landscape, Friedrich and Turner, while you in Bengtsson's work discern models in symbolism. Before Book's magnificent paintings it is the dystopic, the fragment and the romantic irony and the romantic landscape in Turner and Friedrich, which is noticeable. For all three applies that these romantic influences are combined with other images from popular culture and history of art. In Billgren's romantic landscapes there were pictures from fashion magazines in combination with text fragments, in Bengtsson's painting an advertisement about a shoe, a woman in a bathing-suit, swastikas, film gangsters, architecture, and various citations from modernistic art, from Kazimir Malevitj, Wassily Kandinsky and Piet Mondrian to Edward Hopper and Clyfford Still. Book alluded to science fiction films such as *Alien*, *Mad Max*, *Blade Runner* and *Terminator* or horror films and heavy-metal music. In a painting with a dark rough surface fragments of a leaf from Henri Matisse could turn up. The references to film, video games and other youth and sub-cultures became more marked in his work in the late 1980s. The romantic landscape was filtered through the most romantic expressions of popular culture and vice versa. In general it can be said that post-modernists

401

like Billgren, Bengtsson and Book adopted other elements, motifs and rhetoric figures from romanticism than those adopted by modernists such as, Emil Nolde, Mondrian, Kandinsky, Malevitj and Mark Rothko. Rather than the idealism of romanticism and the strive for expressing the absolute they emphasize the fragment and the romantic irony as useful elements from romantic aesthetics.

It is possible to interpret the new romantic aesthetics in different ways. In the material of reviews two positions crystallised one post-modernistic and one oriented towards existential modernism. Critics from both these positions find something romantic in the works of Billgren, Bengtsson and Book. But the romantic is conceptualised and interpreted in different ways.

The post-modern position of critics (Lars Nittve, Lars O Ericsson, Bo Nilsson, and others) see the new romanticism as ironic, illusory or simulated, as raw-material in a practice of criticism which aims at deconstructing a number of concepts about art as carrier of the authentic, the transparency of language in relation to reality, the readability of a sign, as well as dichotomies such as *Nature/culture*, *the whole/fragmentation*, *presence/absence*, *symbol/*. Romanticism is according to Nittve used in a deconstruction of a romantic concept of art. By

claiming that Billgren's, Bengtsson's and Book's romanticism is only illusory, a simulated romanticism, a disguise they adopt in a deconstructive manoeuvre, critics oriented towards post-modernism avoid being compromised by romanticism. An alternative strategy is to emphasize other facets of romanticism apart from those handed over in modernism. What is then emphasized instead is the fragment and the romantic irony and the visual rhetoric of the romantic landscape. It is above all Billgren who puts this definition forward.

Opposing these post-modern oriented critics are a number of critics oriented towards modernism-existentialism (Ingela Lind, Douglas Feuk, Jessica Kempe, Mårten Castenfors, and others) who understand such an interpretation as too limiting. The romanticism expressed in for example Billgren's painting is according to them not just a reference but internalised in the artistry. Billgren, Bengtsson and Book not only pretend to be romantics but are romantics. These critics claim that even if Billgren, Bengtsson and Book have approached the romantic with their distance intact there is still an existential tone coming through which the post-modern perspective of interpretation does not do justice. Without denying the relevance of the post-modern perspective, the modernist-existential critics claim there are also other themes, which are more important, concerning the deeply personal, intimate, existential or unconscious.

402

With Bourdieu's concept of social fields it is possible to reconstruct a fight over precedence of interpretation in the field of art. The opinions are situated in the field and are formed in the fights over symbolic power taking place in this field. Thus the definition and the evaluation of the romantic has to be viewed against the background of which position the person expressing this definition or this opinion has in the field.

Even if these positions are opposed they are united in a negative judgement of the romantic if this is overdosed. Recurring judgements are made such as "here it could become rather too romantic". Without defining the word romantic it is evident from the context that the romantic is understood as the dreamy and introspective or the absence of distance and form. Without criteria accounted for, such romanticism is presented as something bad, unless it is balanced by a more distanced and analytical attitude. Here we find a tacit starting point for the discourse of art, which unite modernists and post-modernists. The critics' relationship to romanticism and the romantic is thereby contradictory and ambivalent. On one hand the romantic is condemned if overdosed,

on the other hand artists who have been inspired by romanticism are recognised. This becomes possible only when one has established that the artists use the romantic as a disguise for deconstructing romantic notions of transparency of the expression, of self, meaning, originality and authenticity etcetera, which have lived on in the handing over the romantic legacy to modernism. (This is the position of the post-modern critic.) It is in addition possible to estimate allusions and references to romanticism positively as the artists are approaching an existential seriousness through romanticism, assuming this is done without a too far-reaching romanticisation, which would threaten to transform the authentic expression into an artificial and frozen romantic aesthetics. (This is the position of modernist-existentialist critics.) I understand these positions as two extremes in the field. Most critics are divided between them. Outside these Ulf Linde is found with his negative view of Billgren's art, which Linde feels is flat.

The references to romanticism are in some cases explicitly formulated, as in Billgren's *19 Romantic Landscapes*. In other cases the dependency on romanticism is harder to determine, perhaps not deliberate. The artists can refer to or allude to a romanticism interpreted through symbolism, expressionism, science fiction film, etcetera. When romantic expressions turn up in a new cultural context they are already cut loose from historic romanticism. But in that they also contribute to recreating or activating romanticism and the romantic aesthetic. *Ibid.*'s, Billgren's, Bengtsson's and Book's use of a romantic aesthetic can therefore be understood as a productive interpretation of Romanticism.

Five concepts can be used to interpret the appearance of romanticism in the present, namely Walter Benjamin's *Jetztzeit*, Friedrich Nietzsche's *the eternal return (ewige Wiederkunft)*, Sigmund Freud's *Nachträglichkeit*, Søren Kierkegaard's *gjentagelsen*, and Mieke Bal's *quotation*. A concept and an aesthetic is referred to or activated within the new romantic painting and collage. A short-circuiting of the continuum of time takes place. We experience *déjà vu*. The present appear in the past. The past – romanticism – is loaded with "present" ("*Jetztzeit*"), using Benjamin's concept. From Benjamin I claim that we should not understand romanticism as a movement isolated to a historic epoch, written into the homogenous and empty time continuum. Romanticism does not portend post-modernism. We should rather describe the state of things as post-modernist's discovery of the present in

romanticism revealing new possibilities in their own time.

With Nietzsche's concept of the eternal return the romantic expression of post-modernism can be described as a return. If we follow Nietzsche, in Gilles Deleuze's reading of him, it is not the forms of romanticism that return, but the difference of a double affirmation. By affirming the romantic the post-modernists reinvent romanticism anew. The interpretation is not a reconstruction but a productive act, a construction of romanticism in the present.

With Freud's concept *Nachträglichkeit* I would like to, inspired by Hal Foster's use of Freud's concept in another context, make visible how the traumatic meeting with modernity has a release in a romanticism which is only realised in post-modernism, *nachträglich*. A lag takes place. The meaning of the romantics' statements and aestheticism only appear in retrospect. It is from this understanding of Freud's concept that the presence of romanticism in art during the 1980s and 1990s must be described, not as a coming back or a return, but as an act of completion.

404 With Kierkegaard's concept of repetition (*gentagelse*) I would like to show how repetition opens up a new area in human experience. Romanticism is repeated to evoke a passion in the present. Repetition is therefore not aimed back but forward.

The *quotation* not only contains stylistic elements but also *visual discourses* using Bal's terms. We understand romantic art in a new way after its interpretation by post-modernism. With Bal I also would like to claim that art is in an active relationship of dialogue with history. *Ibid.*, Billgren, Bengtsson and Book offer us interpretations of the aesthetics of romanticism.

The attraction to destruction and death, which is found in *Ibid.* as well as in Billgren's, Bengtsson's and Book's art, the melancholy, the feeling of standing before something on the way of sinking back and disappearing for ever into the darkness of oblivion, is significative of their belonging to a cultural state of crisis. They took part in the last prospering of painting, "a last splendid manifestation of summer", to quote Billgren's words about the month of August. Not without reason there is a decorative streak, an inclination to decorate the surface, as if their art was ornamentation for its own funeral. Painting does not die, but the modernist epoch when painting was on the throne of art is over. *Ibid.*, just as Billgren's, Bengtsson's and Book's art, is in an intermediate position, after the end of modernism but before the beginning of

something new. But they also give witness of destruction and death in a more existential sense, your own death, but also that of civilisation and man. It is an old romantic fantasy; at the same time a nightmare and an unconscious wish. The "absence of sustainable systems", which characterises our times, with Billgren's words, means the loss of belief in eternal progress, utopia and master narratives. In this respect too we stand, or stood, in the 1980s, on the verge of collapse, which is that of the modern epoch. Their work bears witness of this collapse. You may call their art decadent and flat but that is to ignore the serious philosophical intent by which they intend to shape the experience of living at the end of the twentieth century. With the premonition of a coming catastrophe, which may already have arrived, they also turn a new page in the book of history. And it is here, in discovering the future in the chaos of the present, the post-modernists connect to the project of romanticism, even if from different starting points, without romanticism's vision of absolute unity. From here on only disunity.

Translation

Henrika Florén

1. Thomas Kornbichler, "Helmut Middendorf" (ur *Das Kunstwerk* nr 4 1985), *De vilda tyskarna. Baselitz, Bömmels, Büttner, Dahn, Dokupil, Fetting, Immendorf, Kiefer, Kippenberger, Lüpertz, Middendorf, A. Oehlen, M. Oehlen och A. R. Penck*, Lunds konsthall, Lund 1989, paginering saknas.

2. Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet (All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity 1982)*, övers. Gunnar Sandin, Arkiv förlag, Lund 1987.

3. *Icebreakers. Contemporary Swedish Expressionists*, The Clocktower, New York nov-dec 1982/Downey Museum of Art, Los Angeles 10.3-21.4 1983, red. Douglas Feuk, NUNSKU, Stockholm 1982.

4. *Nordiskt ljus. Realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880-1910/Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*, Göteborgs konstmuseum 7 maj-3 juli 1983, red. Lena Boëthius & Håkan Wettre, katalogtexter Kirk Varnedoe, m.fl., Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1983.

5. *5 nordiska temperament. Max Book, Helgi Thorgils Fridjónsson, Sigurd Gudmundsson, Olav Christopher Jensen och Marika Mäkelä*, Rooseum, Malmö 1988.

6. På utställningen deltog bland andra Ola Billgren, Max Book, Eva Löfdahl och Johan Scott. Olle Granath, Lars Nittve, Michael Haerdter, *Hell dunkelhell. Sechs Künstler aus Schweden*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1987.

7. Utställningsprojektet *Ibid.* finns dokumenterat i tre arbetsböcker. *Arbetsbok. Ibid I.* ("Denna arbetsbok utges i samband med den officiella öppning den 16 oktober 1982"), red. Jan Häfström, m.fl., KF:s gamla linoljefabrik i Danviken, Stockholm 1982; *Arbetsbok. Ibid. II Måleri, skulptur, installation, teckning, foto.* ("Denna arbetsbok utges i samband med öppnandet av *Ibid.* i Münchenbryggeriet Söder Målarstrand 25 Stockholm den 1 oktober 1983"), red. Jan Häfström, m.fl., Stockholm 1983; *Arbetsbok Ibid. III.* ("Denna arbetsbok utges i samband med *Ibid.* s tredje framträdande: En installation/aktion av Alf Linder och Jan Häfström i Gamla Färgeri och på Galerie du Nord i Borås"), red. Jan Häfström & Alf Linder, Stockholm 1984.

8. Tidningsnamn förkortas genomgående enligt modell som finns uppställd längst bak i avhandlingen.

9. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire 1992)*, övers. Johan Stiernma, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/ Stehag 2000.

10. Bourdieu 2000, s. 281.

11. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi (L'archéologie du savoir 1969)*, övers. C. G. Bjurström, bearbetning Sven-Erik Torhell, Arkiv förlag, Lund 2002; Michel Foucault, *Diskursens ordning. Installationsföreläsning vid collège de France den 2 december 1970 (L'ordre du discours 1971)*, övers. Mats Rosengren, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/ Stehag 1993.

12. Foucault 1993, s. 7.

13. Paul Ricoeur, "Vad är en text?" ("Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et comprendre" 1970, 1986), övers. Margareta Fatton & Bengt Kristensson, *Från text till handling. En antologi om hermeneutik redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/ Stehag 1993.

14. Ricoeur 1993, s. 32.

15. Ricoeur 1993, s. 54.

16. Friedrich Kittler, "Glömma", *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, övers. Tommy Andersson, Håkan Forsell & Lars Eberhard Nyman, Anthropos, Gråbo 2003.

17. Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod (Wahrheit und Methode 1960)*, övers. av Arne Melberg, Daidalos, Göteborg 1997.

18. Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, diss. Stockholms universitet 1987, Bonniers, Stockholm 1986.

19. Mellor är författare till boken *Romanticism & Gender* och redaktör för *Romanticism and Feminism*. Anne K. Mellor, *Romanticism & Gender*, Routledge, New York 1993; *Romanticism and Feminism*, red. Anne K. Mellor, Indiana University Press, Bloomington 1988.

20. Ira Livingston, *Arrow of Chaos. Romanticism and Postmodernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1997.

21. Livingston 1997, s. vii.

22. *Romanticism and Postmodernism*, red. Edward Larrissy, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

23. Edward Larrissy, "Introduction", *Romanticism and Postmodernism*, red. Edward Larrissy, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 1.

24. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London 1975.

25. Rosenblum 1975, s. 218.

26. Ola Billgren, "Romantiskt landskap", *Kris* nr 23/24 1983, även i *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.

27. *Art Criticism Since 1900*, red. Malcolm Gee, Manchester University Press, Manchester, New York 1993.
28. Håkan Nilsson, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholms universitet 2000, Stockholm 2000.
29. *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
30. Stina Barchan, "Fotografi och retorik – en studie i Ola Billgrens fotokritik", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
31. Martin Sundberg, "Alla namnen. En studie av Jan Håfströms konstkritik", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
32. Kicki Sjögren, "Anklagad Gerhard Richter – retoriken i kritiken", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.

Noter / Kapitel 2

1. *Arbetsbok. Ibid. I* 1982, opaginerad.
2. Sol LeWitt, "Paragrafer om konceptuell konst" ("Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum* vol. 5 nr 10 sommaren 1967), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Konceptkonst*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 11, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Södertörns högskola & Raster förlag, Stockholm 2006, s. 44.
3. LeWitt 2006, s. 43.
4. Jan Håfström, telefonintervju med författaren 2007-11-07. I Svenska filminstitutets faktablad kan man läsa: "En spelfilm om konstnären Carl Graffman och hans sorgliga livsöde. I samband med politiska oroligheter i huvudstaden 1838 blev Graffman häktad och utan rannsaking och dom överförd till Danviks dårhus. Övergiven av sina vänner och omgiven av sinnessvaga lyckades han ändå behålla sitt förstånd och upprätthålla sin konstnärliga produktion livet igenom." *Dömd till dårhus (Ås-kan)*, kortfilm av Jan Håfström & Anders Wahlgren, Svenska filminstitutet, Filmfaktablad, Filmfaktabas: <http://193.10.144.135/hw1h35-5hej2y545q22w1h55/movie.aspx?Id=14669>, 2008-01-10.
5. 1968 flyttade The Factory från 5:e våningen på East 47th Street Midtown Manhattan till 6:e våningen på 33 Union Square West och den expansiva miljön ersattes av en mer företagsmässig och slutet.
6. Jan Håfström, telefonintervju med författaren 2007-11-07.
7. *Lakun. Max Book*, Tomas Lidén, *Eva Löfdahl, Ingvar Sjöberg, Stig Sjölund*, Lunds konsthall, Lund 1984, s. 22-27.
8. Katalogerna formgavs av Gert Fors och John Melin. *Arbetsbok. Ibid. I* 1982; *Arbetsbok. Ibid. II* 1983; *Arbetsbok Ibid. III* 1984.
9. *Arbetsbok Ibid. I* 1982, opaginerad.
10. *Nya idéer, djärva experiment. Projektbidrag från Sveriges bildkonstnärnsfond*, Konstnärnsnämnden, Stockholm 1990, s. 12.
11. Jan Håfström, telefonintervju med författaren 2007-11-07.
12. Rosalind E. Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet" ("Sculpture in the Expanded Field", *October* nr 8 1979), övers. Erik van der Heeg, *Minimalism och postminimalism*, red.

Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 2005, s. 168.

13. Donald Judd, *Samlade skrifter 1975-1986*, övers. Tua Waern Aschenbrenner, Kungl. Akademien för de fria konsterna, Stockholm 1990.

14. Brian O'Doherty beskriver den ideologi som låg till grund för det moderna konststrummets utformning, men också minimalismens, jordkonstens och konceptkonstens överskridanden av detta rums gränser på 1960-talet: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (*Artforum* 1976, 1986), utökad uppl., University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1999.

15. Robert Morris, "Anteckningar om skulpturen" ("Notes on Sculpture I-II", *Artforum* februari/oktober 1966), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 2005.

16. Morris 2005, s. 87.

17. Sören Engblom, "Mellanrummens estetik. Sören Engblom om att få en syl i vädret", *Konstperspektiv* nr 1 1993.

18. Engblom 1993, s. 21.

19. *Implosion ett postmodernt perspektiv. Moderna museet. Stockholm 24/10 1987-10/1* 1988, Bulletin från Moderna Museet nr 3-4, Stockholm 1987.

20. Jan Häfström, "Praktiken i måleriet", *Kris* nr 25/26 1983, s. 54.

21. Espen Hammer, *Melankoli. En filosofisk essä [Det indre mørke. Et essay om melankoli 2004]*, övers. Charlotte Hjukström, Daidalos, Göteborg 2006, s. 47.

22. Hammer 2006, s. II.

23. Hammer 2006, s. 24.

24. Hammer 2006, s. 19.

25. Hammer 2006, s. II.

26. Mikael Löfgren & Anders Molander, "Inledning", *Postmoderna tider?*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986, s. 10.

27. Häfström, *Kris* 1983, s. 57.

28. Hammer 2006, s. 138.

29. Häfström, *Kris* 1983, s. 57.

30. För detta citat har jag valt att inte använda den översättning som föreligger på svenska. Waern översätter till: "Se på vilket ord som helst som är långt nog, så får ni se hur det öppnar sig" men en mera korrekt översättning vore i mina ögon: "Titta på vilket ord som helst tillräckligt länge så kommer ni att se det öppnas", även om det finns en dubbeltydighet här. Robert Smithson, "Medvetandets avlagringar: Jordprojekt", övers. Tua Waern/"A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (*Artforum* september 1968), *Flyktpunkter/Vanishing Points*, Moderna Museet, Stockholm 1984, s. 173.

31. Peter Cornell, "Och Ibid", *Paletten* nr 4 1983, s. 36.

32. Steve Sem-Sandberg, "Ibid: rum, form och innehåll", *SvD* 1983-10-29.

33. Sem-Sandberg, *SvD* 1983-10-29.

34. Ingela Lind, "Att upptäcka sina uttryck i rummet", *DN* 1983-10-13.

35. Peter Cornell, "Möte vid nollpunkten", *Expressen* 1983-10-08.

36. Cornell, *Expressen* 1983-10-08.

37. Sem-Sandberg, *SvD* 1983-10-29.

38. Cornell, *Expressen* 1983-10-08.

39. Sem-Sandberg, *SvD* 1983-10-29.

40. Dougals Feuk, *Måla sitt liv. En essä om Jan Häfströms konst*, Kalejdoskop förlag, Åhus 1989, s. 63.

41. Jan Häfström, telefonintervju med författaren 2007-11-07.

42. Lind, *DN* 1983-10-13.

43. Jfr. Colin Wilson som i *Outsidern* beskrivit myten om outsiders, dess bakgrund i romantiken och starka närvaro i modernismen. Colin Wilson, *Outsidern (The Outsider 1956)*, övers. Nils Holmberg, Niclas Bengtsson & Carl G Liungman, Bakhåll, Lund 1992.

44. Cornell, *Paletten* nr 4 1983, s. 36.

45. Feuk 1989, s. 63.

46. Telefonintervju med Jan Häfström, 2007-11-07.

47. Ingela Lind, "En fabrik som bjuder motstånd", *DN* 1982-11-25.

48. Lind, *DN* 1982-11-25.

49. Lind, *DN* 1982-11-25.

50. Lind, *DN* 1982-11-25.

51. Lind, *DN* 1982-11-25.

52. Sem-Sandberg, *SvD* 1983-10-29.

53. Sem-Sandberg, *SvD* 1983-10-29.

54. Cornell, *Expressen* 1983-10-08.

55. Karin Schönberg, "Att måla över och gå vidare", *SDS* 1983-10-24.

56. Med bokstavlighet avses här det konkreta, det som inte hänvisar till något annat än sig självt. Minimalismen gick i en tidig fas också under beteckningen bokstavlighetskonst, ABC-konst eller primära strukturer. Se: Tom Sandqvist, *Den meningslösa kuben. Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund*, diss. Lunds universitet 1988, Kalejdoskop förlag, Åhus 1988.

57. Lind, *DN* 1983-10-13.

58. Ola Billgren, "Katalogförord" (Galerie Asbæk, Köpenhamn 1984), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991, s. 60.

59. Engblom 1993, s. 20.

60. Cornell, *Expressen* 1983-10-08.

61. Lind, *DN* 1983-10-13.

62. Lind, *DN* 1983-10-13.

63. Cornell, *Expressen* 1983-10-08.

64. Cornell, *Expressen* 1983-10-08.

65. Lind, *DN* 1983-10-13.

66. Lind, *DN* 1983-10-13.

67. Cornell, *Paletten* nr 4 1983, s. 37.

68. Sem-Sandberg, *SvD* 1983-10-29.

69. Lind, *DN* 1983-10-13.

70. Lind, *DN* 1983-10-13.
 71. Cornell, *Paletten* nr 4 1983, s. 37.
 72. Rosalind E. Krauss, 'A Voyage on the North Sea.' *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Walter Neurath memorial lectures 31, Thames & Hudson, London 2000.
 73. Lars Nittve, "Ola Billgren – agent provocateur i romantikens landskap", *Ola Billgren. Arbeten från 80-talet*, Kalejdoskop förlag, Åhus 1985, s. 12-13.
 74. Jessica Kempe, "Mot svart bakgrund. Om svarta rum – manliga konstnärsmyster – expressionistisk idolkult – mårror och häxor i 80-talet", *Paletten* nr 1 1984.
 75. Kempe 1984, s. 7.
 76. Max M Book, "Fortuna/Skadan", *Kris* nr 25/26 1983, s. 85.
 77. *Arbetsbok Ibid. I* 1982, opagererad.
 78. Kempe 1984, s. 10.
 79. Kempe 1984, s. 7.
 80. Kempe 1984, s. 7.
 81. Kempe 1984, s. 7.
 82. Kempe 1984, s. 7.
 83. Kempe 1984, s. 7.
 84. Kempe 1984, s. 8.
 85. Kempe 1984, s. 8.
 86. Kempe 1984, s. 8.
 87. Feuk 1989, s. 63.

Noter / Kapitel 3

1. Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago 1967.
2. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979.
3. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976.
4. Manus av Hampton Fancher baserat på: Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) Ballantine Books, New York 1996.
5. Michel Foucault, *Övervakning och straff (Surveillance et punir 1974)*, övers. C. G. Bjurström, Arkiv förlag, Lund 2001.
6. Jean Baudrillard, "Kommunikationens extas", övers. Lars Nyman, *Res Publica* nr 8 1987.
7. Ihab Hassan, "Mot ett begrepp om postmodernism" (1982), övers. Mikael Löfgren, *Postmoderna tider?*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986, s. 70-71.
8. Jean-François Lyotard, "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?" (1982), övers. Zagorka Zivkovic, *Artes* nr 5 1985, s. 20.
9. Albrecht Wellmer, *Dialektiken mellan det moderna och det postmoderna. Förnuftskritik efter Adorno, (Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne 1985)*, övers. Joachim Retzlaff, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Lund 1986.
10. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia (Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 1980)*, övers. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1987.
11. Peter Cornell, "I glömskans och labyrintens skydd", *Postmoderna tider?*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986.
12. Cornell 1986, s. 381.
13. Cornell 1986, s. 381.
14. Baudrillard 1976; Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981.
15. Vid vilken historisk tidpunkt det modernas födelse ska förläggas beror på hur vi definierar det moderna. Renässansen kan betraktas som inledningen på ett modernt medvetande

med en ny syn på individen, historien, konsten och vetenskapen. Genom sitt upprättande av jaget som grunden för vetande under 1600-talet konstituerar René Descartes en modern förståelse av subjektet. 1700-talet måste ändå sägas utgöra en avgörande brytpunkt i framväxten av ett modernt medvetande, innefattande bland annat upplysningen, franska revolutionen, industrialismen och estetikens etablering.

16. Berman 1987, s. 11.
17. Berman 1987, s. 13.
18. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* (1750–58), red. Benedetto Croce, Bari 1936.
19. Jfr. Hans Hayden, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/ Stehag 2006.
20. Clement Greenberg, "Det modernistiska måleriet ("Modernist Painting", *Voice of America* 1960), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 1996.
21. Greenberg 1996.
22. Nilsson 2000.
23. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon, New York 1959.
24. Mikael Löfgren & Anders Molander, "Inledning", *Postmoderna tider*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986, s. 13.
25. För denna etymologi har jag utgått från: Parry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Verso, London & New York 1998; se även: Lars Nittve, "En postmodern ordhistoria 1870–1970", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987, s.161.
26. Enligt Parry Anderson beskriver Charles Olson postmodernismen som en reaktion mot och ett avståndstagande från den estetiska formalismen och den konservativa politik som präglat New Criticism. 1959 användes postmodernism av litteraturhistorikern Irwing Howe som en pejorativ beteckning på efterkrigsförfattare som J. D. Salinger, Bernard Malamud och Saul Bellow, hävdar Anderson. Litteraturkritikern Harry Levin tog upp termen 1960 om Norman Mailer, Bellow, John Barth och Thomas Pynchon, om en litteratur som anammat modernismens standardiserade formspråk i en syntes mellan fin- och populärkultur. 1965 beskrev kritikern Leslie Fiedler en ny sensibilitet hos yngre pop- och beatförfattare som William S. Burroughs, Kurt Vonnegut och Anthony Burgess med detta begrepp. Hallucinogener och medborgarrättsrörelsen fann sitt uttryck i den nya postmoderna litteraturen som gärna skildrade avhoppare från den borgerliga kulturen och idealiserade uppror, uppgivenhet och rotlöshet, skriver Anderson. Anderson 1998, s. 4–16; Nittve, "En postmodern ordhistoria 1870–1970" 1987, s. 161.
27. Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*,

Oxford University Press, London/Oxford, New York (1972) 1975.

28. Nittve, "En postmodern ordhistoria 1870–1970" 1987, s. 161.
29. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), 6:e uppl. Academy Editions, London 1991.
30. Krauss 2005; Douglas Crimp, "Bilder" ("Pictures", *October* nr 8 1979), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Från 60-tal till cyberspace*, red. Tom Sandqvist, m.fl., Skriftserien Kairos nr 3, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 1997.
31. Lyotard 1979.
32. Steinberg 1975.
33. Steinberg 1975, s. 82–91.
34. Steinberg 1975, s. 82–91.
35. Jencks 1991.
36. Klaus Honnef hävdar att det nya med det nya figurativa måleriet var att det inte var nytt. Klaus Honnef, *Nutidens konst (Kunst der Gegenwart)*, övers. Katrin Ahlström, Benedikt Taschen, Köln 1991, s. 10.
37. Bland dessa konstnärer fanns Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nino Longobardi och Mimmo Paladino. De visades på utställningar runt om i Europa, som på Venedigbiennalen 1980, *Westkunst* i Köln 1981, *A New Spirit in Painting* i London 1981, Documenta 7 i Kassel och *Zeitgeist* i Berlin 1982. De slog även igenom i USA.
38. Termen *transavantgarde* myntades av den italienske konstkritikern Achille Bonito Oliva i manifestet *Transavantgarde International* där han framförde en kritik mot modernismens etablerade föreställning om konstens linjära framåtskridande. Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, övers. Dwight Gast & Gwen Jones, Milano 1982.
39. På Galerie am Moritzplatz i Berlin ställde de yngre målarna Rainer Fetting och Helmut Middendorf ut. De blev snart de ledande namnen bland Die Neuen Wilden. I samma generation fanns "Hamburgarna", som träffats under Polkes undervisning i Hamburg, Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert och Markus Oehlen. I Köln slöt sig Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Georg Jiri Dokoupil, Gerhard Kever och Gerhard Naschberger samman under namnet Mühlheimer Freiheit. Karl Horst Hödicke, Salome och Elvira Bach tillhörde också de mest omtalade expressionisterna. Även om dessa konstnärer skiljer sig åt i inriktning har deras måleri gemensamma drag, som en fri och häftig målerisk gestik i starka färger. *De vilda tyskarna. Baselitz, Bömmels, Büttner, Dahn, Dokupil, Fetting, Immendorff, Kiefer, Kippenberger, Lüpertz, Middendorf, A. Oehlen, M. Oehlen och A.R. Penck* 1989, opagerad.
40. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" 1936), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Brutus

Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/
Skåne 1991.

41. Krauss 2005.

42. Krauss 2005, s. 168.

43. Texten har sin utgångspunkt i en utställning som Crimp organiserade med Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo och Philip Smith på Artists Space, New York City 1977. Crimp 1997, s. 114.

44. Crimp 1997, s. 126.

45. Michael Fried, "Konst och objektalitet" ("Art and Objecthood", *Artforum* nr 10 juni 1967), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 2005.

46. Crimp 1997, s. 127.

47. Crimp 1997, s. 127.

48. Crimp 1997, s. 127.

49. Benjamin Buchloh, "Maktens figurationer, regressionens chiffer. Anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" ("Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", *October* nr 16 1981), övers. Eva-Lotta Holm, *Från 60-tal till cyberspace*, red. Tom Sandqvist, m.fl., Skriftserien Kairos nr 3, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1997.

50. Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.

51. Hal Foster, "1984b", Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.

52. Foster 2004.

Foster 2004, s. 597.

53. Dessa målare ägnar sig knappast åt att återge verkligheten. Istället skapar de ett språkspel av tecken, stilar och citat.

54. Donald B. Kuspit, "Flak from the 'Radicals'. The American Case against Current German Painting" (ursprungligen i: *Expressions. New Art from Germany*, red. Jack Cowart, St. Louis & München 1983), här citerad ur antologin: *Art After Modernism. Rethinking Representation*, red. Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art & Godine Publisher Inc., New York & Boston 1984.

55. Kuspit 1984, s. 144.

56. Bürger menade att neoavantgardet endast upprepade det ursprungliga avantgardets misslyckande och därmed förvandlade det till fars. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

57. Peter Bürger, "Det avantgardistiska konstverket" ("Das avantgardistische Kunstwerk", ur: *Theorie der Avantgarde* 1974), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.

58. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts & London 1996.

59. Foster 1996, s. 21.

60. Idag har dessa konststjärnor dalat och neoexpressionism, vilt måleri och transavantgarde står lågt i kurs i den internationella samtidskonsten. Ofta beskrivs detta måleri som infantilt romantiserande eller också som cyniskt kommersiellt. I själva verket blir neoexpressionismen infantil först i relation till något annat, nämligen idén om ett kritiskt avantgarde. Hans Hayden talar exempelvis om "nyexpressionismens patetiska gester och infantila mytologisering". Hayden 2006, s. 273.

61. Foster 2004, s. 596–599.

62. Hayden 2006, s. 58–66.

1. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1999, s. 7–8.

2. Engdahl 1986, s. 7.

3. *Athenäum* var en litterär tidskrift som gavs ut av bröderna August Wilhelm och Friedrich von Schlegel mellan 1798 och 1800. Den utgjorde organet och samlingspunkten för den romantiska rörelsen i Jena. Tidskriften fick en fortsättning i den av Friedrich von Schlegel 1803 utgivna *Europa*.

4. Engdahl 1986, s. 7.

5. Friedrich von Schlegel, "Fragment 116" ("Fragmente 116", *Athenäum* nr 1, del 2, Jena/Berlin 1798), Friedrich Schlegel, Novalis, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, *Romantiska fragment*, red. Mattias Forshage, övers. Mattias Forshage & Per-Erik Ljung, Vertigo förlag, Stockholm 1999, s. 47–48.

6. David Blayney Brown, *Romanticism*, Phaidon Press, London 2001, s. 15.

7. Michael Löwy & Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity (Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité 1992)*, övers. Catherine Porter, Duke University Press, Durham/London 2001.

8. Löwy & Sayre 2001, s. 1, 5.

9. David Blayney Brown skriver: "He [Friedrich von Schlegel] chose as his badge a word derived from 'Romance', admittedly once a description of the old French language used as a popular alternative to Latin but, more significantly, of medieval stories of courtly love or mysterious phenomena which appealed directly to imagination." Brown 2001, s. 12; se även: Sten Dunér, *Bilden och det verkliga. Om konst, filosofi och trädgårdar*, Gidlunds bokförlag, Hedemora 1991, s. 158.

10. Jfr. Arthur O. Lovejoy, "The Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism" (*Modern Language Notes* XXXI 1916), *Essays in the History of Ideas*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1948, not 2 s. 183.

11. Gilpin skriver: "let us then take another course, and amuse ourselves with searching after effects. This is the general intention of picturesque travel." William Gilpin, "On Picturesque Beauty", *Three Essays on*

Picturesque Beauty (1794). Essay II. On Picturesque Travel, <http://www.ualberta.ca/~dmiall/Tintern07/gilpine2.htm>, 2008-01-10.

12. von Schlegel, "Fragment 116" 1999, s. 47–48.

13. Arthur O. Lovejoy, "Schiller and the Genesis of German Romanticism", *Essays in the History of Ideas*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1948, s. 207 ff; Friedrich von Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), red. Klaus L. Berghahn, Reclam, Stuttgart 2002.

14. Friedrich von Schlegel, "Fragment 121" ("Fragmente 121", *Athenäum*, Jena 1798), Friedrich Schlegel, Novalis, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, *Romantiska fragment*, red. Mattias Forshage, övers. Mattias Forshage & Per-Erik Ljung, Vertigo förlag, Stockholm 1999, s. 50.

15. von Schlegel, "Fragment 116" 1999, s. 48.

16. Arnold Hauser, *Konstarnas sociala historia 2. Från den industriella revolutionen till vår egen tid (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II 1953)*, övers. Ulrika Wallenström, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1972.

17. Hauser 1972, s. 20.

18. Hauser 1972, s. 20.

19. Billgren har skrivit en intressant essä i detta ämne, med utgångspunkt i vänskapsbanden mellan Eugène Delacroix, George Sand och Frédéric Chopin och det dubbelporträtt Delacroix målade av sina vänner. Ola Billgren, "Öändligheten i vilken de möts", *Måleriets liv och död*, red. Douglas Feuk & Staffan Holmgren, Kykeon nr 12, Propexus, Lund 2006.

20. Immanuel Kant, *Kritik av om-dömeskraften (Kritik der Urtheilskraft 1790)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 2003, § 46–50, s. 166–179.

21. Gunnar Berfelt, "Romantisk tradition och nonfigurativ bildspråk", *Bild och verklighet. Studier i 1900-talets konst*, red. Gunnar Berfelt, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1972, s. 16.

22. Philipp Otto Runge, *Farbe-kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander* (Hamburg 1810), *Hinterlassene Schriften 1–2*, Hamburg 1840–41; Runge citerad av Berfelt, Berfelt 1972, s. 16.

23. Berfelt 1972, s. 16–17; Berfelt har studerat Runge i längre format i sin doktorsavhandling. Gunnar Berfelt, *Philipp Otto Runge zwischen Aufbruch und Opposition 1777–1802*, diss. Stockholms universitet 1961, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1961.

24. Berfelt skriver: "Det är naturligtvis historiskt förkastligt att säga att den abstrakta konsten sådan den växer fram i Tyskland under tiotalet är ett förverkligande av romantikens drömmar om den nya konsten. Ändå kan man inte komma ifrån den häpnadsväckande samstämmigheten som präglar vad romantikerna

vill och de moderna gjorde." Berefelt 1972, s. 13. Åtskilliga gånger har överensstämmelserna mellan strävanden inom romantiken och modernismen påtalats. Ett svenskt exempel på detta är Peter Cornells bok *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik* där andlighet, esoteriska läror, alkemi, symbolism och annat idégods med härstamning från romantiken lyfts fram som en viktig underström i modernismen. Peter Cornell, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Gidlund, Stockholm 1981.

25. "Målaren ska inte bara måla vad han ser framför sig, utan också vad han ser inom sig." Min övers.: "Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht." Caspar David Friedrich, "Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern" (1830), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Verlag Rogner & Bernhard, München 1974, s. 125.

26. "Konstnärens känsla är hans lag. Ren känslighet kan aldrig vara naturvidrig, utan är alltid samstämmig med naturen." Min övers.: "Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig, immer naturgemäß sein." Friedrich 1974, s. 87.

27. Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, New York 1953.

28. Hayden diskuterar denna metafor hos Adams i relation till Jules Lefebvres målning *Sanningen (La vérité 1870)*. "Autenticitetens regim" betecknar idealiseringen av det autentiska från romantiken till modernismen. Hayden 2006, s. 67–86.

29. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classical Art*, Arts Book Society, Readers Union Group, Storbritannien 1974.

30. Vad Clark här refererar till är Burkes traktat från 1757: Edmund Burke, *Filosofisk undersökning av ursprunget till våra begrepp om det sublima och det sköna. Med en inledande essä om smaken (A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful 1757)*, övers. Per Dahl, Symposium, Stockholm/Steinag 1995.

31. Clark 1974, s. 20.

32. Stephen C. Behrendt, "The Visual Arts and Music", *Romanticism. An Oxford Guide*, red. Nicholas Roe, Oxford University Press, Oxford & New York 2005.

33. Behrendt 2005, s. 63–64.

34. Begreppet det sublima förekommer i Longinos traktat *Om litterär storhet* från första århundradet men är här förknippat med den höga stilen i litterära mästerverk, även om en glimt av ordets moderna betydelse framträder då Longinos talar om Bibelns *fiat lux* (varde ljus) som en sublim retorisk figur. Longinos, *Om litterär storhet (Peri hypsous 0–100)*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg 1997.

35. Burke 1995; Kant 2003, § 23–, s. 100 ff.

36. Kant 2003, s. 112–113.

37. Barnett Newman, "Det sublima är nu" ("The Sublime Is Now" 1948), övers. Daniel Birnbaum, *Kris* nr 42 1991; Jean-François Lyotard, "Det sublima och avantgardet" (avsnitt ur *L'inhumain. Causeeries sur le temps*, Paris 1989), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.

38. Jfr. Piet Mondrians renodling av vertikala och horisontella svarta linjer som avgränsar rektangulära fält i primärfärgerna och vitt. Hos Mondrian återkommer ordet det plastiska (på nederländska *beelding*=representation, *beeldene kunst*=plastisk konst), bland annat i termen neoplasticism (*De Nieuwe Beelding*). Mondrians idealism påminner om romantikernas strävan att tränga bakom sinnevärldens sken för att finna inre principer. Här finns drag av såväl Platons idélära som Hegels dialektik. I sina skrifter talar han om förändligande, subjektivering, fördjupning, abstraktion och sublimering. Mondrians metafysik var inspirerad av Helena P. Blavatskys teosofi som innehöll en tanke om olika nivåer av verklighet, från den materiella till den abstrakta. Motsättningen mellan materia och ande genererar en rad andra dikotomier som universell/partikulär eller individuell, abstrakt/konkret eller verklig, kraft/sken, inre/yttre, aktiv/passiv, manlig/kvinnlig, progressiv/konservativ, vertikal/horisontell, sanning/skönhet, och så vidare, vilka återspeglas i Mondrians kompositioner, exempelvis i hur de vertikala linjerna balanseras mot horisontella. Det abstrakta måleriet uppenbarar enligt Mondrian tillvarons formrelationer. Dessa relationer framstår tydligare när de inte är beslöjade av yttre sken eller av det naturliga, utan är manifesta i sig själva, hävdar han. Ordinär syn kan inte göra rättvisa åt relationer mellan positioner på ett exakt sätt, skriver Mondrian. Piet Mondrian, *Natural Reality and Abstract Reality. An Essay in Dialogue Form (De Stijl 1919–1920)*, övers. Martin S. James, George Braziller New York 1995, s. 17–18, 21–22.

39. Se: Wassily Kandinsky, *Om det andliga i konsten (Über das Geistige in der Kunst 1911)*, övers. Ulf Linde & Sonja Martinsson (Konstakademien 1970), Vingå Press, Stockholm 1994; Berefelt 1972, s. 19–20.

40. Berefelt 1972, s. 14.

41. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia 1962)*, övers. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts/London (1968) 2:a uppl. 1981.

42. Poggioli 1981, s. 48–49.

43. Poggioli 1981, s. 50–58.

44. Som den franske filosofen

Jacques Rancière påpekat i en intervju: "the intermingling of high art and popular culture was not a discovery of the 1960s but at the heart of nineteenth-century Romanticism". Fulvia

Carnevale & John Kesley, "Art of the Possible. Fulvia Carnevale and John Kesley in Conversation with Jacques Rancière", *Artforum* mars 2007, s. 257.

45. Hauser 1972, s. 101.

46. Allra tydligast framträder denna uppfattning i Greenbergs uppsats "Avantgarde och Kitsch" där han hävdar att en klyfta öppnar sig mellan den modernistiska konsten och kitschen, den senare förbunden med kulturindustrin. Clement Greenberg, "Avantgarde och kitsch" ("Avantgarde and Kitsch", *Partisan Review* 1939), övers. Tom Sandqvist, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.

47. William Vaughan, *Friedrich*, Phaidon Press, London 2004, s. 328–329.

48. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften band 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (1970) 2003; Greenberg 2000.

49. Se: Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1996.

50. Greenberg 2000, s. 24–25.

51. Greenberg 2000, s. 19.

52. Greenberg 2000, s. 21.

53. Greenberg 2000, s. 21.

54. Susan Sontag, "Anteckningar om 'camp'" ("Notes on 'Camp'" 1964), övers. Erik Sandin, *Konst och antikont*, Pan Norstedts, Stockholm, 1969.

55. Andy Warhol kallades "Drella", en sammanslagning av *Dracula* och *Cinderella*.

56. Odd Nerdrum, m.fl., *Hva er kitsch!/?/On Kitsch*, Kagge forlag, Oslo 2000, s. 12. Nerdrum menar att det var med Kants beskrivning av det fria estetiska omdömet som hantverket började förlora sin betydelse i konsten. När vi faller estetiska omdömen med avseende på det sköna respektive det sublima, det vill säga när den reflekterande omdömeskraften sätts i spel i bedömningen av ett objekt, uppstår ett välbehag respektive en lust eller olust, hävdade Kant. Kant talar om detta estetiska omdöme i termer av ändamålslös ändamålsenlighet. Det estetiska omdömet är utan intresse och utan begrepp och har inget annat ändamål än sig själv, vilket visar sig vara ett högst väsentligt ändamål. Hos Kant framträder omdömet nämligen som en möjlighet att omfatta förståndets sinnliga och översinnliga förmåga, vilket gör det möjligt att jämka samman natur och frihet och överbrygga klyftan mellan förståndet och förnuftet, där förståndet är relaterat till kunskapsförmågan och förnuftet till begärsförmågan. I omdömet bestäms subjektets relation till objekten. Omdömet saknar men söker begrepp då det kräver giltighet utöver det rent subjektiva. Kant föreställer sig att det finns ett gemensamt sinne (*Sensus Communis*) som ligger till grund för smaken. Kants intresselösa omdöme korresponderar med det moderna konstbegrepp som växer fram under hans livstid, där konsten förstås vara till för sig själv allena.

Nerdrums poäng är att Kant inte intresserar sig för objektet i sig utan upplevelsen av det. Kant 2003, passim.

57. Torsten Ekbom, "Förvirring", *DN* 1987-10-04.

58. Ola Billgren, "Efterskrift" *Collages*: 22.6–14.9 1985, Kalejdoskop, Åhus 1986, opaginerad.

59. Mot upplysningens sekularisering och åtskillnad mellan tro och vetande svarar olika försök till återerövring av det religiösa livet. I vår tid har vi kunnat se strömningar som New age som svar på en långtgående sekularisering av de västerländska samhällena.

60. Hauser 1972, s. 113.

61. Engdahl 1986, s. 266.

62. Walter Benjamin, "Historiefilosofiska teser XIV" ("Über den Begriff der Geschichte XIV"), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Skäne 1991, s. 185.

63. Benjamin 1991, s. 185

64. En eventuell parallell till idén om skillnadens eviga återkomst finns i Heinrich Wölfflins stilanalys i *Konsthistoriska grundbegrepp* (1915, 1957), där konsthistorien fattas som en växelverkan mellan en vilja till sammanhållen och klar form respektive upplösning av formen, en strävan som tar sig olika uttryck under olika epoker. Heinrich Wölfflin, *Konsthistoriska grundbegrepp. Stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst. Med företal av professor Ragnar Josephson (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst 1915, 1948)*, övers. Bengt G. Söderberg, Scandinavian Univeristy Books, Svenska bokförlaget/Norstedts, Stockholm 1957.

65. Gilles Deleuze, *Nietzsche och filosofin (Nietzsche et la philosophie 1962)*, övers. Johannes Flink, Daidalos, Göteborg 2003.

66. Johannes Flink, "Förord. Gilles Deleuzes Nietzsche och filosofin och dess ställning inom 1900-talets filosofihistoria", i: Gilles Deleuze, *Nietzsche och filosofin (Nietzsche et la philosophie 1962)*, övers. Johannes Flink, Daidalos, Göteborg 2003, s. 19.

67. Flink 2003, s. 19–20

68. Flink 2003, s. 20

69. Deleuze 2003, s. 124–125.

70. Sigmund Freud, "Bortom lustprincipen" (*Jenseits des Lustprinzips 1920*), övers. Ola Andersson, i: *Valda skrifter. Bortom lustprincipen samt Masspsykologi och jaganalys, jaget och detet, Hämning, symtom och ångest*, 2:a uppl. Natur & kultur, Stockholm 1995.

71. Daniel Birnbaum, "Maskinens öga", *Kris* nr 41 1990, s. 18–19.

72. Birnbaum 1990, s. 19; Sigmund Freud, "En anteckning om 'underblocket' (1925 [1924])", övers. Erik Wennström & Anders Ols-son, *Kris* nr 27 1983.

73. Foster 1996, s. 29.

74. Foster 1996, s. 207.

75. Søren Kierkegaard, "Gjentagelsen.

Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius" (1843), *Søren Kierkegaards skrifter. Gjentagelsen, Frygt og bæven, Philosophiske smuler, Begrebet angst, Gad*, Köpenhamn 1997.

76. Søren Kierkegaard, "Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik af Johannes de Silentio" (1843), *Søren Kierkegaards skrifter. Gjentagelsen, Frygt og bæven, Philosophiske smuler, Begrebet angst, Gad*, Köpenhamn 1997.

77. Engdahl 1986, s. 7.

78. Bal 1999, s. 7–8.

79. Bal 1999, s. 1.

80. Bal 1999, s. 2.

81. Bal 1999, s. 3.

82. Bal 1999, s. 6–7.

83. Bal 1999, s. 7–8.

84. Bal 1999, s. 9.

Noter / Kapitel 5

1. Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet* (*Critik der reinen Vernunft* 1781), övers. Jeanette Emt, Thales, Stockholm 2004; Immanuel Kant, *Kritik av det praktiska förnuftet* (*Critik der praktischen Vernunft* 1788), övers. Fredrik Linder, Thales, Stockholm 2004; Kant 2003.

2. Under rubriken "Yrkesetik" på Svenska Konstkritikerförbundet AICA:s hemsida kan man läsa i § 2: "Konstkritiker bör undvika varje form av beroendeförhållande till konstnärer, utställningsarrangörer och andra intressenter i konstlivet, vilkas verksamhet kritiker måste förutsättas komma i kontakt med i sin yrkesutövning. Konstkritiker skriver för allmänheten, inte konstlivets intressenter." Svenska AICA, "Yrkesetik för konstkritiker" (antaget vid Svenska Konstkritikersamfundets föreningsmöte 13 oktober 1977). I. "Intern moral" § 2, <http://www.aicasweden.org/ny/index.php?id=27,2008-01-10>.

3. Anders Palm talar om konstkritikens kommunikationsfunktioner. Dessa funktioner definierar han som 1) den informativa, 2) den journalistiska, 3) den deskriptiva, 4) den analytiska, 5) den hermeneutiska, 6) den expressiva, 7) den pedagogiska, 8) den imperativa, 9) den performativa, samt 10) den värderande. Den värderande funktionen är alltså bara en bland flera andra. Anders Palm, "Appendix II. Vetenskapliga infallsvinklar på konstkritiken", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003, s. 333–337.

4. Malcolm Gee, "The Nature of Twentieth-Century Art Criticism", *Art Criticism Since 1900*, red. Malcolm Gee, Manchester University Press, Manchester & New York 1993, s. 13.

5. Arne Törnqvist, *Den saliga målarkonsten. Kritik 1977–1992*, Natur & kultur, Stockholm 1994.

6. Torsten Ekbon, *Molnbyggare*, Bonniers, Stockholm 1980; Torsten Ekbon, *Bildstorm*, Bonniers, Stockholm 1995; Torsten Ekbon, *Experimentfälten*, Bonniers, Stockholm 2000.

7. Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Bonniers, Stockholm 1960.

8. Ulf Linde, *Efter hand. Texter 1950–1985*, Bonniers, Stockholm 1985; Ulf

Linde, *Svar*, Bonniers, Stockholm 1999.

9. Exempel på sådana böcker är: Torsten Bergmark, *Kampen om rummet. Kritik och program*, Bonniers, Stockholm 1966; Torsten Bergmark, *Konst, klass, kapital. Rapporter och resonemang om konstens villkor*, Zenit, Stockholm/Cavefors, Staffanstorp 1969; Torsten Bergmark, *Konstnärens som politiker*. Arbetarkultur, Stockholm 1972; Torsten Bergmark, *Konsten och makten*, Arbetarkultur, Stockholm 1978; Torsten Bergmark, *Flykten till konsten*, Gidlund, Stockholm 1984.

10. Bengt Olvång, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Författarförlaget, 1983.

11. Olvång 1983.

12. Beate Sydhoff, *Sveriges konst 1900-talet, del 2. 1945–1975*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 2000.

13. Utställningen ägde rum på Rheinisches Landesmuseum i Bonn den 16 april–25 maj 1975. Douglas Feuk, *Neuer Realismus Aus Schweden*, Rheinisches Landesmuseum, Malmö 1975.

14. Douglas Feuk, "Ironie, Phobie, Dämonie. Über die Malerei Dick Bengtssons", övers. Jörg Scherzer, *Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei*, red. Kasper König & Hans-Ulrich Obrist, Kunsthalle Wien & Deichtorhallen Hamburg, Wien/Hamburg 1993; Douglas Feuk, *August Strindberg. Paradiesbilder – Infernomalerei* (August Strindberg. Paradiesbilder – Infernomåleri 1991), övers. Jörg Scherzer, Bløndal, Hellerup 1991.

15. Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998.

16. Cornell 1981; Peter Cornell, *Saker. Om tingens synlighet*, Gidlunds förlag, Hedemora 1993.

17. Nittve var intendent på Moderna Museet 1986–1990, chef för konsthallen Rooseum i Malmö 1990–1995 och mellan 1995 och 1998 direktör för konstmuseet Louisiana i Humlebæk. 1998 blev han chef för Tate Modern i London. År 2001 utsågs han till chef för Moderna Museet.

18. Ericsson har fortsatt att undervisa i filosofisk estetik vid Stockholms universitet. Ericsson doktorerade i praktisk filosofi i mitten av 1970-talet. Hans inriktning var då inte estetik utan socialfilosofi. Först efter 1980 kom Ericsson att ägna sig helt åt estetik, konstteori och konstkritik. Parallellt med sitt skrivande har han även arbetat som konstnär och curator. Lars O Ericsson, *Justice in the Distribution of Economic Resources. A Critical and Normative*, diss. Stockholms universitet 1975, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1975.

19. Lars O Ericsson, *I den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Carlssons bokförlag, Stockholm 2001.

20. DN:s kulturchef Maria Schottenius förklarade sitt förtroende för Ericsson vara för-

burkat efter att han med e-post hade skickat personliga ställningstaganden och uppmaningar till Konst 2 (Rodrigo Mallea Lira, Ylva Ogländ och Jelena Rundqvist), den tilltänkta ledningsgruppen för Tensta konsthall som skulle ersätta den avsatta chefen Gregor Wroblewski. Om turerna kring Tensta konsthall och sitt eget avskedande från DN skriver Ericsson i *Mordet på Tensta konsthall*, Books on demand, 2005.

21. Engdahl 1986.

22. Sören Engblom, *Svensk konst: ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten*, Svenska institutet, Stockholm 2000.

23. Weimarck har även recenserat konstvetenskaplig litteratur för SvD. Han disputerade på avhandlingen *Konst och varuform. Materialistiska studier kring varusamhällets upptäckt av konstens och estetikens autonomi* (1979). Torsten Weimarck, *Konst och varuform. Materialistiska studier kring varusamhällets upptäckt av konstens och estetikens autonomi*, diss. Lunds universitet 1979, Kalejdoskop förlag, Åhus 1979.

24. Mikael van Reis, *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*, diss. Göteborgs universitet 1997, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1997.

25. Lars Vilks, *Konst och konster*, diss. Lunds universitet 1987, Wedgepress & Cheese, Malmö 1987.

26. John Sundkvist, *Mellan närvaro och sken. Om konst*, Schultz, Paris 2003

27. Daniel Birnbaum, *The Hospitality of Presence. Problems of Otherness in Husserl's Phenomenology*, Almqvist & Wiksell International, diss. Stockholms universitet 1997, Stockholm 1998.

28. Daniel Birnbaum & Anders Olsson, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Bonniers, Stockholm 1992; Daniel Birnbaum & Sven-Olov Wallenstein, *Heideggers väg*, Thales, Stockholm 1999; Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Sternberg, New York 2005.

29. Jelena Zetterström, *Offentlig konst i Lund*, foto: Ingemar D Kristiansen och Bert Olsson, övers. Marianne Thormählen, Lunds kulturnämnd i samarbete med SDS, cop., Malmö 1994.

30. Nilsson 2000.

1. Tidskrifter som *Kulturmagasinet Vargen*, *The Guru Papers*, *Vesuvius* kan nämnas. I Göteborg fanns Galleri SubBau, DS och Mors mössa, i Stockholm BarBar, Gambrius och DK. Konstnärer som Carl Michael von Hausswolff, Erik Pauser och Leif Elggren arbetade med ljud, performance, installationer och video i en konceptuell anda. Det romantiska anslaget kommer tydligare fram i Gunvor Nelsons filmer, i Johan Donners och Ulf Nilssons experimentfilm *Resan till muren* men också i Margaretha Åsbergs dansföreställningar, för att bara nämna några tidstypiska exempel.

2. Vesuvius (Leif Elggren, Eric Fylkeson, Bruno K. Öijer, med flera), *"Tänd mörkret!"*, *Vesuvius*, Stockholm 1974. *Tänd mörkret!* är även titeln på en utställning med svensk konst 1975–1985, sammanställd av Ola Åstrand och Ulf Kihlander på Göteborgs konstmuseum 2007. *Tänd mörkret! Svensk konst 1975–1985*, red. Ola Åstrand & Ulf Kihlander, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg 2007. Tysk höst (*Deutscher Herbst*) har blivit ett uttryck för händelserna som kulminerade den 18 oktober 1977, då de tre medlemmarna av den vänsterradikala terrorgruppen Rote Arme Fraktion, Andreas Baader, Gudrun Ensslin och Jan-Carl Raspe tog sina liv i Stuttgart-Stammheimfängelset efter en misslyckad flygkapning. RAF kidnappade och avrättade samtidigt arbetsgivarorganisationens ordförande Hans-Martin Schleyer. Ulrike Meinhof hade hängt sig i sin cell året dessförinnan. RAF förkroppsligar en extrem vänsterradikalisering efter 1968. Jakten på terroristerna skapade starka slitningar i det tyska samhället. De hotfulla stämningarna spred sig även till Sverige med RAF:s sprängning av tyska ambassaden i Stockholm 1975. Förläggaren Bo Cavefors gav ut en volym med RAF-gruppens texter som förbjöds i Västtyskland. *RAF: Texter*, Bo Cavefors förlag, Lund 1977.

3. Bukdahl undervisade vid tidpunkten i konsthistoria vid konstakademien i Köpenhamn. Else Marie Bukdahl, "Maktens demoni och den tysta naturen", övers. Sune Nordgren, *Kalejdoskop*, nr 5–6 1982.

4. Bukdahl 1982, s. 2.

5. Ola Billgren, "Målerihistoria", *Konstnären som kommentator. Ett urval svenska konstnärstexter från 1948 till idag*, red.

Bo Nilsson, Kalejdoskop förlag, Åhus 1983, s. 181–182.

6. Marshall McLuhan, *Media (Understanding Media 1964)*, övers. Richard Matz, (Norstedts 1999), Bokförlaget Tranan 2001, s. 14–16.

7. Deltagande konstnärer var Gretchen Bender, Dara Birnbaum, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Marcel Duchamp, Jasper Johns, Donald Judd, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Allan McCollum, Gerhard Merz, Robert Morris, Reinhard Mucha, Nam June Paik, Blinky Palermo, Giulio Paolini, Francis Picabia, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, James Rosenquist, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Andy Warhol och James Welling.

8. Lars Nittve, "Förord", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987, s. 9.

9. Alfred H. Barr, "Chart of Modern Art 1890–1935", *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936.

10. Nittve, "Förord" 1987, s. 9.

11. Till exempel kallar Lars O Ericsson Greenbergs teori om det modernistiska måleriets utveckling mot måleriets essens för "fundamentalism" i: Lars O. Ericsson, "Allegorins återkomst", *Att tänka annorlunda*, red. Jan Åman, Symposion bokförlag, Stockholm/Stehag 1990, s. 52.

12. Julia Kristeva, *Fasans makt. En essä om abjektionen (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection 1980)*, övers. Agneta Rehal och Anna Forssberg, Daidalos, Göteborg 1992.

13. Lars Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987, s. 14.

14. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 15, 18.

15. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 19.

16. Foster 1996, s. 20 ff.

17. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 21.

18. Ulf Linde, *Marcel Duchamp. Moderna museet 15 november 1986–25 januari 1987*, red. Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm 1986; Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 22.

19. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 22.

20. En *agent provocateur* är person som genom att förställa sig lockar individer att uttala sina åsikter eller begå olagliga handlingar. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 22.

21. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 26.

22. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 27.

23. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 34.

24. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 34.

25. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 38.
26. Nittve, "Implosion – ett postmodernt perspektiv" 1987, s. 38.
27. Sören Engblom, "Tomrummet i lökens centrum", *Expressen* 1987-11-02; Lars Vilks, "Implosion – vår tids meningsförlost", *HD* 1987-12-08; Lars Vilks, "Allt kan inte populariseras", *HD* 1987-12-29; Steve Sem-Sandberg, "Postmodernismen en angelägenhet för alla", *SvD* 1987-11-28; Ingela Lind, "Egot i anonym förklädnad", *DN* 1987-11-11; Leif Nylén, "Arkadien", *DN* 1987-11-11; Ingela Brovik, "Utställningen ett stort skämt", *HD* 1987-12-23; Torsten Bergmark, "Postmodernt på Moderna museet. Förvirrat och banalt", *Ny Dag* nr 50 1987; Vera Nordin, "Postmodern kollaps och indisk skönhet", *VK* 1987-11-04; Vera Nordin, "Ska vi tillbe eller spotta på konsten?", *NSD* 1987-12-18.
28. Peter Cornell, "Kulisser av språk", *Expressen* 1987-11-02; John Peter Nilsson, "Moderna museet blir postmodernt", *AB* 1987-10-24; Rolf Anderberg, "Postmodernismens ram", *GP* 1987-12-14.
29. Nordin, *VK* 1987-11-04.
30. Nordin, *NSD* 1987-12-18.
31. Nordin, *NSD* 1987-12-18.
32. Bergmark, *Ny Dag* nr 50 1987.
33. Bergmark, *Ny Dag* nr 50 1987.
34. Bergmark, *Ny Dag* nr 50 1987.
35. Bergmark, *Ny Dag* nr 50 1987.
36. Bergmark, *Ny Dag* nr 50 1987.
37. Mot Bergmark kan man hävda att den postmoderna kritiken riktar sig mot myten om det autentiska, inte mot det autentiska i sig.
38. Brovik, *HD* 1987-12-23.
39. Vilks, *HD* 1987-12-08.
40. Vilks, *HD* 1987-12-29.
41. Vilks, *HD* 1987-12-29.
42. Engblom, *Expressen* 1987-11-02.
43. Engblom, *Expressen* 1987-11-02.
44. Engblom, *Expressen* 1987-11-02.
45. Cornell, *Expressen* 1987-11-02.
46. Cornell, *Expressen* 1987-11-02.
47. Cornell, *Expressen* 1987-11-02.
48. Nilsson, *AB* 1987-10-24.
49. Nilsson, *AB* 1987-10-24.
50. Nylén, *DN* 1987-11-11.
51. Nylén, *DN* 1987-11-11.
52. Nylén, *DN* 1987-11-11.
53. Lind, *DN* 1987-11-11.
54. Lind, *DN* 1987-11-11.
55. Lind, *DN* 1987-11-11.
56. Lind, *DN* 1987-11-11.
57. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-11-28.
58. Lars O Ericsson, "Till försvar för 80-talets konst", *DN* 1987-09-27; Lars O Ericsson, "I symbolernas rike", *DN* 1987-09-29.
59. Ericsson 2001, s. 11-12.
60. Ericsson 2001, s. 12.
61. Ericsson, *DN* 1987-09-27.
62. Ericsson, *DN* 1987-09-27.
63. Ericsson, *DN* 1987-09-29.
64. Ericsson, *DN* 1987-09-29.
65. Ericsson, *DN* 1987-09-29.
66. Ericsson, *DN* 1987-09-29.
67. Dan Karlholm och Yvonne Nilsson har i respektive uppsatser och artiklar sammanfattat konstdebatten 1987. Dan Karlholm, "Konstdebatten i DN 27/9-25/11. En sammanfattning och kommentar", *Valör. Konstvetenskapliga studier och forskning* nr 6 1988; Yvonne Nilsson, *Postmodern konstdebatt och Implosion 1987*, Proseminarieuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, Stockholm 2002; Yvonne Nilsson, "Postmodernism – eller modernismens subversiva strategier. Tillbakablick på 80-talets debatt kring utställningen Implosion", *Paletten* # 258, nr 3 2004.
68. Ekbohm, *DN* 1987-10-04.
69. Ekbohm, *DN* 1987-10-04.
70. Ekbohm, *DN* 1987-10-04.
71. Ulf Linde, "Struntet behöver legitimeras", *DN* 1987-10-10.
72. Lars O Ericsson, "Det icke kodade kan inte kommuniceras", *DN* 1987-10-16.
73. Ericsson, *DN* 1987-10-16.
74. Ulf Linde, "Min rumpa är unik!", *DN* 1987-10-21
75. Linde, *DN* 1987-10-21
76. Linde, *DN* 1987-10-21
77. Linde, *DN* 1987-10-21
78. Ett intressant undantag är Håkan Rehnbergs, Johan Scotts och Gregor Wroblewskis utställning () på Thielska Galleriet 1978, som pekade fram mot 1980-talet.

1. Barchan 2003.
 2. Denna återkommer i flera recensioner av flera olika kritiker men får sitt kanske mest radikala uttryck i Nittvets essä "Ola Billgren – agent provocateur i romantikens landskap". Nittve 1985.
 3. Olle Granath, "Älskare och analytiker", *DN* 1979-03-15; Ulf Hård af Segerstad, "Romantik utan romantiker", *SvD* 1985-04-16.
 4. Den nya romanen (*Le nouveau roman*) var en litterär riktning som framträdde i Frankrike på 1950-talet, med representanter som Michel Butor, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute och Claude Simon. I reaktion mot existentialismens humanism och antropomorfism övergav de den traditionella intrigen, metaforerna och den psykologiska inlevelsen för cirkulära eller öppna berättarstrukturer, inspirerade av film. Texten uppehöll sig vid detaljerade beskrivningar av synintryck och ting, inte sällan utifrån voyeuristiska perspektiv. Människan beskrevs som fångad i strukturer, rent av som en produkt av dem. Författarna studerade ingående beteendemönster och reaktioner. Några djuppsykologiska tolkningar erbjöds däremot inte. Den nya romanens författare nöjde sig med att beskriva det som är tillgängligt på ytan, handlingarna och deras konsekvenser. Ola Billgren har i efterhand beskrivit sin upplevelse av Robbe-Grillet i "Le Voyeur" (1991): "Jag läste *Le Voyeur*, Robbe-Grilletes roman från 1956, i Lund 1962 och fann den vara det mest storslagna stycke kritisk litteratur jag någonsin kommit i kontakt med. Robbe-Grilletes roman påminde mig starkt om den fotorealism jag hade under förberedelse." Billgren inflikar dock att Robbe-Grilletes betydelse för hans konstnärskap betonats väl mycket. Det fanns andra influenser, framför allt Michelangelo Antonionis filmer. Att Billgren gav en målning titeln *Hommage à Robbe-Grillet* (1964) visar ändå på Robbe-Grilletes betydelse för honom vid tidpunkten. Ola Billgren, "Le Voyeur", *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991, s. 7; Alain Robbe-Grillet, *Stenögonen* (*Le voyeur* 1955), övers. Eva Alexandersson, Pannacherieserien, Bonniers, Stockholm 1957; se även: Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel. Essays on Fiction* (*Pour un nouveau roman* 1963), övers.

Richard Howard, Northwestern University Press, Eranston 1989.

5. Bertil Kaa Hedberg, "Ett samtal med Ola Billgren", *Konsttidningen* nr 1–2 2001, s. 15.

6. Douglas Feuk, "Mellan utanför och innanför", *Ola Billgren. Akvareller i urval – Lito-grafier 1961–78*, Galleri 69, Göteborg 1979, s. 40.

7. Feuk 1979, s. 41.

8. Feuk 1979, s. 41.

9. Feuk 1979, s. 46.

10. Feuk 1979, s. 47.

11. Granath, *DN* 1979-03-15.

12. Granath, *DN* 1979-03-15.

13. Granath, *DN* 1979-03-15.

14. Granath, *DN* 1979-03-15.

15. Granath, *DN* 1979-03-15.

16. Beate Sydhoff, "Minnen", *SvD*

1979-03-17.

17. Sydhoff, *SvD* 1979-03-17.

18. Sydhoff, *SvD* 1979-03-17.

19. Margareta Romdahl, "Ola Billgrens bildspråk uppdyrkat", *DN* 1979-03-17.

20. Åsa Wall, "Dick Bengtsson – Hans styrka är mångtydigheten", *SvD* 1983-05-06.

21. Bengt Olvång, "Ola Billgren – en bok om sig själv och sin vända: Konsten att måla – utan att ljuga...", *AB* 1980-03-06.

22. Bengt Olvång, "Fascism lurar bakom knuten", *AB* 1979-03-22.

23. Olvång, *AB* 1979-03-22.

24. Olvång, *AB* 1979-03-22.

25. Bengt Olvång, "Drömtillstånd och framtidstro", *AB* 1982-06-15.

26. Olvång, *AB* 1982-06-15.

27. Olvång, *AB* 1982-06-15.

28. Olvång, *AB* 1982-06-15.

29. Ola Billgren, "Till Vinterdagar",

Kalejdoskop nr 3 1980, s. 9.

30. Olvång, *AB* 1982-06-15.

31. Olvång 1983.

32. Olvång 1983, s. 7.

33. Olvång 1983, s. 7.

34. Billgren kommenterar själv detta fenomen i en intervju: "När jag på 70-talet sökte mig bort från fotorealismen, kom det en ganska kraftig reaktion av besvikelse från många människor som hade identifierat sig med mitt bildspråk och som upplevde en generations-samhörighet med mig. **Olle Granath** sade till exempel, i samband med en utställning jag hade i Stockholm 1982, att han aldrig hade kunnat tro att jag var så brutal. Och jag missförstod honom. Jag trodde att han menade att jag målade brutalt, men han menade att det var brutalt mot min publik att göra på det sättet. Att det uppfattades som ett svek." Hedberg 2001, s. 15.

35. Thomas Mann, *Buddenbrooks*.

En familjs förfall (*Buddenbrooks. Verfall einer Familie* 1901), övers. Ulrika Wallenström, Bonniers, Stockholm 2005.

36. Vi kan här påminna oss om ofrånkomligheten i McLuhans ofta citerade tes mediet är budskapet. Varje medium genererar sina specifika effekter. McLuhan 2001, s. 18 ff.

37. Begreppet är min översättning av engelskans *covert/indirect intermediality*, Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam & Atalanta GA 1999, s. 35-50.

38. Billgren, *Kalejdoskop* 1980.

39. Ola Billgren föddes i Köpenhamn 1940. Familjen flyttade till Löderup på Österlen under kriget. Båda föräldrarna, Hans Billgren och Grete Lützhøft-Billgren var konstnärer. Förutom Ola fick de sönerna Jean och Mons. Föräldrarna målade i en modernistisk tradition. Hans Billgren höll fram färgen som det viktigaste i måleriet, detta i linje med en koloristisk tradition som Ola Billgren gjorde revolt mot med sin nyrealism. Se: Ola Billgren & Thomas Millroth, *Hans Billgren*, Ystad konstmuseum, Ystad 2004.

40. Ola Billgren, "Interiört", *Svenskt måleri i stort format*, Malmö Konsthall, Malmö 1979, s. 6.

41. Billgren, *Kalejdoskop* 1980, s. 8.

42. Billgren, *Kalejdoskop* 1980, s. 9.

43. Billgren, *Kalejdoskop* 1980, s. 11.

44. Billgren 1979.

45. Eugen Wretholm, "Svenskt vemod i Venedig", *SvD* 1980-12-13.

46. Wretholm, *SvD* 1980-12-13.

47. Wretholm, *SvD* 1980-12-13.

48. Robbe-Grillet skriver: "Is there not, first of all, a certain fraudulence in this word *human* which is being thrown in our faces? If it is not a word quite devoid of meaning, what meaning does it really have? It seems that those who use it all the time, those who make it the sole criterion of all praise as of all reproach, identify – deliberately, perhaps – a precise (and limited) reflection on man, his situation in the world, the phenomena of his existence, with a certain anthropocentric atmosphere, vague but imbuing all things, giving the world its so-called *signification*, that is, investing it from within by a more or less disingenuous network of sentiments and thoughts." Robbe-Grillet 1989, s. 51-52.

49. Karl-Erik Eliasson, "Ola Billgrens biennial", *HD* 1981-02-27.

50. Eliasson, *HD* 1981-02-27.

51. Torsten Weimarck, "... detta friare rum – denna rörliga blick...", *SDS* 1981-02-21.

52. Weimarck, *SDS* 1981-02-21.

53. Weimarck, *SDS* 1981-02-21.

54. Douglas Feuk, "Långsam hemkomst", *Ola Billgren. Måleri/Paintings*, Bra Böcker & Galerie Leger, Malmö 2000.

55. Feuk 2000, s. 138.

56. Jacques Lacan, *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter*, övers. Irène Matthis, Natur & kultur, Stockholm (1989) 1996.

57. *Mise en abyme* betyder kastad i avgrunden. Begreppet används ofta om bilder som innehåller en bild av hela bilden som i sin tur innehåller denna bild och så vidare, vilket öppnar ett oändligt perspektiv, som när två speglar vänds mot varandra. Termen kan även

hänvisa till språkets intertextuella natur, där text hänvisar till text i en oändlig kedja.

58. Engdahl 1986, s. 271.

59. Horace Engdahl, "Eftertankar om den romantiska texten", *Kris* nr 23/24 1983, s. 68.

60. Engdahl 1986, s. 265.

61. Ola Billgren, "19 romantiska landskap" (katalogförord Glemminge 1983), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter* 1991.

62. Billgren, "19 romantiska landskap" 1991, s. 58.

63. Leif Nylén, "Ola Billgren prövar ett dubbelt tilltal", *DN* 1982-06-03.

64. Nylén, *DN* 1982-06-03.

65. Derrida för en diskussion om problemet med att bestämma ramen runt ett verk utifrån Kants distinktion mellan de grekiska termerna *ergon* (verk) och *parergon* (utanför verket). *Parergon* översätts som ett tillägg, ett främmande sekundärt objekt, ett vid sidan av och en påminnelse. *Ergons* integritet är beroende av att *parergon* fortsätter att vara sekundärt. Derrida använder även begreppet *Passe-Partout* för att peka ut det som på en gång är en del och inte en del av verket. Jacques Derrida, "Parergon" (ur *La Verité en Peinture* 1978), övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, *Tankens arkipelag. Moderna kantläsningar*, red. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, Brutus Östlings bokförlag Symplosion, Stockholm/Stehag 1992, s. 148-150.

66. Nylén, *DN* 1982-06-03.

67. Nylén, *DN* 1982-06-03.

68. Nylén, *DN* 1982-06-03.

69. Lars Nittve, "Genom en hinna av imperfektum", *SvD* 1982-05-22.

70. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

71. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

72. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

73. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

74. Dekonstruktionen utvecklade

Derrida i böcker som: Jacques Derrida, *Rösten och fenomenet. Introduktion till tecknets problem i Husserls fenomenologi (La voix et le phénomène 1967)*, övers. Daniel Birnbaum & Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 1991; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris (1967) 1997; Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris (1967) 1979.

75. Min sammanfattning av Derridas dekonstruktion bygger i stora stycken på: Stefan Jonsson, "Misstänksamhetens filosof", *DN* 2004-10-11.

76. Nittve 1985.

77. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

78. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

79. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

80. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

81. Nittve, *SvD* 1982-05-22.

82. Sören Engblom, "Ola Billgren i en ny fas av sitt måleri: På den dunkla vägen till en avlägsen plats", *Expressen* 1982-05-22.

83. Engblom, *Expressen* 1982-05-22.

84. Engblom, *Expressen* 1982-05-22.

85. I en intervju 2000 säger Billgren: "- Jag utsattes för kritik inte minst från min närmaste omgivning i det intellektuella Lund, där det fanns en stark vänster. Jag fann det fullkomligt orimligt att jag som en yngre, framgångsrik konstnär inte skulle använda min talang till ett bättre ändamål än att måla borgerliga miljöer och att detta ändamål skulle vara till gagn för folket och framtiden. Det var som att tala till väggen med många människor som man samtidigt respekterade. - Det tidigare måleriet blev ett problem för mig. Jag fick stora bekymmer. För varje målning blev det som att rulla stenen uppför berget på nytt." Nils Petter Sundgren, "Mannen som kom in från kylan", *Månadsjournalen* oktober 2000, s. 88 ff.
86. Billgren, *Kris* 1983.
87. Sören Engblom, "Ola Billgren, romantiker. Nu lyssnar han till egna signaler", *Expressen* 1990-01-19.
88. Åsa Berntsson, "Strategi, tro och tvivel", *SDS* 1983-04-26.
89. Berntsson, *SDS* 1983-04-26.
90. Berntsson, *SDS* 1983-04-26.
91. Arne Törnqvist, "Bilder som kommer innan sömnen", *DN* 1983-05-26.
92. Törnqvist, *DN* 1983-05-26.
93. Törnqvist, *DN* 1983-05-26.
94. Törnqvist, *DN* 1983-05-26.
95. Lars Nittve, "Att se landskapet...", *SvD* 1983-05-29.
96. Nittve, *SvD* 1983-05-29.
97. Nittve, *SvD* 1983-05-29.
98. Nittve, *SvD* 1983-05-29.
99. Nittve, *SvD* 1983-05-29.
100. Nittve, *SvD* 1983-05-29.
101. Nittve, *SvD* 1983-05-29.
102. Nittve 1985.
103. Nittve 1985, s. 14.
104. Nittve 1985, s. 5.
105. Nittve 1985, s. 5.
106. Nittve 1985, s. 6.
107. Nittve 1985, s. 6.
108. Nittve 1985, s. 8.
109. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernismen", *October* nr 12 (del 1), 13 (del 2) 1980.
110. Baudrillard talar om tre olika nivåer av simulakra (skenbild), eller tre olika stadier i tecknets relation till verkligheten. I det feodala samhället var allt inordnat i en evig gudomlig ordning. Allt hade sin fasta plats i en hierarki. Relationen mellan tecken och verklighet blev problematisk först med renessansens nya världsbild och bildproduktion (simulationens första ordning), för att sedan steg för steg bli allt mer problematisk, från industrialismens massproduktion av varor och tecken, med reproduktionsteknikens inträde (simulationens andra ordning), till det postmoderna tillståndets hyperreella tillvaro där det inte längre är möjligt att skilja tecken från referent, original från kopia, äkta från falskt, fiktion från verklighet, privat från offentligt, och så vidare (simulationens tredje ordning). Vi lever nu i en helt simulerad värld med en schizofren närhet till allt, varigenom alienationen upphört eftersom det inte längre finns något att vara alienerad från. Allt utspelar sig på ytan. Baudrillard 1976; Baudrillard 1981.
111. Nittve 1985, s. 10.
112. Nittve 1985, s. 13.
113. Ola Billgren, *Ansikten, Platser. Tillbakablick på collaget*, Galerie Leger, Malmö 1992, opagerad.
114. Billgren 1992, opagerad.
115. Billgren 1992, opagerad.
116. Billgren 1986, opagerad.
117. Billgren 1992, opagerad.
118. Feuk 2000, s. 138.
119. Hedberg 2001, s. 14-15.
120. Feuk 2000, s. 138-139.
121. Feuk 2000, s. 139.
122. Feuk 2000, s. 139.
123. Feuk 2000, s. 139.
124. Feuk 2000, s. 139.
125. Bo Borg, "Ola Billgren. Måleri/Paintings", *Konstperspektiv* nr 4 2000, s. 21.
126. Douglas Feuk & Lars Nittve, "Man gör sig inte så lätt av med det förflutna. Ett samtal mellan Lars Nittve och Douglas Feuk", *Ola Billgren. En retrospektiv vol. I. Album*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
127. Feuk & Nittve 1991, s. 6.
128. Viggo Cavling, "Ola Billgren", *Beckerell* nr 3 1993, s. 23.
129. Cavling 1993, s. 23.
130. Daniel Birnbaum, "Daniel Birnbaum samtalar med Ola Billgren. Oskulden försvann med Tizian", *Expressen* 1991-10-26.
131. Engblom, *Expressen* 1991-01-19.
132. Bo Nilsson, "Ständiga äktenskapsbrott. Ola Billgrens collage", *SDS* 1986-03-20.
133. Nilsson, *SDS* 1986-03-20.
134. Nilsson, *SDS* 1986-03-20.
135. Nilsson, *SDS* 1986-03-20.
136. Nilsson, *SDS* 1986-03-20.
137. Nilsson, *SDS* 1986-03-20.
138. Nilsson, *SDS* 1986-03-20.
139. Bo Nilsson, "Med blicken bakåt", *SDS* 1986-09-20.
140. Nilsson, *SDS* 1986-09-20.
141. Nilsson, *SDS* 1986-09-20.
142. Nilsson, *SDS* 1986-09-20.
143. Sören Engblom, "I Billgrens värme med Häfströms kyla", *Expressen* 1986-04-19.
144. Engblom, *Expressen* 1986-04-19.
145. Engblom, *Expressen* 1986-04-19.
146. Citatet är hämtat ur: Billgren 1986, opagerad; Engblom, *Expressen* 1986-04-19.
147. Stig Johansson, "Idyll och mångtydighet", *SvD* 1988-08-27.
148. Johansson, *SvD* 1988-08-27.
149. Johansson, *SvD* 1988-08-27.
150. Johansson, *SvD* 1988-08-27.
151. Johansson, *SvD* 1988-08-27.
152. Märta Holkers, "Gåtfulla målningar och uppkäftig skulptur", *SvD* 1988-08-19.

153. Ola Billgren, "Terrain vague" (DN 1988-01-17), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter* Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991, s. 78.
154. John Peter Nilsson, "Framtiden – den är nu", *AB* 1988-08-27.
155. Nilsson, *AB* 1988-08-27.
156. Nilsson, *AB* 1988-08-27.
157. Nilsson, *AB* 1988-08-27.
158. Lars O Ericsson, "Virtuost spel i annan ände av klaviaturen", *DN* 1988-08-28.
159. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
160. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
161. Engdahl 1986.
162. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
163. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
164. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
165. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
166. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
167. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
168. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
169. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
170. Ericsson, *DN* 1988-08-28.
171. Peter Dahl, "Kritikernas mord-försök", *DN* 1988-09-01.
172. Sören Engblom, "Längtan till minnenas land", *Expressen* 1988-08-29.
173. Walter Benjamin, *Paris 1800-talets huvudstad. Passagearbetet (Das Passagenwerk)*, övers. Ulf Peter Hallberg, Brutus Östlings bok-förlag Symposium, Stockholm/Steohag 1992.
174. Hans Janstad kommenterar denna påskrift i en intervju med Billgren: "På målningen står det textat 'Rondpoint de l'Etoile'. Det är en ordlek som till en del förklarar målningen. Tittar man upp i stjärnhimlen så snurrar det." Påskriften förstås här på ett annat sätt än hos Engblom. Hans Janstad, "Billgren om Billgren", *Antik & Auktion* nr 7-8 1992.
175. Benjamin 1992.
176. Janstad 1992, s. 17-18.
177. Janstad 1992, s. 18.
178. Sören Engblom, "När minnet vaknar", *Expressen* 1989-11-22.
179. Engblom, *Expressen* 1989-11-22.
180. Engblom, *Expressen* 1989-11-22.
181. Engblom, *Expressen* 1989-11-22.
182. Staffan Schmidt, "Ola Billgrens tre decennier", *SvD* 1991-05-18.
183. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
184. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
185. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
186. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
187. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
188. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
189. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
190. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
191. Schmidt, *SvD* 1991-05-18.
192. Staffan Schmidt, "Bildtext", *SDS* 1991-05-30.
193. Schmidt, *SDS* 1991-05-30.
194. Schmidt, *SDS* 1991-05-30.
195. Leif Nylén, "Från skuggor till ekon", *DN* 1991-05-24.
196. Nylén, *DN* 1991-05-24.
197. Nylén, *DN* 1991-05-24.
198. Nylén, *DN* 1991-05-24.
199. Nylén, *DN* 1991-05-24.
200. Nylén, *DN* 1991-05-24.
201. Nylén, *DN* 1991-05-24.
202. Gertrud Sandqvist, "Ola Billgren", *Siksi: The Nordic Art Review* nr 3 1991.
203. Sandqvist, *Siksi: The Nordic Art Review* 1991, s. 4.
204. Sandqvist, *Siksi: The Nordic Art Review* 1991, s. 8.
205. Stig Johansson, "Ola Billgren nu mer målare än någonsin", *SvD* 1993-04-10.
206. Johansson, *SvD* 1993-04-10.
207. Johansson, *SvD* 1993-04-10.
208. Milou Allerholm, "Virtuosens gör betraktaren lugn", *Expressen* 1993-04-21.
209. Allerholm, *Expressen* 1993-04-21.
210. Allerholm, *Expressen* 1993-04-21.
211. Allerholm, *Expressen* 1993-04-21.
212. Ola Billgren, "Richter i Paris", *Studier i rött, Interiör, Till natten*, Linde & Co, Malmö 1997.
213. Hedvig Hedqvist, "Svägrum för röda år", *SvD* 1995-01-07.
214. Ola Billgren, "Vilken färg föredrar du?", *Studier i rött, Interiör, Till natten*, Linde & Co, Malmö 1997, s. 12.
215. Billgren 1997, s. 13.
216. Lars O Ericsson, "Armbrytning i rött", *DN* 1995-01-12.
217. Ericsson, *DN* 1995-01-12.
218. Ericsson, *DN* 1995-01-12.
219. I dramatikern Lars Noréns ögon är jämförelsen till Billgrens nackdel. I ett samtal med Karin Mamma Andersson luftar han sin syn på Billgren som Richter-epigon. Norén skriver: "Jag tyckte oerhört mycket om honom när jag var ung. Han skildrade mitt landskap. Skåne, världen som bröt in, de nya förorterna som växte upp, samtalen. Men sedan när jag såg Gerhard Richter förstod jag vilket helvete han måste ha haft. Richter var så mycket bättre och så långt före och hade gjort allting redan som Ola Billgren ville göra. Det är väl därför inga museer eller gallerier utanför Skandinavien är intresserade av hans tavlor." Lars Norén, "Samtal mellan Karin Mamma Andersson och dramatikern Lars Norén en decemberdag 2006 i konstnärens ateljé", *Mamma Andersson*, Moderna Museet/Steidl, Stockholm 2007, opaginerad.
220. Billgren 1997.
221. Jessica Kempe, "Mångfärgad protest", *DN* 1996-03-15.
222. Kempe, *DN* 1996-03-15.
223. Kempe, *DN* 1996-03-15.
224. Kempe, *DN* 1996-03-15.
225. Kempe, *DN* 1996-03-15.
226. Jelena Zetterström, "Det mörknar för Ola Billgren", *SDS* 1997-03-25.
227. Zetterström, *SDS* 1997-03-25.
228. Zetterström, *SDS* 1997-03-25.
229. Zetterström, *SDS* 1997-03-25.
230. Zetterström, *SDS* 1997-03-25.
231. Zetterström, *SDS* 1997-03-25.

232. Zetterström, *SDS* 1997-03-25.
233. Horace Engdahl, "Ävlägsen plats" (*DN* 1991), *Ola Billgren. Målningar 1964-1995*, Göteborgs konstmuseum, Sundsvalls Museum, Göteborg & Sundsvall 1997, s. 16.
234. Engdahl 1997, s. 16.
235. Horace Engdahl, "Mörkerseende, Tankar om Ola Billgrens måleri", *Artes* nr 2 1998.
236. Engdahl 1998, 79.
237. Engdahl 1998, 80.
238. Engdahl 1998, s. 80-81.
239. Engdahl 1998, s. 81.
240. Engdahl 1998, s. 81.
241. Engdahl 1998, s. 84.
242. Ingela Lind, "Massbilden som fetisch i Ola Billgrens måleri: Speglar likkylan hos det mondäna", *DN* 1986-04-18.
243. Lind, *DN* 1986-04-18.
244. Lind, *DN* 1986-04-18.
245. Lind, *DN* 1986-04-18.
246. Lind, *DN* 1986-04-18.
247. Billgren 1986.
248. Lind, *DN* 1986-04-18.
249. Lind, *DN* 1986-04-18.
250. Lind, *DN* 1986-04-18.
251. Ingela Lind, "Teoretikern Billgren tar ut svängarna", *DN* 1991-11-06.
252. Lind, *DN* 1991-11-06.
253. Lind, *DN* 1991-11-06.
254. Lind, *DN* 1991-11-06.
255. Ingela Lind, "Kylig analys i laddat rött", *DN* 2000-10-24.
256. Lind, *DN* 2000-10-24.
257. Lind, *DN* 2000-10-24.
258. Lind, *DN* 2000-10-24.
259. Lind, *DN* 2000-10-24.
260. Lind, *DN* 2000-10-24.
261. Lind, *DN* 2000-10-24.
262. Lind, *DN* 2000-10-24.
263. Ingela Lind, "En av Sveriges största konstnärer död", *DN* 2001-11-05.
264. Lind, *DN* 2001-11-05.
265. Ingela Lind, "Rapport från Billgrens idéverkstad", *DN* 2007-03-25.
266. Lind, *DN* 2007-03-25.
267. Lind, *DN* 2007-03-25.
268. Lind, *DN* 2007-03-25.
269. Sundgren 2000, s. 88 ff.
270. Mårten Castenfors, "Tes + antites = syntes", *GP* 1991-11-15.
271. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
272. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
273. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
274. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
275. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
276. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
277. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
278. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
279. Castenfors, *GP* 1991-11-15.
280. Ingamaj Beck, "Kejsarens garderob", *AB* 1986-04-19.
281. Mårten Castenfors, "När ambivalensen blottas öppnas verket", *SvD* 1994-12-17.
282. Castenfors, *SvD* 1994-12-17.
283. Castenfors, *SvD* 1994-12-17.
284. Castenfors, *SvD* 1994-12-17.
285. Castenfors, *SvD* 1994-12-17.
286. Castenfors, *SvD* 1994-12-17.
287. Mårten Castenfors, "Livgivande pigment leder in i mörkret", *SvD* 1996-03-09.
288. Castenfors, *SvD* 1996-03-09.
289. Castenfors, *SvD* 1996-03-09.
290. Castenfors, *SvD* 1996-03-09.
291. Castenfors, *SvD* 1996-03-09.
292. Se till exempel: Kristoffer Arvidsson & Ulf Linde, "'Konst' – en muntlig fjärt? Ulf Linde svarar på Kristoffer Arvidssons frågor om konstbegreppet", *Paletten* # 262-263 nr 4 2005 – 1 2006, s. 29.
293. Linde talar om hur en rad personer hänvisar till vad de kallar samtiden och på detta sätt tvingar ut en rad konstnärer i glömskan. På frågan vilka dessa personer är svarar Linde: "Lars O Ericsson är en, Nittve en, Bo Nilsson, Ingela Lind. Vi ska inte tala om sådana som skriver i kvällspressen. Dennis Dahlgqvist heter en, och [en] annan John Peter Nilsson eller något sådant." Åke Högman, "Ulf Linde", *Månadsjournalen* november 1996, s. 41.
294. Se även: Beck, *AB* 1986-04-19.
295. Högman 1996, s. 41.
296. Madeleine Grive, "Utsiktspunkt från tre porträtt. Ett samtal mellan Henrik Samuelsson, Stig Larsson, Marie-Louise Ekman och Ulf Linde", *90-tal* nr 27 1999, s. 28.
297. Grive 1999, s. 28.
298. Om detta berättar galleristen Bo A. Karlsson i "Charlie Parker's Early Sunday Morning": "När Ulf Linde kom in i galleriet, studsade hans sinne och vidarebefodrade rörelsen till kroppshyddan. Denne store man började studa omkring i lokalen som började skaka. Jag rusade ut ur kontoret för att se vad som stod på. Till min förvåning upptäckte jag Ulf Linde hoppa omkring och ropa 'En svensk Hopper, en svensk Hopper, en svensk Hopper.'" Bo A. Karlsson, "Charlie Parker's Early Sunday Morning", *Paletten* # 235, nr 2 1999, s. 51-52. Linde ringde till Pontus Hultén och Carl Fredrik Reuterswärd på Moderna Museet och sa: "Nu måste ni komma ner till galleriet och titta, det här är någonting för Moderna Museet att köpa." Linde måste ha sett att Billgren var en ny förmåga. Men vad konstnären sedan åstadkommit har varit en besvikelse. Elizabeth Pethrus, "Kalabaliken på Karlsson", *Paletten* # 216, nr 1 1994, s. 25.
299. Högman 1996, s. 41.
300. I en intervju med redaktionen för *Material* ett par år senare ifrågasätter han redaktionens ihopbuntande av de konstnärer Linde lyfte fram i *Spejare* (1960) – Henri Michaux, Jean Dubuffet, Wols, Jean Fautrier, Pollock – under termen "högmodernister". Linde påpekar att han i denna bok tvärtom hävdade att modernismen tömt ut sig själv redan 1914 och att dessa konstnärer bröt med modernismen. Därför har han svårt att förstå hur han nu kan betraktas som försvarare av en konservativ modernism. Daniel Birnbaum, Erik van der Heeg & Sven-

Olov Wallenstein, "Om det genant enkla. Ett samtal med Ulf Linde. Konstkritikens förutsättningar (del 6)", *Material* nr 15 1993, s. 8.

301. Båda har skrivit om fotografen.

Ulf Linde, *Mot fotografiet/Dawid Arbetsnamn skulptur*, Carlsson, Stockholm 1989; Ola Billgren, "Retorik och lust – om Dawids fotografi", *Paletten* nr 4 1987.

302. Grive 1999, s. 26.

303. Gabrielle Björnstrand, "Elementära tillflykter. Samtal med Per Kirkeby", *Konstperspektiv* nr 4 2003, s. 37.

304. Se: Jan Hemmel, "Ola Billgren till minne", *Konstperspektiv* nr 1 2002, s. 10.

305. Björnstrand 2003, s. 37.

306. Beck, *AB* 1986-04-19.

307. Ingamaj Beck, "Efterbildens klang och vemod", *AB* 2000-03-22.

308. Pontus Kyander, "Grå accent för en preussiskt blå vägg", *SDS* 1999-12-13.

309. Kyander, *SDS* 1999-12-13.

310. Kyander, *SDS* 1999-12-13.

311. Kyander, *SDS* 1999-12-13.

312. Kyander, *SDS* 1999-12-13.

313. Pontus Kyander, "Lek med förfallet", *SDS* 2000-10-18.

314. Kyander, *SDS* 2000-10-18.

315. Kyander, *SDS* 2000-10-18.

316. Kyander, *SDS* 2000-10-18.

317. Kyander, *SDS* 2000-10-18.

318. Jelena Zetterström, "Billgren, Malmö, världen", *SDS* 2002-01-15.

Noter / Kapitel 8

1. Leif Nylén, "En särpling i samtidskonsten", *DN* 1989-09-02.

2. Wall, *SvD* 1983-05-06.

3. Wall, *SvD* 1983-05-06.

4. Ingela Lind, "Magiskt manligt måleri", *DN* 2006-01-20.

5. Lind, *DN* 2006-01-20.

6. Peter Cornell, "Dick Bengtsson mot naturen", *Paletten* nr 1 1983, s. 38.

7. Nylén, *DN* 1989-09-02.

8. Douglas Feuk, "Ironi, fobi, demoni – om bilden av Dick Bengtsson", *Dick Bengtsson*, red. Märten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005, s. 19-20.

9. McLuhan 2001, s. 18-19.

10. Cecilia Blomberg, "Ensam mot strömmen", *Bildrutan*, *SR P1*, 2005-12-21 kl. 14.03.

11. Anna-Stina Lindén, "Bakom idyllen lurar faran", *DN* 1983-03-26.

12. Benjamin Buchloh hävdar att flera modernisters återvändande till ett figurativt måleri under 1920-talet utgjorde en förberedelse för fascismen. *Pittura metafisica* springer ur den italienska futurismen, som hade band till fascismen och "Il Duce" (Benito Mussolini), men alla konstnärerna inom rörelsen kan inte dras över en kam. Vad Buchloh identifierar är en reträtt från modernistiska experiment till klassicerande former, hos en rad konstnärer under detta skede, från Picasso till Picabia. Denna iakttagelse använder Buchloh för att kompromettera 1980-talets nya figurativa måleri. Resonemanget vacklar om man betänker att den avantgardistiska futurismen tog ställning för fascismen. Vi kan alltså inte omedelbart identifiera klassicerande former med fascism och avantgardistiska med demokratisk socialism. Buchlohs resonemang bygger även på föreställningen om avantgardet som en linjär utveckling. Att återuppta en äldre stil är ur detta perspektiv detsamma som att vara reaktionär. Buchloh 1997.

13. Ola Billgren, "'Dåligt' måleri, negativ fascination", *Dick Bengtsson*, red. Märten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005.

14. Billgren 2005, s. 154.

15. Billgren 2005, s. 154.

16. Feuk 2005.

17. Feuk 2005, s. 14. Biografiska uppgifter om Dick Bengtsson är hämtade från Feuk 2005, men också från vittnesmål som formulerats av andra. *Tema: Dick Bengtsson, Hjärnstorm* nr 62 1998; Bo A. Karlsson, Per Lindgren, Joel Svensson, *Här bor Dick Bengtsson. Ett besök hos konstnären*, Boart, Göteborg 2005; Blomberg 2005.
18. *Dick Bengtsson 21.1-30.4 2006*, Moderna Museet, Stockholm.
19. *Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei*, red. Kasper König & Hans-Ulrich Obrist, Kunsthalle Wien & Deichtorhallen Hamburg, Wien/Hamburg 1993; Bengtsson blev handplockad av de tyska curatorerna König och Obrist när de besökte Sverige. Under ett ateljébesök hos Cecilia Edefalk nämnde hon Dick Bengtssons namn och tyskarna blev intresserade. Blomberg 2005.
20. *Dick Bengtsson*, red. Mårten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005.
21. Lind, *DN* 2006-01-20.
22. Wilson 1992.
23. Feuk 2005, s. 45.
24. Joris-Karl Huysmans, *Mot strömmen* (Å Rebours 1884), övers. Elias Wraak, Alastor Press, Malmö 2004.
25. Feuk 2005, s. 46.
26. Peter Cornell, "Bonjour tristesse. Naturskymning", *Expressen* 1995-07-19.
27. Cornell, *Expressen* 1995-07-19.
28. Wall, *SvD* 1983-05-06.
29. Förlagan finns reproducerad i: *Dick Bengtsson* 2005, s. 168.
30. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 39.
31. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 39.
32. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 39.
33. Lars Nittve, "Dick Bengtssons oläsbara allegori", *SvD* 1983-04-23.
34. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 39.
35. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 39.
36. Lindén, *DN* 1983-03-26.
37. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 40.
38. Cornell, *Paletten* nr 1 1983, s. 40.
39. Bengt Olvång, "Hallucinatorisk popkonst", *Hjärnstorm* # 62 1998.
40. Olvång 1998, s. 45.
41. Detta stämmer förvisso med en del av popkonsten men inte med Rauschenberg, Peter Blake och Edward Kienholz, som gav sina bilder och objekt en ålderdomlig patina. Olvång 1998, s. 46.
42. Ericsson argumenterade mot denna ståndpunkt i en text som jag kommer att behandla längre fram. Ericsson såg nämligen Bengtssons verk som just "tankekonstruktioner" snarare än existentiella bilder. Olvång 1998, s. 46.
43. Olvång 1998, s. 46.
44. Olvång 1998, s. 45.
45. Olvång 1998, s. 45.
46. Olvång 1998, s. 45.
47. Olvång 1998, s. 46.
48. Olvång 1998, s. 46.
49. Olvång 1998, s. 47; Olvång referar här till: Thomas Millroth, "Hitler och drömköket" (*Paletten* nr 2 1974), *Maktens pyramider och annat om konst och musik*, Bo Cavefors bokförlag, Lund 1976, s. 19-20.
50. Wall, *SvD* 1983-05-06.
51. Olvång 1998, s. 47.
52. Olvång 1998, s. 47.
53. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
54. Owens 1980.
55. Nittve 1985.
56. I flertalet av Bengtssons verk är hakkorset vänt medsols, som i nazisternas symbol, men i *Domburgsviten* är det vridet motsols, kanske för att motsäga den direkta förbindelsen med nazismen. *Svastika* kommer av sanskrit och betyder lyckobringande tecken. Om hakkorset pekar motsols kallas symbolen istället *sauvastika*. Hakkorset eller svastikan är en gammal och vida spridd symbol vars betydelse varierar från kultur till kultur.
57. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
58. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
59. Se exempelvis: Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979.
60. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
61. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
62. Jfr. Crimp 1997.
63. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
64. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
65. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
66. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
67. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
68. Lindén, *DN* 1983-03-26.
69. Lindén, *DN* 1983-03-26.
70. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
71. Nittve, *SvD* 1983-04-23.
72. Billgren 2005, s. 160-161.
73. Billgren 2005, s. 160.
74. Billgren 2005, s. 161.
75. Billgren 2005, s. 161.
76. Mikael van Reis, "Svart. Om Dick Bengtsson", *Ord & Bild* nr 2 1991.
77. van Reis 1991, s. 96.
78. van Reis 1991, s. 96.
79. van Reis 1991, s. 96.
80. van Reis 1991, s. 97.
81. van Reis 1991, s. 97.
82. Lars O Ericsson, "Den 'misskände' Dick Bengtsson; om en tidig svensk kritik av modernismen", *Hjärnstorm* # 62 1998.
83. Lars O Ericsson, "Folkhemmet flyttar till stan", *DN* 1987-09-08.
84. Ericsson, *DN* 1987-09-08.
85. Ericsson, *DN* 1987-09-08.
86. Ericsson, *DN* 1987-09-08.
87. Ericsson, *DN* 1987-09-08.
88. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 30.
89. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 30.
90. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 30.
91. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 30.
92. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 30.
93. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 30.

94. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 31.
95. Ezra Pound, *Make It New*, London 1934.
96. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 31.
97. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 31.
98. Ericsson, *Hjärnstorm* 1998, s. 31.
99. Gabrielle Björnstrand, "Sista resan", *Paletten* # 213 nr 2 1993.
100. Björnstrand, *Paletten* 1993, s. 12.
101. Björnstrand, *Paletten* 1993, s. 12.
102. Gabrielle Björnstrand, "Motståndets stilla liv", *Konstperspektiv* nr 3 2000.
103. Björnstrand, *Konstperspektiv* 2000, s. 26.
104. Björnstrand, *Konstperspektiv* 2000, s. 27.
105. Björnstrand, *Konstperspektiv* 2000, s. 28.
106. Feuk 1993; Feuk 2005.
107. Stig Johansson skriver exempelvis i en recension: "Jag upplever Bengtsson i detta medium som mer öppen, frimodig än annars." Stig Johansson, "Skynten av ett avantgarde", *SvD* 1986-09-13.
108. Feuk 2005, s. 15.
109. Feuk 2005, s. 16.
110. Feuk 2005, s. 17.
111. Feuk 2005, s. 19.
112. Feuk 2005, s. 19.
113. Feuk 2005, s. 24.
114. Feuk 2005, s. 24.
115. Feuk 2005, s. 35.
116. Feuk 2005, s. 36.
117. Feuk 2005, s. 43.
118. Feuk 2005, s. 56.
119. Feuk 2005, s. 79.
120. Feuk 2005, s. 79.
121. Feuk 2005, s. 92.
122. Feuk 2005, s. 88.
123. Feuk 2005, s. 92.
124. Förvisso är skillnaden här iögonfallande. Bengtsson tycks sabotera det som Friedrich är ute efter att åstadkomma, att bjuda in betraktaren till kontemplation av landskapet. Bengtssons färger är giftiga, figurerna ser ut som klippdockor och som helhet ger bilden ett påfallande platt intryck. Detta medan Friedrich är en illusionsmakare. Men ändå, finns det här inte också likheter på ett djupare plan? Förutom användandet av figurer som vänder oss ryggen och leder oss in i bilden ställs vi inför ett landskap som har en hel del gemensamt med Friedrichs sätt att framställa natur. Feuk 2005, s. 92
125. Feuk 2005, s. 97.
126. Feuk 2005, s. 99.
127. Lind, *DN* 2006-01-20.
128. Mårten Arndtzén, "Blick för Dick", *Expressen* 2006-01-27.
129. Arndtzén, *Expressen* 2006-01-27.
130. Arndtzén, *Expressen* 2006-01-27.
131. Mikael Olofsson, "Alla lampor på Tricky Dick", *GP* 2006-01-28.
132. Olofsson, *GP* 2006-01-28.
133. Olofsson, *GP* 2006-01-28.
134. Olofsson, *GP* 2006-01-28.
135. Olofsson, *GP* 2006-01-28.
136. John Sundkvist, "Kontrastrika motiv berör på djupet", *SvD* 2006-02-04.
137. Sundkvist, *SvD* 2006-02-04.
138. Sundkvist, *SvD* 2006-02-04.
139. Sundkvist, *SvD* 2006-02-04.
140. Sundkvist, *SvD* 2006-02-04.
141. Sundkvist, *SvD* 2006-02-04.
142. Kim West, "Dick Bengtsson. Moderna Museet, Stockholm 21/1-30/4 2006", *OEI* # 28-29-30 2006.
143. West 2006, s. 618.
144. West 2006, s. 618-619.

1. Stig Larsson, "Ledare Kris 6" (*Kris* nr 6 1978), *Artiklar 1975-2004*, Bonniers, Stockholm 2006, s. 11.
2. Stig Larsson, *Autisterna* (1979), Modernista, Stockholm 2004.
3. Larsson 2006, s. 11.
4. Larsson 2006, s. 11.
5. Larsson 2006, s. 15.
6. Håkan Nilsson, "Ambivalens med nya medel", *SvD* 2000-01-22.
7. Steve Sem-Sandberg, "Max Book i annat format", *SvD* 1989-10-14.
8. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
9. Stig Åke Stålnacke, "Max Book arbeten 1979-1988", *Konstperspektiv* nr 4 1989, s. 16.
10. Mårten Castenfors, "Glappet avslöjar det felande", *GP* 1989-02-16.
11. I en presentation av Max Book i *Siksi* anges att Book var medlem av Wallda 1980-83, men de delade ateljé från 1979 och gjorde utställningar tillsammans efter 1983, som på Galleri Blanche 1984 tillsammans med Ingvar Sjöberg och Tomas Lidén. "Samtal mellan Max Book, konstnär, 33 år och Stig Larsson, författare, 31 år", *Siksi: The Nordic Art Review* nr 4 1986. Denna utvidgade grupp gjorde tillsammans utställningen *Lakun* på Lunds konsthall den 27 oktober-2 december 1984. I en katalogtext skriver John Peter Nilsson: "Max M Book, Eva Löfdahl och Stig Sjölund arbetade mellan åren 1980-1983 under gruppnamnet WALLDA, då de gjorde såväl individuella som kollektiva målningar och installationer. John Peter Nilsson, "Konstverket som kommentar till tillvaron", *Lakun. Max Book, Tomas Lidén, Eva Löfdahl, Ingvar Sjöberg, Stig Sjölund*, Lunds konsthall, Lund 1984, opaginerad.
12. Fred Andersson, "Max Book – en känsla av obegriplighet", *Konsttidningen* nr 5 2000.
13. Andersson 2000, s. 10.
14. Krauss 2000.
15. John Peter Nilsson & Birgitta Rubin, "Konsten att genskjuta vana", *80-tal* nr 26-27 1987, s. 110.
16. Nilsson & Rubin 1987, s. 114.
17. Exempelvis har han spelat gitarr i Skipper Worse och Zeb-academy. Under 1980-talet uppträdde han med Mercedes Prata, där

- Tomas Lidén, Ingvar Sjöberg och Birgitta Morin ingick. Bandet bildades 1981 och de gav ut en EP 1984 på det danska skivbolaget Replik Muzik. De kallade sin musik elektromekanisk. På 1990-talet gav Book ut skivan *Istomen* med tung industrirock. Inspelningen recenserades av Nils Hansson som skrev: "Max Books musik baserar sig på dynamik och långsam suggestion snarare än på rås och panikattack. Maskinella trummor trampar tungt, otydliga röster flimrar förbi, stora sjök av elgitarrer tornar upp sig utan att forma melodier. Ofta byggs ett trögt, muskulöst groove upp, ibland naglas bara ett instängt tillstånd fast. Det är mäktigt, mångbottnat – och fantastiskt skönt att i slutändan slippa ut från." Nils Hansson, "Musikrecension. Max Book", *DN* 1995-11-08; se även: *Tänd mörkret* 2007, s. 173.
18. Andersson 2000, s. 10.
 19. Andersson 2000, s. 10.
 20. På 1970-talet skrev Book en samling dikter under namnet *Bank: Max Book, Bank, dikter 1974-79, Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner Förlag, Malmö 1988. På 1990-talet publicerade han en skönlitterär text i tidskriften *90-tal* med rubriken "O. Hand". Den beskriver en bilfärd genom natten i ett landskap som hämtat från en av Books målningar med industrimiljöer, bilvägar och mörka skogar. Protagonisten ser och upplever märkliga saker, bland annat en bilförare som stannat för att onanera vid vägkanten. Här smälter bild och text samman i en osentimental poesi, rå och kall liksom Books monumental dukar. Texten är illustrerad med fotografier. Max Book, "O. Hand", *90-tal* nr 20 1997.
 21. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 22. Stålnacke 1989, s. 16.
 23. Stålnacke 1989, s. 16.
 24. Stålnacke 1989, s. 16.
 25. Stålnacke 1989, s. 16.
 26. Stålnacke 1989, s. 16.
 27. Book & Larsson 1986.
 28. Book & Larsson 1986, s. 10.
 29. Friedrich von Schlegel, "Idéer 69", Friedrich Schlegel, Novalis, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, *Romantiska fragment*, red. Mattias Forshage, övers. Mattias Forshage & Per-Erik Ljung, Vertigo förlag, Stockholm 1999, s. 81.
 30. Book & Larsson 1986, s. 10.
 31. Book & Larsson 1986, s. 11.
 32. Book & Larsson 1986, s. 11.
 33. Book & Larsson 1986, s. 11.
 34. Jan Åman, "'Nu har pendeln slagit över från det fragmentariserade till helhet'. Jan Åman intervjuar Max Book", *Paletten* nr 4 1987.
 35. Åman 1987, 42.
 36. Max Book, *Max Book* (Edition Galleri Engström 1986), *Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988, s. 6.
 37. Book (1986) 1988, s. 8.
 38. Douglas Feuk, "Dystopisk demoni", *Månen. Max Book*, Norrköpings konstmuseum, Norrköping 1991.

39. Book (1986) 1988, s. 9–10.
 40. Book (1986) 1988, s. 10.
 41. Book (1986) 1988, s. 10.
 42. Carl Fehrmán, *Ruinernas roman-tik. En litteraturhistorisk studie*, Bonniers, Stockholm 1956, s. 7.
 43. Max Book, "Landskapet som bakgrund" (1987), *Max Book. Arbeten/Works 1979–1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988, s. 19.
 44. Book (1987) 1988, s. 19.
 45. Book (1987) 1988, s. 19.
 46. Max Book, "Subestetik" (ursprungligen som text till utställningen *Subestetik*, Galleri Engström, Stockholm 1981), *Max Book. Arbeten/Works 1979–1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988, s. 11.
 47. Book (1981) 1988, s. 11.
 48. Max Book, "Vilken natur som helst?" [katalog, *Aurora*, Helsingfors 1985], *Max Book. Arbeten/Works 1979–1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988, s. 17.
 49. Här känner vi igen tankegångar från såväl Öyvind Fahlströms konkreta poesi och slagord om att "manipulera världen" som Rauschenbergs och John Cages öppna estetik, liksom Barthes credo om författarens död. Öyvind Fahlström, "Manipulating the World", *Art and Literature* nr 3 New York 1964. Roland Barthes, "The Death of the Author" ("La mort de l'auteur" 1967), övers. Stephen Heath, *Image Music Text*, Fontana, London 1977.
 50. Max Book, "...Debatt om 80-talskonsten" (*DN* 1987-10-13), *Max Book. Arbeten/Works 1979–1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988, s. 20.
 51. Book (*DN* 1987-10-13) 1988, s. 20.
 52. Book (*DN* 1987-10-13) 1988, s. 20.
 53. Book (*DN* 1987-10-13) 1988, s. 21.
 54. Åman 1987, s. 37.
 55. Åman 1987, 38.
 56. Åman 1987, 39.
 57. Carl Fredrik Hårleman & Stig Sjölund, "Social Passion – ett samtal", *Expositioner. Antologi om utställningsmediet*, red. Power Ekroth, Tove Helander, Sanna Kihlberg, Jonatan Palmquist, Fredrik Snellman, Stockholms universitet, Stockholm 2000, s. 25.
 58. Åsa Berntsson, "Alla medel är tillättna", *SDS* 1983-03-09.
 59. Berntsson, *SDS* 1983-03-09.
 60. Berntsson, *SDS* 1983-03-09.
 61. Berntsson, *SDS* 1983-03-09.
 62. Åsa Berntsson, "Som genom TV-rutan", *SDS* 1984-11-18.
 63. Berntsson, *SDS* 1984-11-18.
 64. Leif Nylén, "Att välja ett språk", *DN* 1984-04-15.
 65. Nylén, *DN* 1984-04-15.
 66. Nylén, *DN* 1984-04-15.
 67. Nylén, *DN* 1984-04-15.
 68. Nylén, *DN* 1984-04-15.
 69. Olle Granath, "Max Book: Bakom staffliet", *Slutbok. Tio år med Moderna Museet*, Carlssons bokförlag, Stockholm 1991, s. 198.
 70. Book citerad av Granath. Granath 1991, s. 198.
 71. Stig Johansson, "Löftesrikt", *SvD* 1981-02-28.
 72. Johansson, *SvD* 1981-02-28.
 73. Johansson, *SvD* 1981-02-28.
 74. Johansson, *SvD* 1981-02-28.
 75. Ingela Lind, "Mitt i geggan", *DN* 1984-01-21.
 76. Lind, *DN* 1984-01-21.
 77. Lind, *DN* 1984-01-21.
 78. Lind, *DN* 1984-01-21.
 79. Lind, *DN* 1984-01-21.
 80. Asta Bolin, "Poesi och brutalitet", *SvD* 1985-01-19.
 81. Bolin, *SvD* 1985-01-19.
 82. Bolin, *SvD* 1985-01-19.
 83. Bolin, *SvD* 1985-01-19.
 84. Andersson 2000, s. 10.
 85. Andersson 2000, s. 10.
 86. Gustav Metzger, "Auto Destructive Art" (1959), *Destruction i konsten: Gustav Metzger*, red. Viktor Agering, medred. Pontus Kyander, *Res Publica* nr 2 (68) 2006.
 87. Ingela Lind, "Konstnären går naturen till mötes", *DN* 1985-03-29.
 88. Lind, *DN* 1985-03-29.
 89. Lind, *DN* 1985-03-29.
 90. Lind, *DN* 1985-03-29.
 91. Lars Nittve, "Upplösning och olydnad", *SvD* 1985-04-06.
 92. Nittve, *SvD* 1985-04-06.
 93. Stig Larsson, "Bara för en dag" (*Expressen* 1985-08-31), *Artiklar 1975-2004*, Bonniers, Stockholm 2006.
 94. Larsson 2006, s. 307-308.
 95. Larsson 2006, s. 308.
 96. Ericsson, *DN* 1987-09-27.
 97. Ingela Lind, "Kryptisk kritik av Lindes klassicism", *DN* 1986-10-20.
 98. Lind, *DN* 1986-10-20.
 99. Lind, *DN* 1986-10-20.
 100. Ulf Linde, "Andy Warhol" (*DN* 1968-02-10), *Efter hand. Texter 1950-1985*, Bonniers, Stockholm 1985, s. 290.
 101. Linde 1985, s. 290-291.
 102. Linde 1960, Högman 1996.
 103. Lind, *DN* 1986-10-20.
 104. Lind, *DN* 1986-10-20.
 105. Lind, *DN* 1986-10-20.
 106. Carl-Johan Malmberg, "Med udden mot Linde", *Expressen* 1986-10-23.
 107. Malmberg, *Expressen* 1986-10-23.
 108. Steve Sem-Sandberg, "Vital miss-tro", *SvD* 1987-01-17.
 109. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 110. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 111. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 112. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 113. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 114. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 115. Sem-Sandberg, *SvD* 1987-01-17.
 116. Bo Nilsson, "Socialt patos", *SDS* 1987-01-17.
 117. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.

118. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.
 119. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.
 120. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.
 121. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.
 122. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.
 123. Nilsson, *SDS* 1987-01-17.
 124. Lika gärna som att se Books återkommande gestaltning av postapokalyptiska industrilandskap som ett inlägg i miljödebatten kan det hänföras till hans intresse för science fiction-filmen och dess aktivering av romantiken. Av allt det förbrukade förmår Book, likt Claude Lévi-Strauss *bricoleur* skapa nya bilder. (Bricoleuren arbetar med det han har till hands.) Det är inte givet hur dessa bilder ska tolkas. Hans manipulation, förrådiska simuleringar och ironi, kan inte reduceras till någon uttalad politisk kritik. Exemplet visar på svårigheten att hantera det förrådiska uttryck som Book står för. Claude Lévi-Strauss, *Det vilda tänkandet* (*La pensée sauvage* 1962), övers. Jan Stolpe, Arkiv förlag, Lund 1983.
125. Ingela Lind, "Ingen åskådare går säker för Book", *DN* 1987-01-20.
 126. Lind, *DN* 1987-01-20.
 127. Lind, *DN* 1987-01-20.
 128. Lind, *DN* 1987-01-20.
 129. Lind, *DN* 1987-01-20.
 130. Ingela Lind, "Med glappet som konstruktiv arbetsmetod", *DN* 1989-04-04.
 131. Lind, *DN* 1989-04-04.
 132. Lind, *DN* 1989-04-04.
 133. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 134. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 135. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 136. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 137. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 138. Castenfors, *GP* 1989-02-16.
 139. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 140. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 141. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 142. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 143. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 144. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 145. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 146. Sem-Sandberg, *SvD* 1989-10-14.
 147. Leif Nylén, "Ge honom en vägg!", *DN* 1989-10-19.
 148. Nylén, *DN* 1989-10-19.
 149. Nylén, *DN* 1989-10-19.
 150. Nylén, *DN* 1989-10-19.
 151. Nylén, *DN* 1989-10-19.
 152. Nylén, *DN* 1989-10-19.
 153. Nylén, *DN* 1989-10-19.
 154. Leif Nylén, "Med penseln i drömmens motljus", *DN* 1991-03-26.
 155. Staffan Schmidt, "Bildtext", *SDS* 1989-10-13.
 156. Schmidt, *SDS* 1989-10-13.
 157. Schmidt, *SDS* 1989-10-13.
 158. Schmidt, *SDS* 1989-10-13.
 159. Staffan Schmidt, "Bildtext", *SDS* 1992-02-24.
 160. Schmidt, *SDS* 1992-02-24.
 161. Schmidt, *SDS* 1992-02-24.
 162. Schmidt, *SDS* 1992-02-24.
 163. Feuk 1991, s. 9.
 164. Feuk 1991, s. 9.
 165. Feuk 1991, s. 10.
 166. Feuk 1991, s. 11.
 167. Daniel Birnbaum, "Maxat med Mad Max", *Expressen* 1991-02-19.
 168. Birnbaum, *Expressen* 1991-02-19.
 169. Max Book, "Annex Evil 1999", *Månen. Max Book*, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1991, s. 5.
 170. Birnbaum, *Expressen* 1991-02-19.
 171. Birnbaum, *Expressen* 1991-02-19.
 172. Birnbaum, *Expressen* 1991-02-19.
 173. Birnbaum, *Expressen* 1991-02-19.
 174. Birnbaum, *Expressen* 1991-02-19.
 175. Oredsson skrev om *Månen* när utställningen visades på Lunds konsthall. Lars-Göran Oredsson, "I väntan på martyrer nas återkomst", *SDS* 1991-12-20.
 176. Max Book, "Var finns martyrer-na?", *Månen. Max Book*, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1991, s. 6.
 177. Oredsson, *SDS* 1991-12-20.
 178. Oredsson, *SDS* 1991-12-20.
 179. Oredsson, *SDS* 1991-12-20.
 180. Lars O Ericsson, "Book skruvar upp dramatiken", *DN* 1991-02-14.
 181. Ericsson, *DN* 1991-02-14.
 182. Ericsson, *DN* 1991-02-14.
 183. Ericsson, *DN* 1991-02-14.
 184. Ericsson, *DN* 1991-02-14.
 185. Ericsson, *DN* 1991-02-14.
 186. Ericsson, *DN* 1991-02-14.
 187. August Strindberg, *Carl Kylberg, Max Book*, red. Folke Lalander, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1992.
 188. "Med tre par ögon" (ingress till konstrecensioner av Kylberg, Strindberg, Book på Liljevalchs konsthall), *SvD* 1992-04-18.
 189. Gertrud Sandqvist, "Book är största björnen i sagan", *SvD* 1992-04-18.
 190. Sandqvist, *SvD* 1992-04-18.
 191. Sandqvist, *SvD* 1992-04-18.
 192. Sandqvist, *SvD* 1992-04-18.
 193. Stig Johansson, "Strindberg blir utställningens klimax", *SvD* 1992-04-18.
 194. Johansson, *SvD* 1992-04-18.
 195. Johansson, *SvD* 1992-04-18.
 196. Johansson, *SvD* 1992-04-18.
 197. Daniel Birnbaum, "Max Book skruvar upp retoriken och konsthallen skälver", *SvD* 1992-04-18.
 198. Birnbaum, *SvD* 1992-04-18.
 199. Birnbaum, *SvD* 1992-04-18.
 200. Jessica Kempe, "Som svarta skugor stryker männen omkring", *DN* 1993-11-12.
 201. Stig Larsson, "Max blåfärg kvar av himlen nu", *August Strindberg, Carl Kylberg, Max Book*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1992, s. 20.
 202. Kempe, *DN* 1993-11-12.
 203. Kempe, *DN* 1993-11-12.
 204. Kempe, *DN* 1993-11-12.
 205. Kempe, *DN* 1993-11-12.

206. Kempe, *DN* 1993-11-12.
 207. Kempe, *DN* 1993-11-12.
 208. Kempe, *DN* 1993-11-12.
 209. Pontus Kyander, "Skrämmande och förförande vackert", *SDS* 1994-12-17.
 210. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 211. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 212. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 213. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 214. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 215. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 216. Kyander, *SDS* 1994-12-17.
 217. Lars O Ericsson, "Med 600 års måleri flåsande i nacken", *DN* 1995-11-19.
 218. Ericsson, *DN* 1995-11-19.
 219. Ericsson, *DN* 1995-11-19.
 220. Ericsson, *DN* 1995-11-19.
 221. Ericsson, *DN* 1995-11-19.
 222. Märten Castenfors, "Videon har vad måleriet saknar", *SvD* 1995-11-11.
 223. Castenfors, *SvD* 1995-11-11.
 224. Castenfors, *SvD* 1995-11-11.
 225. Märten Castenfors, "Tyst, måleriskt och sinnligt", *SvD* 1997-11-08.
 226. Castenfors, *SvD* 1997-11-08.
 227. Castenfors, *SvD* 1997-11-08.
 228. Ingela Lind, "Tar ut skräcksvängarna", *DN* 1997-11-25.
 229. Lind, *DN* 1997-11-25.
 230. Lind, *DN* 1997-11-25.
 231. Jelena Zetterström, "Book har återfunnit kraften", *SDS* 1997-09-18.
 232. Zetterström, *SDS* 1997-09-18.
 233. Zetterström, *SDS* 1997-09-18.
 234. Pontus Kyander, "Uppfriskande rått och rakt", *SDS* 2000-11-24.
 235. Kyander, *SDS* 2000-11-24.
 236. Jessica Kempe, "Ljus. Med ena handen kvar i frätmedel tittar Max Book upp med ett mognare öga", *DN* 2000-01-22.
 237. Kempe, *DN* 2000-01-22.
 238. Kempe, *DN* 2000-01-22.
 239. Kempe, *DN* 2000-01-22.
 240. Kempe, *DN* 2000-01-22.
 241. Kempe, *DN* 2000-01-22.
 242. Kempe, *DN* 2000-01-22.
 243. Longinos 1997; Burke 1995.
 244. Longinos 1997, s. 24.
 245. Ingela Lind, "Glänsande", *DN* 2002-04-26.
 246. Lind, *DN* 2002-04-26.
 247. Lind, *DN* 2002-04-26.
 248. Ingela Lind, "En brakfest i himlen och helvetet", *DN* 2002-04-27.
 249. Lind, *DN* 2002-04-27.
 250. Lind, *DN* 2002-04-27.
 251. Lind, *DN* 2002-04-27.

1. Denna ambivalens är för övrigt något Robbe-Grillet satt i system, exempelvis i *Stenögonen* där en lakun i berättelsen fördunklar en ung flickas död, möjligen ett mord begånget av huvudpersonen, den handelsresande Mathias som under en dag cyklar runt på en ö för att sälja armbandsur enligt en noga uttänkt men snart havererad plan. Robbe-Grillet 1957.

2. Billgren behandlar denna aspekt hos Antonioni i en tidig essä: Ola Billgren, "Michelangelo Antonioni" (*Lunds studenters Filmstudio*, hösten 1967), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.

3. Sven-Olov Wallenstein, "Gerhard Richters måleriska universum. En av efterkrigstidens viktigaste tyska konstnärer i Paris", *Material* nr 2 (18) 1993, s. 4.

4. Engblom, *Expressen* 1990-01-19.

5. Torsten Bergmark, m.fl., *Den åldrade modernismen. En kritik av den moderna konstens ideologi*, Gidlund, Stockholm 1977; Peter Cornell, Sten Dunér, Kenneth Hermele, Thomas Millroth, Gert Z. Nordström, *Innanför och utanför modernismen*, Gidlund, Stockholm 1979.

6. Kjell Östberg beskriver denna utveckling i: Kjell Östberg, *1968 – när allting var i rörelse. Sextioårsradikaliseringen och de sociala rörelserna*, Prisma i samarbete med Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, Stockholm 2002.

7. Benjamin 1991.

8. Billgren, *Kris* 1983, s. 78.

9. Billgren 2006, s. 15.

10. Birnbaum, van der Heeg, Wallenstein, 1993, s. 9.

11. "Modernistisk" och "postmodernistisk" står här inom citationstecken eftersom kritiker som stämplats som "modernister", till exempel Ulf Linde, själva avvisat beteckningen.

12. Jfr. Nilsson 2000.

13. Vad vi idag menar med konst – en relativt autonom estetisk praktik, med konstnärer som producerar verk vilka exponeras på en offentlig arena och där möter publik och uttolkare i form av konstkritiker och konsthistoriker – växer fram stegvis från renässansen till 1800-talet. Det moderna konstbegreppet förutsatte renässansens upphöjande av konstnären,

framväxten av en konstmarknad, den estetiska filosofins formulering av det intresselösa betraktandet under 1700-talet, framträdandet av en borgarklass med nya estetiska preferenser och konsumtionsmönster, ett offentligt konstliv med nationella museer och salonger, samt konstkritikens och konsthistorieämnets framträdande. Paul Oskar Kristeller, *Konstarnas moderna system. En studie i estetikens historia* ("The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics" I-II, *Journal of the History of Ideas* nr 12 1951), övers. Eva-Lotta Holm & Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 2, Kungl. konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1996.

14. Jag skriver här dessa beteckningar inom citationstecken eftersom det rör sig om omstridda beteckningar.

15. Arvidsson & Linde 2005-2006, s. 29.

16. Kyander, *SDS* 2000-10-18.

17. Kyander, *SDS* 2000-10-18.

18. Lind, *DN* 1983-10-13.

19. Lind, *DN* 2002-04-27.

20. Jelena Zetterström, "Verklighetens sprickor", *SDS* 1994-10-31.

21. Med klassicism avses här ett ideal om det tyglade, återhållsamma och balanserade. Klassicismen är förknippad med nyantika ideal men ska i det här sammanhanget förstås i en mer allmän betydelse.

22. Hård af Segerstad, *SvD* 1985-04-16; Ericsson, *DN* 1995-11-19.

23. Man kan exempelvis uppfatta Odd Nerdrums hela konstnärskap och konstfilosofi som en invändning mot denna gemensamma utgångspunkt att konsten ska vara kritisk, utmanande och nyskapande, men inte distanslöst subjektiv och känslös. För att hävda de autentiska känslornas, hantverkets och det sensuellas primat, måste Nerdrum kliva utanför diskursen och frånsäga sig sitt konstnärskap. Detta gör han genom att utnämna sig själv till kitschmålare. Att hävda konsten som en plats för en oförbehållsam romantik i meningen känsloutlevelse är inte möjligt inom konstdiskursen, så länge detta projekt inte omskrivs i diskursens accepterade termer som ironi, simulation eller dekonstruktion.

24. Utvecklingen inom konsten följer aldrig *en* riktning, eftersom flera former lever parallellt. Vad jag syftar på är dominanten inom konstdiskussionen. Kausala samband upprättas här i efterhand då en berättelse vinner dominans. Konstnärer utnämns till viktiga föregångare retrospektivt.

25. Ola Billgren, "Tre korta texter", *Ola Billgren. Målningar och collage/Paintings and Collages*, Galerie Leger, Malmö 1989, s. 8.

Otryckta källor

A. Uppsatser

Nilsson, Yvonne, *Postmodern konstdebatt och Implosion 1987*, Proseminarieuppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, Stockholm 2002.

B. Intervjuer

Håfström, Jan, telefonintervju med författaren 2007-11-07.

C. Webadresser

Dömd till dårhus (Åskan), kortfilm av Jan Håfström och Anders Wahlgren, Svenska filminstitutet, Filmfaktablad, Filmfaktabas: [http://193.10.144.135/\(hw1h3555hej2y545q22w1h55\)/movie.aspx?Id=14669](http://193.10.144.135/(hw1h3555hej2y545q22w1h55)/movie.aspx?Id=14669), 2008-01-10.

Svenska AICA, "Yrkesetik för konstkritiker" (antaget vid Svenska Konstkritikersamfundets föreningsmöte 13 oktober 1977), I. "Intern moral" § 2, <http://www.aicaweden.org/ny/index.php?id=27>, 2008-01-10.

D. Radioprogram

Blomberg, Cecilia, "Ensam mot strömmen" (om Dick Bengtsson), *Bildrutan*, SR P1, 2005-12-21 kl. 14.03.

Tryckta källor och litteratur

5 nordiska temperament. Max Book, Helgi Thorgils Fridjónsson, Sigurd Gudmundsson, Olav Christopher Jenssen och Marika Mäkelä, Rooseum, Malmö 1988.

• A

Abrams, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, New York 1953.

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (1970) 2003.

Allerholm, Milou, "Virtuosen gör betraktaren lugn", *Expressen* 1993-04-21.

Anderberg, Rolf, "Postmodernismens ram", *GP* 1987-12-14.

Anderson, Parry, *The Origins of Postmodernity*, Verso, London & New York 1998.

Andersson, Fred, "Max Book – en känsla av obegriplighet", *Konsttidningen* nr 5 2000.

Arbetsbok. Ibid. I, ("Denna arbetsbok utges i samband med den officiella öppningen den 16 oktober 1982"), red. Jan Håfström, m.fl., KF:s gamla linoljefabrik i Danviken, Stockholm 1982.

Arbetsbok. Ibid. II. Måleri, skulptur, installation, teckning, foto, ("Denna arbetsbok utges i samband med öppnandet av Ibid. i Münchenbryggeriet Söder Mälarstrand 25 Stockholm den 1 oktober 1983"), red. Jan Håfström, m.fl., Stockholm 1983.

Arbetsbok Ibid. III, ("Denna arbetsbok utges i samband med Ibid:s tredje framträdande: En installation/aktion av Alf Linder och Jan Håfström i Gamla Färgeriet och på Galerie du Nord i Borås"), red. Jan Håfström & Alf Linder, Stockholm 1984.

Arndtzén, Märten, "Blick för Dick", *Expressen* 2006-01-27.

Art Criticism Since 1900, red. Malcolm Gee, Manchester University Press, Manchester, New York 1993.

Arvidsson, Kristoffer & Linde, Ulf, "Konst" – en muntlig fjärt? Ulf Linde svarar på Kristoffer Arvidssons frågor om konstbegreppet", *Paletten* # 262–263 nr 4 2005–1 2006.

- August Strindberg, Carl Kylberg, *Max Book*, red. Folke Lalander, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1992.
- B
- Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1999.
- Barchan, Stina, "Fotografi och retorik – en studie i Ola Billgrens fotokritik", *Om konstskritik. Studier av konstskritik i svens dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Plamkrons förlag, Lund 2003.
- Barr, Alfred H., "Chart of Modern Art 1890–1935", *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York 1936.
- Barthes, Roland, "The Death of the Author" ("La mort de l'auteur" 1967), övers. Stephen Heath, *Image Music Text*, Fontana, London 1977.
- Barthes, Roland, "Från verk till text" ("De l'Œuvre au texte", *Revue d'esthétique* nr 3 1971), övers. Thomas Andersson & Aris Fioretos, *Kris* nr 28 1984.
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981.
- Baudrillard, Jean, "Kommunikationens extas", övers. Lars Nyman, *Res Publica* nr 8 1987.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica* (1750–58), red. Benedetto Croce, Bari 1936.
- Beck, Ingamaj, "Kejsarens garderob", *AB* 1986-04-19.
- Beck, Ingamaj, "Efterbildens klang och vemod", *AB* 2000-03-22.
- Behrendt, Stephen C., "The Visual Arts and Music", *Romanticism. An Oxford Guide*, red. Nicholas Roe, Oxford University Press, Oxford & New York 2005.
- Benjamin, Walter, *Paris 1800-talets huvudstad. Passagearbetet (Das Passagenwerk)*, övers. Ulf Peter Hallberg, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Steinag 1992.
- Benjamin, Walter, "Historiefilosofiska teser XIV" ("Über den Begriff der Geschichte XIV"), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Skåne 1991.
- Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktions-åldern" ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" 1936), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Skåne 1991.
- Berefelt, Gunnar, *Philipp Otto Runge zwischen Aufbruch und Opposition 1777–1802*, diss. Stockholms universitet 1961, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1961.
- Berefelt, Gunnar, "Romantisk tradition och nonfigurativ bildspråk", *Bild och verklighet. Studier i 1900-talets konst*, red. Gunnar Berefelt, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1972.
- Bergmark, Torsten, *Kampen om rummet. Kritik och program*, Bonniers, Stockholm 1966.
- Bergmark, Torsten, *Konst, klass, kapital. Rapporter och resonemang om konstens villkor*, Zenit, Stockholm/Cavefors, Stafanstorp 1969.
- Bergmark, Torsten, *Konstnären som politiker*. Arbetarkultur, Stockholm 1972.
- Bergmark, Torsten, *Konsten och makten*, Arbetarkultur, Stockholm 1978.
- Bergmark, Torsten, *Flykten till konsten*, Gidlund, Stockholm 1984.
- Bergmark, Torsten, m.fl., *Den åldrade modernismen. En kritik av den moderna konstens ideologi*, Gidlund, Stockholm 1977.
- Bergmark, Torsten, "Postmodernitet på Moderna museet. Förvirrat och banalt", *Ny Dag* nr 50 1987.
- Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet (All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity 1982)*, övers. Gunnar Sandin, Arkiv förlag, Lund 1987.
- Berntsson, Åsa, "Alla medel är tillåtna", *SDS* 1983-03-09.
- Berntsson, Åsa, "Strategi, tro och tvivel", *SDS* 1983-04-26.
- Berntsson, Åsa, "Som genom TV-rutan", *SDS* 1984-11-18.
- Billgren, Ola, "Michelangelo Antonioni" (*Lunds studenters Filmstudio*, hösten 1967), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Billgren, Ola, "Interiört", *Svenskt måleri i stort format*, Malmö Konsthall, Malmö 1979.
- Billgren, Ola, "Till Vinterdagar", *Kalejdoskop* nr 3 1980.
- Billgren, Ola, "Målerihistoria", *Konstnären som kommentator. Ett urval svenska konstnärstexter från 1948 till idag*, red. Bo Nilsson, Kalejdoskop förlag, Åhus 1983.
- Billgren, Ola, "Romantiskt landskap", *Kris* nr 23/24 1983, även i *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Billgren, Ola, "19 romantiska landskap" (katalogförråd Glemminge 1983), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Billgren, Ola, "Katalogförråd" (Galerie Asbæk, Köpenhamn 1984), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Billgren, Ola, "Eterskrift", *Collages: 22.6–14.9 1985*, Kalejdoskop, Åhus 1986.
- Billgren, Ola, "Retorik och lust – om Dawids fotografi", *Paletten* nr 4 1987.
- Billgren, Ola, "Tre korta texter", *Målningar och Collage/Paintings and Collages*, Galerie Leger, Malmö 1989.
- Billgren, Ola, "Terrain vague" (*DN* 1988-01-17), *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Moderna Museet/Rooseum, Stockholm/Malmö 1991.

- Billgren, Ola, "Le Voyeur", *Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Billgren, Ola, *Ansikten, Platser. Tillbakablick på collaget*, Galerie Leger, Malmö 1992.
- Billgren, Ola, "Musik och måleri: Turners skicklighet", *Romantiken över gränserna*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Ramsey, Symposier på Krapperups borg 2, Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen, Lund 1993.
- Billgren, Ola, "Vilken färg föredrar du?", *Studier i rött, Interiör, Till natten*, Linde & Co, Malmö 1997.
- Billgren, Ola, "Richter i Paris", i Ola Billgren, *Studier i rött, Interiör, Till natten*, Linde & Co, Malmö 1997.
- Billgren, Ola, "'Dåligt' måleri, negativ fascination", *Dick Bengtsson*, red. Märten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005.
- Billgren, Ola, "Oändligheten i vilken de möts", *Måleriets liv och död*, red. Douglas Feuk & Staffan Holmgren, *Kykeon* nr 12, Propexus, Lund 2006.
- Billgren, Ola & Millroth, Thomas, *Hans Billgren*, Ystad konstmuseum, Ystad 2004.
- Birnbaum, Daniel, "Maxat med Mad Max", *Expressen* 1991-02-19.
- Birnbaum, Daniel, "Daniel Birnbaum samtalar med Ola Billgren. Oskulden försvann med Tizian", *Expressen* 1991-10-26.
- Birnbaum, Daniel, "Max Book skruvar upp retoriken och konsthallen skälver", *SvD* 1992-04-18.
- Birnbaum, Daniel & Olsson, Anders, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Bonniers, Stockholm 1992.
- Birnbaum, Daniel, van der Heeg, Erik; Wallenstein, Sven-Olov, "Om det genant enkla. Ett samtal med Ulf Linde. Konstkritikens förutsättningar (del 6)", *Material* nr 15 1993.
- Birnbaum, Daniel, *The Hospitality of Presence. Problems of Otherness in Husserl's Phenomenology*, diss. Stockholms universitet 1997, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1998.
- Birnbaum, Daniel & Wallenstein, Sven-Olov, *Heideggers väg*, Thales, Stockholm 1999.
- Birnbaum, Daniel, *Chronology*, Lukas & Sternberg, New York 2005.
- Björnstrand, Gabrielle, "Sista resan", *Paletten* # 213 nr 2 1993.
- Björnstrand, Gabrielle, "Motståndets stilla liv", *Konstperspektiv* nr 3 2000.
- Björnstrand, Gabrielle, "Elementära tillflykter. Samtal med Per Kirkeby", *Konstperspektiv* nr 4 2003, s. 37.
- Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; Foster, Hal; Krauss, Rosalind, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.
- Bolin, Asta, "Poesi och brutalitet", *SvD* 1985-01-19.
- Book, Max, *Bank, dikter 1974-79, Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner Förlag, Malmö 1988.
- Book, Max, "Intention/väsensskillnad" (*Svenska bilder* 1979), *Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988.
- Book, Max, "Subestetik" (ursprungligen som text till utställningen *Subestetik*, Galleri Engström, Stockholm 1981), *Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988.
- Book, Max M, "Fortuna/Skadan", *Kris* nr 25/26 1983.
- Book, Max, "Vilken nature som helst?" (katalog, *Aurora*, Helsingfors 1985), *Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988.
- Book, Max, *Max Book* (Edition Galleri Engström 1986), *Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988.
- Book, Max, "Landskapet som bakgrund" (1987), *Max Book. Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988.
- Book, Max, "...Debatt om 80-talskonsten", (*DN* 1987-10-13), *Max Book, Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner, Malmö 1988.
- Book, Max, "Var finns martyrererna?", *Månen. Max Book*, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping 1991.
- Book, Max, "O. Hand", *90-tal* nr 20 1997.
- Book, Max & Larsson, Stig, "Samtal mellan Max Book, konstnär, 33 år och Stig Larsson, författare, 31 år", *Siksi: The Nordic Art Review* nr 4 1986.
- Borg, Bo, "Ola Billgren. Måleri/Paintings", *Konstperspektiv* nr 4 2000.
- Bourdieu, Pierre, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* 1992), övers. Johan Stiernma, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000.
- Brovik, Ingela, "Utställningen ett stort skämt", *HD* 1987-12-23.
- Brown, David Blayney, *Romanticism*, Phaidon Press, London 2001.
- Buchloh, Benjamin H. D., "Maktens figurationer, regressionens chiffer. Anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" ("Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", *October* nr 16 1981), övers. Eva-Lotta Holm, *Från 60-tal till cyberspace*, red. Tom Sandqvist, m.fl., Skriftserien Kairos nr 3, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1997.
- Bukdahl, Else Marie, "Maktens demoni och den tysta naturen", övers. Sune Nordgren, *Kaledoskop* nr 5-6 1982.
- Burke, Edmund, *Filosofisk undersökning av ursprunget till våra begrepp om det sublima och det sköna. Med en inledande essä om smaken (A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and*

- Beautiful 1757*), övers. Per Dahl, Symposium, Stockholm/Stehag 1995.
- Bydler, Charlotte, *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, diss. Uppsala universitet 2004, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2004.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
- Bürger, Peter, "Det avantgardistiska konstverket" ("Das avantgardistische Kunstwerk", ur: *Theorie der Avantgarde 1974*), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Avantgardet Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.
- C
- Carnevale, Fulvia & Kesley, John, "Art of the Possible. Fulvia Carnevale and John Kesley in Conversation with Jacques Rancière", *Artforum* mars 2007.
- Castenfors, Märten, "Glappet avslöjar det felande", *GP* 1989-02-16.
- Castenfors, Märten, "Tes + antites = syntes", *GP* 1991-11-15.
- Castenfors, Märten, "När ambivalensen blottas öppnas verket", *SvD* 1994-12-17.
- Castenfors, Märten, "Videon har vad måleriet saknar", *SvD* 1995-11-11.
- Castenfors, Märten, "Livgivande pigment leder in i mörkret", *SvD* 1996-03-09.
- Castenfors, Märten, "Tyst, måleriskt och sinnligt", *SvD* 1997-11-08.
- Cavling, Viggo, "Ola Billgren", *Beckerell* nr 3 1993.
- Clark, Kenneth, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classical Art*, Arts Book Society, Readers Union Group, Storbritannien 1974.
- Cornell, Peter, *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*, Gidlund, Stockholm 1981.
- Cornell, Peter, "Dick Bengtsson mot naturen", *Paletten* nr 1 1983.
- Cornell, Peter, "Möte vid nollpunkten", *Expressen* 1983-10-08.
- Cornell, Peter, "Och Ibid", *Paletten* nr 4 1983.
- Cornell, Peter, "I glömskans och labyrintens skydd", *Postmoderna tider?*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986.
- Cornell, Peter, "Kulisser av språk", *Expressen* 1987-11-02.
- Cornell, Peter, *Saker. Om tingens synlighet*, Gidlunds förlag, Hedemora 1993.
- Cornell, Peter, "Bonjour tristesse. Naturskymning", *Expressen* 1995-07-19.
- Cornell, Peter, Dunér, Sten; Hermele, Kenneth; Millroth, Thomas; Nordström, Gert Z., *Innanför och utanför modernismen*, Gidlund, Stockholm 1979.
- Crimp, Douglas, "Bilder" ("Pictures", *October* nr 8 1979), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Från 60-tal till cyberspace*, red. Tom Sandqvist, m.fl., Skriftserien Kairos nr 3, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 1997.
- D
- Dahl, Peter, "Kritikernas mordförsök", *DN* 1988-09-01.
- De vilda tyskarna. Baselitz, Bömmels, Büttner, Dahn, Dokupil, Fetting, Immendorff, Kiefer, Kippenberger, Lüpert, Middendorf, A. Oehlen, M. Oehlen och A.R. Penck*, Lunds konsthall, Lund 1989.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche och filosofin (Nietzsche et la philosophie 1962)*, övers. Johannes Flink, Daidalos, Göteborg 2003.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia (Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 1980)*, övers. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1987.
- Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei*, red. Kasper König & Hans-Ulrich Obrist, Kunsthalle Wien/Deichtorhallen Hamburg, Wien/Hamburg 1993.
- Derrida, Jacques, *Rösten och fenomenet. Introduktion till tecknets problem i Husserls fenomenologi (La voix et le phénomène 1967)*, övers. Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 1991.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, Paris (1967) 1997.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris (1967) 1979.
- Derrida, Jacques, "Parergon" (ur *La Verité en Peinture 1978*), övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, *Tankens arkipelag. Moderna kantläsningar*, red. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, Brutus Östlings bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag 1992.
- Dick Bengtsson, red. Märten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005.
- Dick, Philip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), Ballantine Books, New York 1996.
- Dunér, Sten, *Bilden och det verkliga. Om konst, filosofi och trädgårdar*, Gidlunds bokförlag, Hedemora 1991.
- E
- Ekbohm, Torsten, *Molnbyggare*, Bonniers, Stockholm 1980.
- Ekbohm, Torsten, "Förvirring", *DN* 1987-10-04.
- Ekbohm, Torsten, *Bildstorm*, Bonniers, Stockholm 1995.
- Ekbohm, Torsten, *Experimentfälten*, Bonniers, Stockholm 2000.
- Eliasson, Karl-Erik, "Ola Billgrens biennial", *HD* 1981-02-27.
- Engblom, Sören, *Svensk konst: ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten*, Svenska institutet, Stockholm 2000.
- Engblom, Sören, "Ola Billgren i en ny fas av sitt måleri: På den dunkla vägen till en avlägsen plats", *Expressen* 1982-05-22.
- Engblom, Sören, "I Billgrens värme med Håfströms kyla", *Expressen* 1986-04-19.

- Engblom, Sören, "Tomrummet i lökens centrum", *Expressen* 1987-11-02.
- Engblom, Sören, "Längtan till minnenas land", *Expressen* 1988-08-29.
- Engblom, Sören, "När minnet vaknar", *Expressen* 1989-11-22.
- Engblom, Sören, "Ola Billgren, romantiker. Nu lyssnar han till egna signaler", *Expressen* 1991-01-19.
- Engblom, Sören, "Mellanrummens estetik. Sören Engblom om att få en syl i vädret", *Konstperspektiv* nr 1 1993.
- Engblom, Sören, *Svensk konst: ut ur det tomma rummet. Om den svenska samtidskonsten*, Svenska institutet, Stockholm 2000.
- Engdahl, Horace, "Eftertankar om den romantiska texten", *Kris* nr 23/24 1983.
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, diss. Stockholms universitet 1987, Bonniers, Stockholm 1986.
- Engdahl, Horace, "Avlägsen plats" (DN 1991), *Ola Billgren. Målningar 1964-1995*, Göteborgs Konstmuseum, Sundsvalls Museum, Göteborg & Sundsvall 1997.
- Engdahl, Horace, "Mörkerseende, Tankar om Ola Billgrens måleri", *Artes* nr 2 1998.
- Ericsson, Lars O, *Justice in the Distribution of Economic Resources. A Critical and Normative*, diss. Stockholms universitet 1975, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1975.
- Ericsson, Lars O, "Folkhemmet flyttar till stan", *DN* 1987-09-08.
- Ericsson, Lars O, "Till försvar för 80-talets konst", *DN* 1987-09-27.
- Ericsson, Lars O, "I symbolernas rike", *DN* 1987-09-29.
- Ericsson, Lars O, "Det icke kodade kan inte kommuniceras", *DN* 1987-10-16.
- Ericsson, Lars O, "Virtuost spel i annan ände av klaviaturen", *DN* 1988-08-28.
- Ericsson, Lars O, "Allegoris återkomst", *Att tänka annorlunda*, red. Jan Åman, Symposium bokförlag, Stockholm/Ste-hag 1990.
- Ericsson, Lars O, "Book skruvar upp dramatik", *DN* 1991-02-14.
- Ericsson, Lars O, "Armbrytning i rött", *DN* 1995-01-12.
- Ericsson, Lars O, "Med 600 års måleri flåsande i nacken", *DN* 1995-11-19.
- Ericsson, Lars O, "Den 'misskände' Dick Bengtsson; om en tidig svensk kritiker av modernismen", *Hjärnstorm* # 62 1998.
- Ericsson, Lars O, *I den frusna passionens heta skugga. Essäer om 80- och 90-talets konst*, Carlssons bokförlag, Stockholm 2001.
- Ericsson, Lars O, *Mordet på Tensta konsthall*, Books on demand, 2005.
- F
- Fahlström, Öyvind, "Manipulating the World", *Art and Literature* nr 3 New York 1964.
- Fehrman, Carl, *Ruinernas romantik. En litteraturhistorisk studie*, Bonniers, Stockholm 1956.
- Feuk, Douglas, "Mellan utanför och innanför", *Ola Billgren. Akvareller i urval - Litografier 1961-78*, Galleri 69, Göteborg 1979.
- Feuk, Douglas, *Måla sitt liv. En essä om Jan Häfströms konst*, Kalejdoskop förlag, Åhus 1989.
- Feuk, Douglas, "Dystopisk demoni", *Månen. Max Book*, Norrköpings konstmuseum, Norrköping 1991.
- Feuk, Douglas, *August Strindberg. Paradisbilder - Infernomalerei (August Strindberg. Paradisbilder - Infernomalerei 1991)*, övers. Jörg Scherzer, Blöndal, Hellerup 1991.
- Feuk, Douglas, "Ironie, Phobie, Dämonie. Über die Malerei Dick Bengtssons", övers. Jörg Scherzer, *Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei*, red. Kasper König & Hans-Ulrich Obrist, Kunsthalle Wien & Deichtorhallen Hamburg, Wien/Hamburg 1993.
- Feuk, Douglas, "Långsam hemkomst", *Ola Billgren. Måleri/Paintings*, Bra Böcker & Galerie Leger, Malmö 2000.
- Feuk, Douglas, "Ironi, fobi, demoni - om bilden av Dick Bengtsson", *Dick Bengtsson*, red. Märten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005.
- Feuk, Douglas & Nittve, Lars, "Man gör sig inte så lätt av med det förflutna. Ett samtal mellan Lars Nittve och Douglas Feuk", *Ola Billgren. En retrospektiv vol. I. Album*, Roosuem/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts & London 1996.
- Foster, Hal, "1984b", Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004.
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi (L'archéologie du savoir 1969)*, övers. C. G. Bjurström, bearbetning Sven-Erik Torhell, Arkiv förlag, Lund 2002.
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning. Installationsföreläsning vid collège de France den 2 december 1970 (L'ordre du discours 1971)*, övers. Mats Rosengren, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Ste-hag 1993.
- Foucault, Michel, *Övervakning och straff (Surveillir et punir 1974)*, övers. C. G. Bjurström, Arkiv förlag, Lund 2001.
- Freud, Sigmund, "Bortom lustprincipen" (*Jenseits des Lustprinzips 1920*), *Valda skrifter. Bortom lustprincipen samt Masspsykologi och jaganalys. Jaget och detet, Hämning, symtom och ångest*, övers. Ola Andersson, 2:a uppl., Natur & kultur, Stockholm 1995.
- Freud, Sigmund, "En anteckning om 'underblocket' (1925 [1924])", övers. Erik Wennström & Anders Olsson, *Kris* nr 27 1983.

- Fried, Michael, "Konst och objekthalitet" ("Art and Objecthood", *Artforum* nr 10 juni 1967), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 2005.
- Friedrich, Caspar David, "Äberung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern" (1830), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Verlag Rogner & Bernhard, München 1974.
- G
- Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod (Wahrheit und Methode 1960)*, övers. Arne Melberg, Daidalos, Göteborg 1997.
- Gee, Malcolm, "The Nature of Twentieth-Century Art Criticism", *Art Criticism Since 1900*, red. Malcolm Gee, Manchester University Press, Manchester & New York 1993.
- Gilpin, William, "On Picturesque Beauty", *Three Essays on Picturesque Beauty*, 2nd edition (1794). Essay II. On Picturesque Travel, <http://www.ualberta.ca/~dmiall/Tintern07/gilpine2.htm>, 2008-01-10.
- Granath, Olle, "Älskare och analytiker", *DN* 1979-03-15.
- Granath, Olle, Nittve, Lars; Haerdtter, Michael, *Helldunkelhell. Sechs Künstler aus Schweden*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1987.
- Granath, Olle, "Max Book: Bakom staffliet", *Slutbok. Tio år med Moderna Museet*, Carlssons bokförlag, Stockholm 1991.
- Greenberg, Clement, "Avantgarde och kitsch" ("Avantgarde and Kitsch", *Partisan Review* 1939), övers. Tom Sandqvist, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.
- Greenberg, Clement, "Det modernistiska måleriet ("Modernist Painting", *Voice of America* 1960), övers. Erik van der Heeg, *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos nr 1, Kungl. Konsthögskolan & Raster förlag, Stockholm 1996.
- Grive, Madeleine, "Utsiktspunkt från tre porträtt. Ett samtal mellan Henrik Samuelsson, Stig Larsson, Marie-Louise Ekman och Ulf Linde", *90-tal* nr 27 1999.
- H
- Hammer, Espen, *Melankoli. En filosofisk essä (Det indre mørke. Et essay om melankoli 2004)*, övers. Charlotte Hjukström, Daidalos, Göteborg 2006.
- Hansson, Nils, "Musikrecension. Max Book", *DN* 1995-11-08.
- Hassan, Ihab, "Mot ett begrepp om postmodernism" (1982), övers. Mikael Löfgren, *Postmoderna tider!*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986.
- Hauser, Arnold, *Konstarnas sociala historia 2. Från den industriella revolutionen till vår egen tid (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur II 1953)*, övers. Ulrika Wallenström, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1972.
- Hayden, Hans, *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Steinhag 2006.
- Hedberg, Bertil Kaa, "Ett samtal med Ola Billgren", *Konsttidningen* nr 1-2 2001.
- Hedqvist, Hedvig, "Svängrum för röda år", *SvD* 1995-01-07.
- Hemmel, Jan, "Ola Billgren till minne", *Konstperspektiv* nr 1 2002.
- Holkers, Märta, "Gåttfulla målningar och uppkäftig skulptur", *SvD* 1988-08-19.
- Honnet, Klaus, *Nutidens konst (Kunst der Gegenwart)*, övers. Katrin Ahlström, Benedikt Taschen, Köln 1991.
- Huysmans, Joris-Karl, *Mot strömmen (À Rebours 1884)*, övers. Elias Wraake, Alastor Press, Malmö 2004.
- Håfström, Jan, "Praktiken i måleriet", *Kris* nr 25/26 1983.
- Hård af Segerstad, Ulf, "Romantik utan romantiker", *SvD* 1985-04-16.
- Hårleman, Carl Fredrik & Sjölund, Stig, "Social Passion – ett samtal", *Expositioner. Antologi om utställningsmediet*, red. Power Ekroth, Tove Helander, Sanna Kihlberg, Jonatan Palmquist, Fredrik Snellman, Stockholms universitet, Stockholm 2000.
- Högman, Åke, "Ulf Linde", *Månadsjournalen* november 1996.
- I
- Icebreakers. Contemporary Swedish expressionists*, The Clocktower, New York nov-dec 1982/Downey Museum of Art, Los Angeles 10.3.21.4 1983, red. Douglas Feuk, NUNSKU, Stockholm 1982.
- Implosion ett postmodernt perspektiv. Moderna museet. Stockholm. 24/10 1987 10/1 1988*, Bulletin från Moderna Museet nr 3-4 1987.
- J
- Janstad, Hans, "Billgren om Billgren", *Antik & Auktion* nr 7-8 1992.
- Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), 6:e uppl. Academy Editions, London 1991.
- Johansson, Stig, "Löftesrikt", *SvD* 1981-02-28.
- Johansson, Stig, "Skymten av ett avantgarde", *SvD* 1986-09-13.
- Johansson, Stig, "Idyll och mångtydighet", *SvD* 1988-08-27.
- Johansson, Stig, "Strindberg blir utställningens klimax", *SvD* 1992-04-18.
- Johansson, Stig, "Ola Billgren nu mer målare än någonsin", *SvD* 1993-04-10.
- Jonsson, Stefan, "Misstänksamhetens filosof", *DN* 2004-10-11.

- Judd, Donald, *Samlade skrifter 1975–1986*, övers. Tua Waern Aschenbrenner, Kungl. Akademin för de fria konsterna, Stockholm 1990.
- K
- Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten (Über das Geistige in der Kunst 1911)*, övers. Ulf Linde & Sonja Martinsson (Konstakademien 1970), Vinga Press, Stockholm 1994.
- Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet (Kritik der reinen Vernunft 1781)*, övers. Jeanette Emt, Thales, Stockholm 2004.
- Kant, Immanuel, *Kritik av det praktiska förnuftet (Kritik der praktischen Vernunft 1788)*, övers. Fredrik Linder, Thales, Stockholm 2004.
- Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften (Kritik der Urtheilskraft 1790)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 2003.
- Karlholm, Dan, "Konstdebatten i DN 27/9–25/11. En sammanfattning och kommentar", *Valör. Konstvetenskapliga studier och forskning* nr 6 1988.
- Karlsson, Bo A., "Charlie Parker's Early Sunday Morning", *Paletten* # 235, nr 2 1999.
- Karlsson, Bo A.; Lindgren, Per; Svensson, Joel, *Här bor Dick Bengtsson. Ett besök hos konstnären*, BoArt, Göteborg 2005.
- Kempe, Jessica, "Mot svart bakgrund. Om svartarum – manliga konstnärsmyter – expressionistisk idolkult – mårör och häxor i 80-talet", *Paletten* nr 1 1984.
- Kempe, Jessica, "Som svarta skuggor stryker männen omkring", *DN* 1993-11-12.
- Kempe, Jessica, "Mångfärgad protest", *DN* 1996-03-15.
- Kempe, Jessica, "Ljus. Med ena handen kvar i frätmedel tittar Max Book upp med ett mognare öga", *DN* 2000-01-22.
- Kierkegaard, Søren, "Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius" (1843), *Søren Kierkegaards skrifter. Gjentagelsen. Frygt og bæven. Filosofiske smuler, Begrebet angst*, Gad, Köpenhamn 1997.
- Kittler, Friedrich, "Glömma", *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, övers. Tommy Andersson, Håkan Forsell & Lars Eberhard Nyman, Anthropos, Gråbo 2003.
- Kornbichler, Thomas, "Helmut Middendorf" (ur *Das Kunstwerk* nr 4 1984), *De vilda tyskarna. Baselitz, Bömmels, Büttner, Dahn, Dokupil, Fetting, Immendorf, Kiefer, Kippenberger, Lüpertz, Middendorf, A. Oehlen, M. Oehlen och A. R. Penck*, Lunds konsthall, Lund 1989.
- Krauss, Rosalind E., "Skulptur i det utvidgade fältet" ("Sculpture in the Expanded Field", *October* nr 8 1979), övers. Erik van der Heeg, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2005.
- Krauss, Rosalind E., 'A Voyage on the North Sea.' *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Walter Neurath memorial lectures 31, Thames & Hudson, London 2000.
- Kristeller, Paul Oskar, *Konstarnas moderna system. En studie i estetikens historia* ("The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics I-II", *Journal of the History of Ideas* nr 12 1951), övers. Eva-Lotta Holm & Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 2, Kungliga konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 1996.
- Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection 1980)*, övers. Agneta Rehal och Anna Forssberg, Daidalos, Göteborg 1992.
- Kulka, Tomas, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press, University Park 1996.
- Kuspit, Donald B., "Flak from the 'Radicals'. The American Case against Current German Painting" (ursprungligen i: *Expressions. New Art from Germany*, red. Jack Cowart, St. Louis & München 1983), citerad ur antologin: *Art After Modernism. Rethinking Representation*, red. Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art & Godine Publisher Inc., New York & Boston 1984.
- Kyander, Pontus, "Skrämmande och förförande vackert", *SDS* 1994-12-17.
- Kyander, Pontus, "Grå accent för en preussiskt blå vägg", *SDS* 1999-12-13.
- Kyander, Pontus, "Lek med förfallet", *SDS* 2000-10-18.
- Kyander, Pontus, "Uppfriskande rått och rakt", *SDS* 2000-11-24.
- L
- Lacan, Jacques, *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter*, övers. Irène Matthis, Natur & kultur, Stockholm (1989) 1996.
- Lakun. *Max Book*, Tomas Lidén, Eva Löfdahl, Ingvar Sjöberg, Stig Sjölund, Lunds konsthall, Lund 1984.
- Larrissy, Edward, "Introduction", *Romanticism and Postmodernism*, red. Edward Larrissy, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Larsson, Stig, "Ledare Kris 6" (*Kris* nr 6 1978), Stig Larsson, *Artiklar 1975–2004*, Bonniers, Stockholm 2006.
- Larsson, Stig, *Autisterna* (1979), Modernista, Stockholm 2004.
- Larsson, Stig, "Bara för en dag" (*Expressen* 1985-08-31), Stig Larsson, *Artiklar 1975–2004*, Bonniers, Stockholm 2006.
- Larsson, Stig, "Max blåfärg kvar av himlen nu", *August Strindberg, Carl Kylberg, Max Book*, Liljevalchs konsthall, Stockholm 1992.
- Lévi-Strauss, Claude, *Det vilda tänkandet (La pensée sauvage 1962)*, övers. Jan Stolpe, Arkiv förlag, Lund 1983.

- LeWitt, Sol, "Paragrafer om konceptuell konst" ("Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum* vol. 5 nr 10 sommaren 1967), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Konceptkonst*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 11, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan, Södertörns högskola & Raster förlag, Stockholm 2006.
- Lind, Ingela, "En fabrik som bjuder motstånd", *DN* 1982-11-25.
- Lind, Ingela, "Att upptäcka sina uttryck i rummet", *DN* 1983-10-13.
- Lind, Ingela, "Mitt i geggan", *DN* 1984-01-21.
- Lind, Ingela, "Konstnären går naturen till mötes", *DN* 1985-03-29.
- Lind, Ingela, "Kryptisk kritik av Lindes klassicism", *DN* 1986-10-20.
- Lind, Ingela, "Ingen åskådare går säker för Book", *DN* 1987-01-20.
- Lind, Ingela, "Egot i anonym förklädning", *DN* 1987-11-11.
- Lind, Ingela, "Massbilden som fetisch i Ola Billgrens måleri: Spegel likkyran hos det mondäna", *DN* 1986-04-18.
- Lind, Ingela, "Med glappet som konstruktiv arbetsmetod", *DN* 1989-04-04.
- Lind, Ingela, "Teoretikern Billgren tar ut svängarna", *DN* 1991-11-06.
- Lind, Ingela, "Tar ut skräcksvängarna", *DN* 1997-11-25.
- Lind, Ingela, "Kylig analys i laddat rött", *DN* 2000-10-24.
- Lind, Ingela, "En av Sveriges största konstnärer död", *DN* 2001-11-05.
- Lind, Ingela, "Glänsande", *DN* 2002-04-26.
- Lind, Ingela, "En brakfest i himlen och helvetet", *DN* 2002-04-27.
- Lind, Ingela, "Magiskt manligt måleri", *DN* 2006-01-20.
- Linde, Ulf, *Spejare. En essä om konst*, Bonniers, Stockholm 1960.
- Linde, Ulf, "Andy Warhol" (*DN* 1968-02-10), *Efter hand. Texter 1950-1985*, Bonniers, Stockholm 1985.
- Linde, Ulf, *Efter hand. Texter 1950-1985*, Bonniers, Stockholm 1985.
- Linde, Ulf, *Marcel Duchamp. Moderna museet 15 november 1986 - 25 januari 1987*, red. Ulf Linde, Moderna Museet, Stockholm 1986.
- Linde, Ulf, "Struntet behöver legitimeras", *DN* 1987-10-10.
- Linde, Ulf, "Min rumpa är unik!", *DN* 1987-10-21.
- Linde, Ulf, *Mot fotografiet/Dawid, Arbetsnamn skulptur*, Carlsson, Stockholm 1989.
- Linde, Ulf, *Svar*, Bonniers, Stockholm 1999.
- Lindén, Anna-Stina, "Bakom idyllen lurar faran", *DN* 1983-03-26.
- Livingston, Ira, *Arrow of Chaos. Romanticism and Postmodernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1997.
- Longinos, *Om litterär storhet (Peri hypsous 0-100)*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg 1997.
- Lovejoy, Arthur O., "Schiller and the Genesis of German Romanticism", *Essays in the History of Ideas*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1948.
- Lovejoy, Arthur O., "The Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism" (*Modern Language Notes XXXI* 1916), *Essays in the History of Ideas*, The John Hopkins Press, Baltimore 1948.
- Lyotard, Jean-François, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir* (1979), Minuit, Paris 1994.
- Lyotard, Jean-François, "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?" (1982), övers. Zagorka Zivkovic, *Artes* nr 5 1985.
- Lyotard, Jean-François, "Det sublima och avantgardet" (avsnitt ur *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 1989), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Avantgardet. Paletten '00*, red. Tom Sandqvist, Paletten förlag, Göteborg 2000.
- Löfgren, Mikael & Molander, Anders, "Inledning", *Postmoderna tider!*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Norstedts, Stockholm 1986.
- Löwy, Michael & Sayre, Robert, *Romanticism Against the Tide of Modernity (Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* 1992), övers. Catherine Porter, Duke University press, Durham/London 2001.

•M

- Malmberg, Carl-Johan, "Med udden mot Linde", *Expressen* 1986-10-23.
- de Man, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979.
- Mann, Thomas, *Buddenbrooks. En familjs förfall (Buddenbrooks. Verfall einer Familie* 1901), övers. Ulrika Wallenström, Bonniers, Stockholm 2006.
- Max Book, *Arbeten/Works 1979-1988*, Galleri Wallner Förlag, Malmö 1988.
- McLuhan, Marshall, *Media (Understanding Media* 1964), övers. Richard Matz, (Norstedts 1999), Bokförlaget Tranan 2001.
- "Med tre par ögon" (ingress till konstrecensioner av utställningen med Kylberg, Strindberg och Book på Liljevalchs konsthall), *SvD* 1992-04-18.
- Mellor, Anne K., *Romanticism & Gender*, Routledge, New York 1993.
- Metzger, Gustav, "Auto Destructive Art" (1959), *Destruktion i konsten: Gustav Metzger*, red. Viktor Agering, medred. Pontus Kyander, *Res Publica* nr 2 (68) 2006.
- Millroth, Thomas, "Hitler och drömköket" (*Paletten* nr 2 1974), *Maktens pyramider och annat om konst och musik*, Bo Cavefors bokförlag, Lund 1976
- Mondrian, Piet, *Natural Reality and Abstract Reality. An Essay in Triologue Form* (ursprungligen publicerad i 12 delar i *De Stijl*

- 1919–1920), övers. Martin S. James, George Braziller New York 1995.
- Morris, Robert, "Anteckningar om skulpturen" ("Notes on Sculpture I–II" *Artforum* februari/oktober 1966), övers. Sven-Olov Wallenstein, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2005.
- Månen. Max Book*, Norrköpings konstmuseum, Norrköping 1991.
- N
- Nerdrum, Odd, *Hva er kitsch! / On Kitsch*, Kagge, Oslo 2000.
- Newman, Barnett, "Det sublima är nu" ("The Sublime Is Now" 1948), övers. Daniel Birnbaum, *Kris* nr 42 1991.
- Nilsson, Bo, "Ständiga äktenskapsbrott. Ola Billgrens collage", *SDS* 1986-03-20.
- Nilsson, Bo, "Med blicken bakåt", *SDS* 1986-09-20.
- Nilsson, Bo, "Socialt patos", *SDS* 1987-01-17.
- Nilsson, Håkan, *Clement Greenberg och hans kritiker*, diss. Stockholms universitet 2000, Stockholm 2000.
- Nilsson, Håkan, "Ambivalens med nya medel", *SvD* 2000-01-22.
- Nilsson, John Peter, "Konstverket som kom mentar till tillvaron", *Lakun. Max Book, Tomas Lidén, Eva Löfdahl, Ingvar Sjöberg, Stig Sjölund*, Lunds konsthall, Lund 1984.
- Nilsson, John Peter, "Moderna museet blir postmodernt", *AB* 1987-10-24.
- Nilsson, John Peter, "Framtiden – den är nu", *AB* 1988-08-27.
- Nilsson, John Peter & Rubin, Birgitta, "Konsten att genskjuta vanan", *80-tal* nr 26-27 1987.
- Nilsson, Yvonne, "Postmodernism – eller modernismens subversiva strategier. Tillbakablick på 80-talets debatt kring utställningen Implosion", *Paletten* # 258, nr 3 2004.
- Nittve, Lars, "Genom en hinna av imperfektum", *SvD* 1982-05-22.
- Nittve, Lars, "Dick Bengtssons oläsbara allegori", *SvD* 1983-04-23.
- Nittve, Lars, "Att se landskapet...", *SvD* 1983-05-29.
- Nittve, Lars, "Ola Billgren – agent provocateur i romantikens landskap", *Ola Billgren. Arbeten från 80-talet*, Kalejdoskop förlag, Åhus 1985.
- Nittve, Lars, "Upplösning och olydnad", *SvD* 1985-04-06.
- Nittve, Lars, "Förord", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987.
- Nittve, Lars, "Implosion – ett postmodernt perspektiv", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987.
- Nittve, Lars, "En postmodern ordhistoria 1870–1970", *Implosion – ett postmodernt perspektiv*, Moderna Museet, Stockholm 1987.
- Nittve, Lars, "Försvunnet: målning och mening", *Dick Bengtsson*, red. Mårten Castenfors, Sveriges Allmänna Konstförening, Atlantis & Moderna Museet, Stockholm 2005.
- Nordin, Vera, "Postmodern kollaps och indisk skönhet", *VK* 1987-11-04.
- Nordin, Vera, "Ska vi tillbe eller spotta på konsten?", *NSD* 1987-12-18.
- Nordiskt ljus. Realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910 / Northern light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*, Göteborgs konstmuseum 7 maj–3 juli 1983, red. Lena Boëthius, Håkan Wettre; katalogtexter Kirk Varnedoe, m.fl., Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1983.
- Norén, Lars, "Samtal mellan Karin Mamma Andersson och dramatikern Lars Norén en decemberdag 2006 i konstnärens ateljé", *Mamma Andersson*, Moderna Museet/Steidl, Stockholm 2007.
- Nya idéer, djärva experiment. Projektbidrag från Sveriges bildkonstnärnsfond*, Konstnärsnämnden, Stockholm 1990.
- Nylén, Leif, "Ola Billgren provar ett dubbelt tilltal", *DN* 1982-06-03.
- Nylén, Leif, "Att välja ett språk", *DN* 1984-04-15.
- Nylén, Leif, "Arkadien", *DN* 1987-11-11.
- Nylén, Leif, "En sårling i samtidskonsten", *DN* 1989-09-02.
- Nylén, Leif, "Ge honom en vägg!", *DN* 1989-10-19.
- Nylén, Leif, "Med penseln i drömmens motljus", *DN* 1991-03-26.
- Nylén, Leif, "Från skuggor till ekon", *DN* 1991-05-24.
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsoverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 1998.
- O
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space (Artforum 1976, 1986)*, Expanded edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1999.
- Ola Billgren. Arbeten från 80-talet*, Kalejdoskop förlag, Åhus 1985.
- Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Album*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Ola Billgren. En retrospektiv vol. II. Texter*, Rooseum/Moderna Museet, Malmö/Stockholm 1991.
- Ola Billgren. Landskap med torn. Arbeten 1983–93*, Östergötlands länsmuseum, Bohuslän museum, Bildmuseet Umeå och Jönköpings läns museum/Jönköpings läns konstförening 1994–1995.
- Ola Billgren. Målningar 1964–1995*, Göteborgs Konstmuseum, Sundsvalls museum, Göteborg/Sundsvall 1997.
- Ola Billgren. Måleri/Paintings*, Bra Böcker & Galerie Leger, Malmö 2000.

- Oliva, Achille Bonito, *Transavantgarde International*, övers. Dwight Gast & Gwen Jones, Milano 1982.
- Olofsson, Mikael, "Alla lampor på Tricky Dick", *GP* 2006-01-28.
- Olvång, Bengt, "Fascism lurar bakom knuten", *AB* 1979-03-22.
- Olvång, Bengt, "Ola Billgren – en bok om sig själv och sin vanda: Konsten att måla – utan att ljuga...", *AB* 1980-03-06.
- Olvång, Bengt, "Drömtillstånd och framtidstro", *AB* 1982-06-15.
- Olvång, Bengt, *Våga se! Svensk konst 1945–1980*, Författarförlaget, 1983.
- Olvång, Bengt, "Hallucinatorisk popkonst", *Hjärnstorm* # 62 1998.
- Om konstkritik. *Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
- Oredsson, Lars-Göran, "I väntan på martyrens återkomst", *SDS* 1991-12-20.
- Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October* nr 12 (del 1), 13 (del 2) 1980.
- P
- Palm, Anders, "Appendix II. Vetenskapliga infallsvinklar på konstkritiken", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
- Pethrus, Elizabeth, "Kalabaliken på Karlsson", *Paletten* # 216, nr 1 1994.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde (Teoria dell'arte d'avanguardia 1962)*, övers. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts/London (1968) 2:a uppl. 1981.
- Pound, Ezra, *Make It New*, London 1934.
- R
- RAF: *Texter*, Bo Cavefors förlag, Lund 1977.
- van Reis, Mikael, *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*, diss. Göteborgs universitet 1997, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1997.
- van Reis, Mikael, "Svart. Om Dick Bengtsson", *Ord & Bild* nr 2 1991.
- Ricoeur, Paul, "Vad är en text?" ("Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et comprendre" 1970, 1986), övers. Margareta Fatton & Bengt Kristensson, *Från text till handling. En antologi om hermeneutik redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993.
- Robbe-Grillet, Alain, *Stenögonen (Le voyeur 1955)*, övers. Eva Alexandersson, Bonniers, Stockholm 1957.
- Robbe-Grillet, Alain, *For a New Novel. Essays on Fiction (Pour un nouveau roman 1963)*, övers. Richard Howard, Northwestern University Press, Evanston 1989.
- Romanticism and Feminism*, red. Anne K. Mellor, Indiana University Press, Bloomington 1988.
- Romanticism and Postmodernism*, red. Edward Larissy, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Romdahl, Margareta, "Ola Billgrens bildspråk uppdyrkat", *DN* 1979-03-17.
- Rorty, Richard, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago 1967.
- Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, Horizon, New York 1959.
- Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London 1975.
- Runge, Philipp Otto, *Farbe-kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander* (Hamburg 1810), *Hinterlassene Schriften* 1–2, Hamburg 1840–41.
- S
- Sandqvist, Gertrud, "Ola Billgren", *Siksi: The Nordic Art Review* nr 3 1991.
- Sandqvist, Gertrud, "Book är största björnen i sagan", *SvD* 1992-04-18.
- Sandqvist, Tom, *Den meningslösa kuben. Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund*, diss. Lunds universitet 1988, Kalejdoskop förlag, Åhus 1988.
- Schiller, Friedrich von, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), red. Klaus L. Berghahn, Reclam, Stuttgart 2002.
- von Schlegel, Friedrich, "Fragment 116" ("Fragmente 116", *Athenäum*, nr 1, del 2, Jena/Berlin 1798), Friedrich Schlegel, Novalis, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, *Romantiska fragment*, red. Mattias Forshage, övers. Mattias Forshage & Per-Erik Ljung, Vertigo förlag, Stockholm 1999.
- von Schlegel, Friedrich, "Fragmentet 121" ("Fragmente 121", *Athenäum*, Jena/Berlin 1798), Friedrich Schlegel, Novalis, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, *Romantiska fragment*, red. Mattias Forshage, övers. Mattias Forshage & Per-Erik Ljung, Vertigo förlag, Stockholm 1999.
- von Schlegel, Friedrich, "Idéer 69" (*Athenäum* 1800), Friedrich Schlegel, Novalis, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, *Romantiska fragment*, övers. Mattias Forshage & Per-Erik Ljung, Vertigo förlag, Stockholm 1999.
- Schmidt, Staffan, "Ola Billgrens tre decennier", *SvD* 1991-05-18.
- Schmidt, Staffan, "Bildtext", *SDS* 1989-10-13.
- Schmidt, Staffan, "Bildtext", *SDS* 1991-05-30.
- Schmidt, Staffan, "Bildtext", *SDS* 1992-02-24.
- Schönberg, Karin, "Att måla över och gå vidare", *SDS* 1983-10-24.
- Sem-Sandberg, Steve, "Ibid: rum, form och innehåll", *SvD* 1983-10-29.
- Sem-Sandberg, Steve, "Vital misstro", *SvD* 1987-01-17.
- Sem-Sandberg, Steve, "Postmodernismen en angelägenhet för alla", *SvD* 1987-11-28.

- Sem-Sandberg, Steve, "Max Book i annat format", *SvD* 1989-10-14.
- Sjögren, Kicki, "Anklagad Gerhard Richter – retoriken i kritiken", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
- Smithson, Robert, "Medvetandets avlagringar: Jordprojekt", övers. Tua Waern/"A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (*Artforum* sept. 1968), *Flyktpunkter/Vanishing Points*, Moderna Museet, Stockholm 1984.
- Smithson, Robert, *The Collected Writings*, red. Jack Flam, University of California Press, Berkeley 1996.
- Sontag, Susan, "Anteckningar om 'camp'" ("Notes on 'Camp'" 1964), övers. Erik Sandin, *Konst och antikonst*, Pan Norstedts, Stockholm, 1969.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London/Oxford New York (1972) 1975.
- Stålnacke, Stig Åke, "Max Book arbeten 1979–1988", *Konstperspektiv* nr 4 1989.
- Sundberg, Martin, "Alla namnen. En studie av Jan Håfströms konstkritik", *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, red. Jan-Gunnar Sjölin, Palmkrons förlag, Lund 2003.
- Sundgren, Nils Petter, "Mannen som kom in från kylan", *Månadsjournalen*, oktober 2000.
- Sundkvist, John, *Mellan närvaro och sken. Om konst*, Schultz, Paris 2003.
- Sundkvist, John, "Konstrastrika motiv berör på djupet", *SvD* 2006-02-04.
- Sydhoff, Beate, "Minnen", *SvD* 1979-03-17.
- Sydhoff, Beate, *Sveriges konst 1900-talet, del 2. 1945–1975*, Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm 2000.
- T
- Tema: Dick Bengtsson, *Hjärnstorm* # 62 1998.
- Tänd mörkret! *Svensk konst 1975–1985*, red. Ola Åstrand & Ulf Kihlander, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg 2007.
- Törnqvist, Arne, "Bilder som kommer innan sömnen", *DN* 1983-05-26.
- Törnqvist, Arne, *Den saliga målarkonsten. Kritik 1977–1992*, Natur & kultur, Stockholm 1994.
- V
- Vaughan, William, *Friedrich*, Phaidon Press, London 2004.
- Vesuvius (Leif Elggren, Eric Fylkeson, Per-Eric Söder, Bruno K. Öijer, m.fl.), "Tänd mörkret!", *Vesuvius*, Stockholm 1974.
- Vilks, Lars, "Implosion – vår tids meningsförlust", *HD* 1987-12-08.
- Vilks, Lars, "Allt kan inte populariseras", *HD* 1987-12-29.
- Vilks, Lars, *Konst och konst*, diss. Lunds universitet 1987, Wedge press & cheese, Malmö 1987.
- W
- Wall, Åsa, "Dick Bengtsson – Hans styrka är mångtydigheten", *SvD* 1983-05-06.
- Wallenstein, Sven-Olov, "Gerhard Richters måleriska universum. En av efterkrigstidens viktigaste tyska konstnärer i Paris", *Material* nr 2 (18) 1993.
- Weimarck, Torsten, *Konst och varuform. Materialistiska studier kring varusamhällets upptäckt av konstens och estetikens autonomi*, diss. Lunds universitet 1979, Kalejdoskop förlag, Åhus 1979.
- Weimarck, Torsten, "...detta friare rum – denna rörliga blick...", *SDS* 1981-02-21.
- Wellmer, Albrecht, *Dialektiken mellan det moderna och det postmoderna. Förnufts-kritik efter Adorno (Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne 1985)*, övers. Joachim Retzlaff, Brutus Östlings bokförlag Symposium, Stockholm/Lund 1986.
- West, Kim, "Dick Bengtsson. Moderna Museet, Stockholm 21/1-30/4 2006", *OEI* # 28-29-30 2006.
- Wilson, Colin, *Outsidern (The Outsider 1956)*, övers. Nils Holmberg, Niclas Bengtsson & Carl G Liungman, Bakhåll, Lund 1992.
- Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam & Atlanta GA 1999.
- Wratholm, Eugen, "Svenskt vemod i Venedig", *SvD* 1980-12-13.
- Z
- Zetterström, Jelena, *Offentlig konst i Lund*, foto: Ingemar D Kristiansen och Bert Olsson, övers. Marianne Thormählen, Lunds kulturnämnd i samarbete med *Sydsvenska Dagbladet*, cop., Malmö 1994.
- Zetterström, Jelena, "Verklighetens sprickor", *SDS* 1994-10-31.
- Zetterström, Jelena, "Det mörkna för Ola Billgren", *SDS* 1997-03-25.
- Zetterström, Jelena, "Book har återfunnit kraften", *SDS* 1997-09-18.
- Zetterström, Jelena, "Billgren, Malmö, världen", *SDS* 2002-01-15.
- Å
- Åman, Jan, "Nu har pendeln slagit över från det fragmentariserade till helhet". Jan Åman intervjuar Max Book", *Paletten* nr 4 1987.
- Ö
- Östberg, Kjell, *1968 – när allting var i rörelse. Sextioårsradikaliseringen och de sociala rörelserna*, Prisma i samarbete med Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, Stockholm 2002.

Förkortningar

AB
DN
GP
HD
NSD
SDS
SR
SvD
SVT
VK

Aftonbladet
Dagens Nyheter
Göteborgs-Posten
Helsingborgs Dagblad
Norrländska Socialdemokraten
Sydsvenska Dagbladet Snällposten
Sveriges Radio
Svenska Dagbladet
Sveriges Television
Västerbottens-Kuriren

Personregister

• A

Abrahamsson, Anette 135
Abrams, Meyer Howard 101
Adamski, Hans Peter 411
Adorno, Theodor W. 107–108, 134, 192, 358, 363
Allerholm, Milou 132, 221–222
Alton, Peder 155
Anderberg, Rolf 131, 146, 153
Anderson, Perry 411
Andersson, Fred 296, 315
Andersson, Karin Mamma 23, 246, 256–257, 423
André, Carl 55
Antonioni, Michelangelo 180, 185–186, 248,
359, 420, 431
Antonsson, Lotta 15
Arndtzen, Märten 132, 286–287, 290
Aspelin, Gert 247
Atterbom, Per Daniel Amadeus 30

• B

B, Mats 42
Baader, Andreas 134, 418
Bach, Elvira 411
Bacon, Francis
Bal, Mieke 113, 119–122, 390–391
de Balzac, Honoré 247
Barchan, Stina 34
Barr, Alfred H. 139
Barth, John 411
Barthes, Roland 28, 80, 134, 224, 255, 258, 429
Baselitz, Georg 84, 314, 340
Basquiat, Jean-Michel 83–84
Baudelaire, Charles 95, 259
Baudrillard, Jean 71, 73, 75, 80, 148, 198–199,
269, 299, 422
Baumgarten, Alexander Gottlieb 77
Beck, Ingamaj 35, 128, 234, 236, 238, 241, 379
Behrendt, Stephen C. 102
Bellow, Saul 411
Bender, Gretchen 145, 418
Bengtsson, Dick 245–291, passim
Benjamin, Walter 33, 80, 84, 113–114, 122, 134,
197, 199, 213, 268, 363, 390
Berefelt, Gunnar 100–101, 103, 413
Bergmark, Torsten 20, 128, 146–148, 153–154,
377, 419
Berman, Marshall 76
Berntsson, Åsa 127, 193–194, 310, 354
Beuys, Joseph 16, 84, 137
Billgren, Ernst 23, 246, 256

Billgren, Hans 421
Billgren, Jean 421
Billgren, Måns 421
Billgren, Ola 163–244, passim
Birnbaum, Daniel 35, 116, 126, 131–132, 134,
205, 334–336, 338, 340, 353, 371
Birnbaum, Dara 141, 145, 418
Björnstrand, Gabrielle 130, 237, 278, 290
Blake, Peter 426
Blanchot, Maurice 134, 191–192
Blavatsky, Helena P. 414
Bleckner, Ross 16
Bly, Robert 342
Bonniér, Olle 309
Bode, Mike 131
Bois, Yves Alain 85
Bolin, Asta 127, 314, 354
Bonnard, Pierre 167, 179
Bonniér, Olle 309
Book, Max Mikael 293–355, passim
Boone, Mary 83
Boullée, Étienne-Louis 252
Bourdieu, Pierre 25–27, 107, 366, 374, 378–379,
383
Bowie, David 11–12, 17
Brancusi, Constantin 43
Braque, Georges 138, 367–368
Brauntuch, Troy 86, 270–271, 412
Breivik, Bård 40, 42, 57
Broady, Donald
Bronson, Charles 347
Broodthaers, Marcel 89, 141
Brovik, Ingela 146, 148–149, 153
Brown, David Blayne 95, 413
Brunius, August 154
Buchloh, Benjamin H. D. 85, 87–88, 425
Bukdahl, Else Marie 135, 137, 418
Buren, Daniel 89, 139–141, 153, 418
Burgess, Anthony 411
Burke, Edmund 102, 250, 349
Burri, Alberto 314
Burrighs, William S. 17, 411
Butor, Michel 420
Bürger, Peter 89, 412
Büttner, Werner 411
Böcklin, Arnold 250, 264, 289, 341, 346, 351
Bömmels, Peter 411
Böttcher, Ann 15

• C

Cage, John 429
da Caravaggio, Michelangelo Merisi 119
Carrier, David 33
Castenfors, Märten 131, 232–236, 238, 241, 243,
257, 279, 286–288, 290, 295, 300, 326–327,
344–346, 355, 371–373, 377, 379, 388
Cavefors, Bo I. 418
Cavell, Stanley 48
Celant, Germano 140
Chapman, John Watkins 79
Chia, Sandro 411
de Chirico, Giorgio 167, 254
Chopin, Frédéric 200, 413
Clark, Candy 11
Clark, Kenneth 101–102

- Clemente, Francesco 411
 Cohen, David 33
 Cornell, Peter 49–52, 54–55, 57–59, 66, 75–76,
 129, 146, 149–150, 153, 248–249, 260,
 263–265, 276, 290–291, 373, 382, 414
 Courbet, Gustave 77, 247, 249
 Cozens, Alexander 315–316
 Cranach, Lucas 264, 281, 283
 Crimp, Douglas 80, 85–86, 145, 412
 Cucchi, Enzo 411
 Cullberg, Erland 191
 Cronqvist, Lena 247
- D
 Dahl, Peter 19, 130, 213
 Dahlqvist, Dennis 424
 Dahn, Walter 411
 Danto, Arthur C.
 Dawid (Björn Dawidsson) 34, 160, 237, 317
 Degas, Edgar 150
 Delacroix, Eugène 32, 413
 Delaroche, Paul
 Deleuze, Gilles 75, 80, 114–116, 390
 Derrida, Jacques 28, 80, 134, 157, 185–188, 199,
 271, 273, 299, 389, 421
 Descartes, René
 Dick, Philip K. 410
 Dickie, George
 Diderot, Denis 124
 Dokoupil, Georg Jiri 411
 Donner, Johan 418
 Dubuffet, Jean 313, 314, 320, 424
 Duchamp, Marcel 57, 78, 81, 112, 117, 138–139,
 141–144, 149–153, 161, 259, 264, 277, 363,
 367, 377, 382, 418
 Duras, Marguerite 420
 Durham, Jimmie 137
 de Duve, Thierry 85
 Dylan, Bob 17
- E
 Edefalk, Cecilia 23, 256, 426
 Ehrs, Bruno 318
 Eizin Öijer, Maya 17, 20, 23, 245
 Ekbohm, Torsten 19–20, 109–110, 127, 155, 158,
 160, 162, 307, 319, 377, 382
 Ekelöf, Gunnar 189, 214–215, 294
 Ekman, Marie-Louise 236
 Ekström, Per 346
 Elggren, Leif 136, 418
 Eliasson, Karl-Erik 126, 180
 Engblom, Sören 35, 44, 56, 130, 146, 149, 153, 189–
 190, 207–208, 213–215, 241, 243, 360, 373
 Engdahl, Horace 30, 95, 111, 119, 121, 130, 134,
 158, 184–185, 191, 205, 211, 226–228, 241,
 364, 371, 387
 Eno, Brian 12
 Ensslin, Gudrun 418
 Ericsson, Lars O 19–20, 35, 125–126, 129–130,
 146, 154–162, 211–213, 223–224, 241, 243,
 246, 274–277, 279, 288, 290–291, 311,
 317, 320, 336–338, 343–344, 346, 354, 371,
 377–378, 382, 385–386, 388–389, 417–418,
 424, 426
 Ernst, Max 31, 368
- F
 Fahlcrantz, Carl Johan 96
 Fahlström, Öyvind 127, 429
 Fancher, Hampton 410
 Fassbinder, Rainer Werner 17, 134, 294
 Fautrier, Jean 424
 Fehrman, Carl 305
 Ferriss, Hugh 252
 Fetting, Rainer 84, 411
 Feuk, Douglas 35, 51–52, 67, 128, 167–168, 170,
 181–182, 201–205, 215, 231, 233, 241–243,
 245, 250, 255, 257, 259, 273–274, 276,
 279–291, 303, 333–335, 341, 355, 371–372,
 378, 382, 388
 Fichte, Johan Gottlieb 97
 Fiedler, Leslie 79, 411
 Fischl, Eric 83
 Flink, Johannes 115
 Florin, Magnus 134
 Ford, Harrison 72
 Fors, Gert 408
 Forslund, Leonard 17, 20, 23
 Foster, Hal 85, 87–90, 117, 143, 391
 Foucault, Michel 13, 25–27, 71, 73, 80, 157, 178,
 299, 366, 374, 383
 Franzén, John-E 160, 164, 247–249
 Freud, Sigmund 46, 80, 113, 116–117, 122, 199,
 389–391
 Friberg, Roj 247–248
 Fridjónsson, Helgi Thorgils 18
 Fried, Michael 86, 358
 Friedrich, Caspar David 22–23, 32, 101, 106, 176,
 191, 193, 216–217, 240, 251–252, 264, 285,
 289, 331, 335, 341, 353, 360, 365, 372, 427
 Fuseli, Henry (Johann Heinrich Füssli) 336, 353
 Fylkeson, Eric 418
- G
 Gadamer, Hans-Georg 28
 Gamboni, Dario 33
 Gee, Malcolm 33, 124–125
 Gilpin, William 96, 413
 Glembrandt, Per 315–316, 352, 354
 Godard, Jean-Luc 218
 van Gogh, Vincent 31–32, 147
 Goldstein, Jack 86, 412
 Goya, Francisco de 32, 349
 Graffman, Carl Samuel 39, 191, 408
 Granath, Olle 128, 164, 168–170, 172–173, 216,
 240, 312, 407, 420
 Greenberg, Clement 33, 78, 86, 91, 107, 132,
 140, 358, 363, 376, 415, 418
 Gripenholm, Ulf 160
 Grive, Madeleine 236
 Grünewald, Isaac 154
 Guattari, Félix 75
 Gudmundsson, Sigurd 18
- H
 Hagberg, Rune 42
 Hamilton, Richard 216
 Hammer, Espen 46–48
 Hammershøi, Vilhelm 167
 Hanson, Rolf 17, 23, 130
 Hansson, Nils 428

Haring, Keith 83
 Hassan, Ihab 73, 79
 Hauer, Rutger 72
 Hauser, Arnold 98–99, 106, 111
 Hausmann, Raoul 367
 von Hausswolff, Annika 15
 von Hausswolff, Carl Michael 136, 418
 Hayden, Hans 101, 358, 412, 414
 Heartfield, John (Helmut Herzfeld) 368
 Heckel, Erich 12
 Hedberg, Bertil Kaa 166
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 109, 118, 414
 Heidegger, Martin 80
 Heine, Heinrich 205
 Heizer, Michael 85
 Helleberg, Margareta 138
 Hemmings, David 185
 Herder, Johann Gottfried 99
 Hill, Carl-Fredrik 167, 261
 Hitler, Adolf 262, 267
 Hodler, Ferdinand 31, 264
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 116, 251
 Holzer, Jenny 85
 Honnef, Klaus 411
 Hopper, Edward 167, 253–254, 265–266, 280, 286, 424
 Horkheimer, Max 108
 Howe, Irwing 79, 411
 Hugo, Victor 191
 Hultén, Pontus 154, 424
 Husserl, Edmund 187
 Huysmans, Joris-Karl 259–261
 Häfström, Jan 17, 23, 34, 39–40, 42, 44–45, 47–49, 51–53, 58, 62, 66, 125, 128, 134, 156, 164, 174, 179, 247–249, 261, 317, 341
 Höch, Hannah 367
 Hödicke, Karl Horst 411

• I

Immendorff, Jörg 84, 137
 Irwin, Robert 85
 Isaksson, Karl 223

• J

Jansson, Rune 130
 Janstad, Hans 214, 423
 Jencks, Charles 79, 82, 84
 Jenssen, Olav Christopher 18
 Johansson, Stig 127, 209, 221, 312, 338–340, 353–354, 427
 Johns, Jasper 79, 136, 139, 141, 156, 217, 418
 Judd, Donald 44, 55, 138–139, 141, 144, 150, 418
 Jönsson, Gittan 247

• K

Kafka, Franz 247
 Kandinsky, Wassily 31, 39, 56, 103, 112, 121, 228, 257, 262, 269
 Kant, Immanuel 77, 97, 100, 102, 123–124, 185, 415, 420
 Kaprow, Allan 89, 368
 Karlholm, Dan 419
 Karlsson, Bo A. 424
 Kempe, Jessica 35, 61–65, 129, 225, 241, 243, 340–341, 348–349, 355, 372

Kever, Gerhard 411
 Kiefer, Anselm 16, 84–85, 137, 314, 331, 340
 Kienholz, Edward 426
 Kierkegaard, Søren 113, 118–119, 122, 390–391
 Kihlander, Ulf 418
 Kippenberger, Martin 411
 Kirchner, Ernst Ludwig 12
 Kirkeby, Per 237, 314
 Kittler, Friedrich 28
 Klee, Paul 31, 103, 121
 Kornbichler, Thomas 12
 Kosuth, Joseph 141, 418
 Krauss, Rosalind E. 43, 60, 69, 80, 84–85, 297
 Kriland, Gösta 255
 Kristeller, Paul Oskar
 Kristeva, Julia 80, 141
 Kruger, Barbara 139, 141, 145, 152, 375, 418
 Kulka, Tomas 107–108
 Kuspit, Donald 88–89
 Kyander, Pontus 35, 132, 238–239, 241, 342–343, 347–348, 353, 379, 385
 Kylberg, Carl 22, 338–340, 353
 Kåks, Olle 164, 247, 248–249
 König, Kasper 426

• L

Lacan, Jacques 80, 157, 183, 192
 Larrissy, Edward 30–31
 Larson, Marcus 304, 346
 Larsson, Stig 134, 236, 293–295, 297, 301–302, 316–317, 340, 355, 362
 Lawler, Louise 141, 145, 149, 150, 418
 Lefebvre, Jules 414
 Leger, Fernand 147
 von Leibniz, Gottfried Wilhelm
 Leiderstam, Matts 15
 Levin, Harry 79, 411
 Levine, Sherrie 85–86, 141, 152, 270, 412, 418
 Lévi-Strauss, Claude 187, 430
 LeWitt, Sol 38, 55, 85
 Lichtenstein, Roy 150
 Lidén, Tomas 296, 310, 428
 Liljefors, Bruno 317, 330
 Lind, Ingela 35, 50, 52–59, 67, 129, 146, 151–153, 229–232, 241, 243, 248, 257, 286, 291, 312–315, 318, 320, 324–326, 329, 331, 336, 346, 350–351, 353–355, 371–372, 378, 385, 388, 424
 Lindblom, Sivert 40, 42, 61, 136
 Linde, Ulf 19–20, 35, 127–130, 144, 150, 154–156, 158–160, 162, 235, 238, 243, 317–321, 354, 373, 375, 377, 379–381, 385, 388, 389, 424, 431
 Linder, Alf 40, 42, 44, 56, 59
 Lindström, Lars 134
 Linker, Kate 85, 140
 Livingston, Ira 30–31
 Loeld, Lars Olof 42
 Longo, Robert 86, 141, 149, 270, 412, 418
 Longobardi, Nino 411
 Longinos 349, 414
 Lorrain, Claude 96
 Lovejoy, Arthur O. 97
 Lundquist, Evert 126, 330
 Lüpertz, Markus 84

- Lützhøft-Billgren, Grete 421
 Lyotard, Jean-François 71, 74, 79–80, 103
 Lyth, Harald 160
 Löfdahl, Eva 20, 41–42, 45, 57, 61, 245, 275,
 296–297, 299, 309–310, 352, 380, 407, 428
 Löfgren, Mikael 47, 79
 Lövin, Björn 42, 51, 57, 59, 61, 136
 Löwy, Michael 95–96
- M
 Magritte, René 167
 Mailer, Norman 411
 Malamud, Bernard 411
 Malevitj, Kazimir 64, 261, 265, 269–270, 286
 Mallarmé, Stéphane 228
 Mallea Lira, Rodrigo 417
 Malmberg, Carl-Johan 131, 134, 321, 354
 de Man, Paul 134, 187, 199, 268, 269, 271
 Manet, Édouard 57, 77–78
 Mann, Thomas 175–177
 Marc, Franz 31
 De Maria, Walter 85
 Marklund, Bror 126
 Martin, John 102
 Marx, Karl 76–77, 80, 89, 114, 118
 Matisse, Henri 77–78, 138, 154, 321
 McCollum, Allan 141, 145, 418
 McLuhan, Marshall 138, 142, 253, 420
 van Meegeren, Han 253, 277
 Meinhof, Ulrike 134, 418
 Melberg, Arne 134
 Melin, John 408
 Mellor, Anne K. 30
 Mendelsohn, Eric 250
 Mendieta, Ana 120
 Mermoz, Gérard 33
 Merz, Gerhard 141, 149, 418
 Metzger, Gustav 315
 Michaux, Henri 424
 Michelson, Annette 85
 Middendorf, Helmut 12, 411
 Molander, Anders 47, 79
 Mondrian, Piet 31, 39, 57, 112, 121, 147, 257,
 268, 276–277, 286, 414
 Monet, Claude 177, 203, 217, 225, 229, 234
 Monroe, Marilyn 350
 Moreau, Gustave 247, 250, 283, 289
 Morin, Birgitta 428
 Morley, Malcolm 136
 Morris, Robert 44, 61, 85, 141, 418
 Morrison, Jim 17
 Mucha, Reinhard 141, 418
 Mulvey, Laura 85
 Munch, Edvard 31, 186, 261
 Mussolini, Benito 425
 Mäkelä, Marika 18
 Möller, Nils 127
- N
 Napoleon III (Charles Louis Napoléon
 Bonaparte) 77
 Naschberger, Gerhard 411
 Nauman, Bruce 85, 299
 Nelson, Gunvor 418
 Nerdrum, Odd 109–110, 342, 415, 432
 Newman, Barnett 103
 Nico (Christa Päffgen) 17
 Nieckels, Monica 138
 Nielsen, Palle 341
 Nietzsche, Friedrich 80, 106, 113–116, 122, 318,
 390
 Nilsson, Bo 35, 129, 206–207, 241, 243, 323–325,
 331, 336, 354–355, 371, 424
 Nilsson, Håkan 33, 78, 132, 295
 Nilsson, John Peter 35, 130, 146, 150, 153, 210–
 211, 241, 243, 297–298, 371, 424, 428
 Nilsson, K. G. 130
 Nilsson, Lars 156, 245, 316–321, 354, 381
 Nilsson, Ulf 418
 Nilsson, Yvonne 419
 Nittve, Lars 35, 42, 60–61, 129, 135, 138–140,
 142–145, 149, 151–152, 186–190, 195–199,
 202–205, 208, 215, 217, 230, 233, 241–243,
 245, 254, 257, 263, 267–273–277, 279,
 284–285, 288–291, 304, 316, 354, 368–369,
 371–372, 377–378, 381–382, 388–389, 417,
 420, 424
 Nolde, Emil 31
 Nonas, Richard 40, 128, 137
 Nordgren, Sune 135
 Nordin, Vera 127, 146–147, 153
 Nordström, Gerhard 247–248
 Nordström, Gert Z. 158
 Norén, Lars 131, 349, 423
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 192
 Nylén, Leif 20, 129, 146, 150–151, 153, 155,
 185–186, 217–220, 241, 246, 249, 310–311,
 329–330, 354–355, 373, 389
 Näsholm, Thomas 134
- O
 Obrist, Hans-Ulrich 426
 Oddner, Georg 34
 O'Doherty, Brian 409
 Oehlen, Albert 411
 Oehlen, Markus 411
 Ogland, Ylva 417
 Oldenburg, Claes 368
 Oliva, Achille Bonito 83, 411
 Olofsson, Mikael 131, 287, 290
 Olson, Charles 79, 411
 Olsson, Anders 132, 134, 191
 Olsson, Kristina 256
 Olvång, Bengt 128, 170–173, 240–241, 265–268,
 276, 290–291, 296–297, 354, 373, 379
 de Onís, Federico 79
 Oredsson, Lars Göran 130, 336, 382, 430
 Owens, Craig 85, 140, 197, 199, 268
- P
 Paglia, Camilla 259
 Paik, Nam June 141, 418
 Paladino, Mimmo 411
 Palermo, Blinky (Peter Schwarze/Heisterkamp)
 418
 Palm, Anders 416
 Paolini, Giulio 418
 Pasolini, Pier Paolo 167–168
 Pauser, Erik 136, 418
 Penck, A. R. 84

Picabia, Francis 138–139, 141–142, 144, 151,
161, 418, 425
Picasso, Pablo 77–78, 138, 147, 367–368, 377, 425
Piranesi, Giovanni Battista 17, 32, 57, 252, 304
Plath, Sylvia 258
Platon 414
Poe, Edgar Allan 228, 351, 385
Poggioli, Renato 104–105
Polke, Sigmar 84–85, 137, 141, 277, 411, 418
Pollock, Jackson 377, 424
Pound, Ezra 277
Poussin, Nicolas 239
Proust, Marcel 187
Pynchon, Thomas 411

• R

Rafael (Raffaello Sanzio) 100
Rancière, Jacques 414
Raspe, Jan-Carl 418
Rauschenberg, Robert 79, 81, 89, 108, 139, 141–
142, 144, 156–157, 161, 196, 199, 299,
308–309, 319, 363, 368, 426, 429
Read, Herbert 33
Reagan, Ronald 361
Redon, Odilon
Reed, David 120
Rehnberg, Håkan 17, 20, 23, 39, 40, 42, 44, 49,
52, 55, 58, 64–65, 134, 159, 338, 341, 419
van Reis, Mikael 131, 273–274, 290
Reiss-Andersen, Robert 134
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 109, 174, 177
Reuterswård, Carl Fredrik 424
Richter, Gerhard 16, 34, 85, 90, 112, 137, 139,
141, 143, 216–217, 222, 224, 225, 234, 360,
418, 423
Ricoeur, Paul 25, 28
Ring Petersen, Anne 231
Robbe-Grillet, Alain 165, 180, 187, 218, 359,
420–421, 431
de Robespierre, Maximilien 113
Rodhe, Lennart 130, 309
Roeg, Nicolas 11–12
Rosenberg, Harold 78, 384
Rosenblum, Robert 31–32, 112, 114
Rosenquist, James 139, 141, 418
Rossellini, Isabella 230
Rossholm Lageröf, Margaretha 158
Rothko, Mark 31–32, 39, 57
Rubin, Birgitta 297–298
Ruiz, Hans 134
Rundqvist, Jelena 417
Runge, Philipp Otto 100–101, 413
Ruth, Arne 154

• S

Salinger, J. D. 411
Salle, David 83, 149
Salome 411
Samuelson, Ulrik 17, 20, 23, 61, 128, 136, 156, 261
Samuelsson, Henrik 236
Sand, George (Aurore Dudevant) 413
Sandback, Fred 40
Sandgren, Åke 134
Sandqvist, Gertrud 35, 130–131, 220, 241, 338–
339, 354, 360, 371

Sarraute, Natalie 420
Sartre, Jean-Paul 47
Sayre, Robert 95–96
von Schiller, Friedrich 97
von Schlegel, August Wilhelm 95, 413
von Schlegel, Friedrich 95–98, 118, 251, 301,
360, 413
Schleyer, Hans-Martin 418
Schmidt, Staffan 35, 131, 216–218, 241, 243,
330–331, 353, 371
Schnabel, Julian 83–84, 90, 149
Schottenius, Maria 417
Schwitters, Kurt 326
Schönberg, Karin 55
Scott, Johan 17, 40, 42, 44, 55–56, 59–60, 343–
344, 407, 419
Scott, Ridley 17, 72
af Segerstad, Ulf Hård 164, 386
Sem-Sandberg, Steve 35, 49–51, 54–55, 58, 65,
131, 146, 152–153, 295, 321–322, 327–329,
354, 371
Serra, Richard 85
Serrano, Andres 120
Shelley, Mary 17
Sherman, Cindy 138–139, 141, 149, 152, 418
Sieverding, Katharina 16
Simmons, Laurie 141, 145, 149, 375, 418
Simon, Claude 420
Sjöberg, Ingvar 296, 310, 428
Sjögren, Kicki 34
Sjölin, Jan-Gunnar 33
Sjölund, Stig 20, 42, 45, 57, 275, 296–297, 299,
309–310, 352, 380, 428
Smith, Patti 17
Smith, Philip 86, 412
Smithson, Robert 40, 42, 49, 85, 309
Solanas, Valerie 17, 258
Sontag, Susan 108
Stagnelius, Erik Johan 30
Steinbach, Haim 85
Steinberg, Leo 79, 81–82, 91, 144, 157, 199
Stevens, May 83
Strindberg, August 22, 129, 330, 338–339, 346,
353
Strunke, Laris 260
Stålnacke, Stig Åke 127, 295, 300–301, 354
Sundberg, Martin 34
Sundkvist, John 131, 287–288, 290
Svanberg, Max Walter 368
Swane, Knut 53, 296
Sydhoff, Beate 128, 169–170, 172–173, 213, 240
Söderlind, Jerker 134

• T

Tàpies, Antoni 314
Tarkovskij, Andrej 17, 62, 225, 341, 349
Thatcher, Margaret 361
Thorild, Thomas 30
Thåström, Joakim 17
Tillberg, Peter 164, 247
Tizian (Tiziano Vecellio) 167
Tjajkovskij, Pjotr 177
Tornberg, Anders 137
Trotzig, Ulf 19
Turkell, Joe 72

Turner, Joseph Mallord William 22, 31, 102, 167,
234, 240, 304, 332, 342, 360, 372
Törnqvist, Arne 35, 127, 194

• V

Vermeer van Delft, Jan 167, 253
Vilks, Lars 131, 146, 148–149, 153
Visconti, Tony 12
Vonnegut, Kurt 411

• W

Wahlberg, Ulf 247–248
Wahlgren, Anders 39
Wallenstein, Sven-Olov 126, 132, 134, 289, 360
Warhol, Andy 17, 38, 40, 108–109, 127, 136,
138–142, 144, 150, 156, 161, 186, 237, 265,
294, 316, 318–319, 354, 363, 377, 415, 418
Weil, Susan 42, 61, 137
Weimarck, Torsten 130, 180–181, 240
Welling, James 141, 149, 418
Wellmer, Albrecht 74
Wennström, Erik 134
Wessman, Björn 17
West, Kim 132, 288–290
Wickström, Martin 23
Widén, Johan 42
Widoff, Anders 17, 20, 23
Wiggen, Ulla 247
Wilde, Oscar 108
Williams, Esther 272
Wilson, Colin 257, 409
Wilson, Sarah 33
Winckelmann, Johann Joachim 102
Wolf, Caspar 338
Wols 269, 424
Wrange, Måns 245
Wretholm, Eugene 126, 179–180
Wretman, Fredrik 317
Wroblewski, Gregor 417, 419
Wölfflin, Heinrich 415

• Y

Young, Sean 72

• Z

Zennström, Petter 343
Zetterström, Jelena 35, 132, 225–226, 239–240,
346–347, 386
Zetterwall, Eva 296
Zorn, Anders 192, 229

• Å

Åman, Jan 302, 308, 368
Åsberg, Margaretha 418
Åsberg, Sven 40, 42
Åstrand, Ola 418

• Ö

Öijer, Bruno K. 17, 418
Östberg, Kjell 431

Gothenburg Studies in Art and
Architecture include these by
members of the Department of
Art History and Visual Studies of
University of Gothenburg. Send
your orders to your bookseller
or to:

Acta
Universitatis Gothoburgensis
P.O. Box 222
SE-405 30 Göteborg

Volumes published

1. Bergström, Ingvar,
Interpretationes selectæ.
1978. 54 P. ISBN 91-7346-057-5

2. Krauss, André,
*Vincent van Gogh. Studies in
the social aspects of his work.*
1983. 205 P. ISBN 91-7346-118-0

3. Wadell, Maj-Brit,
*Evangelicæ historiae imagines.
Entstehungsgeschichte und
Vorlagen.* 1985. 70 P. 292 ABB.
ISBN 91-7346-149-0

4. Eriksson, Yvonne, *Tactile
Pictures. Pictorial Representa-
tions for the Blind 1784–1940.*
1998. 303 P. ISBN 91-7346-329-9

5. Nodin, Eva,
*Estetisk pluralism och discipli-
nerande struktur. Om barnko-
lonier och arkitektur i Italien
under fascismens tid.* 1999.
345 P. ISBN 91-7346-363-9

6. Wängdahl, Lars,
*"En natur för män att grubbla
i." Individualitet och officia-
litet i Varbergs-kolonins land-
skapsmåleri.*
2000. 220 P. ISBN 91-7346-376-0

7. Nordstrand, Charlotta Hanner,
*Konstliv i Göteborg. Konst-
föreningen, museisamlingen
och mecenaten Bengt Erland
Dahlgren.*
2000. 413 P. ISBN 91-7346-378-7

8. Ekberg, Micael,
*Torben Grut. En arkitekt och
hans ideal.*
2000. 332 P. ISBN 91-7346-388-4

9. Fredin, Ingrid,
*"I skuggan av Halmstad-
gruppen". Konstnären Arvid
Carlson och Hallandsringen.*
2001. 384 P. ISBN 91-7346-408-2

10. Hamberg, Per Gustaf,
*Temples for Protestants.
Studies in the Architectural
Milieu of the Early reformed
Church and of the Lutheran
Church.* 2002. 371 P.
ISBN 91-7346-425-2

11. Borg, Raine,
*Smålands medeltida dopfuntar
Volym I – en inventering i kom-
parativ belysning* 281 P. *Volym
II – Catalogue raisonné.* 392 P.
2002 ISBN 91-7346-439-2

12. Dahlström, Per,
*Särilingskap och Konstnärsmyt,
En text- och begreppsanalys
inom den moderna konst- och
kunskapsteorin.*
2002. 320 P. ISBN 91-7346-453-8

13. Mankell, Bia,
*Självpporträtt. En bildanalytisk
studie i svensk 1900-talskonst.*
2003. 406 P. ISBN 91-7346-465-1

14. Zetterman, Eva,
*Frida Kahlos bildspråk: ansikte,
kropp & landskap. Represen-
tation av nationell identitet.*
2003. 371 P. ISBN 91-7346-470-8

15. Johannesson, Lena och
Knappe, Gunilla, *Woman
Photographers – European
Experience.*
2004. 384 P. ISBN 91-7346-474-0

16. Kristoffersson, Sara,
*Memphis och den italienska
antidesignrörelsen.*
2003. 198 P. ISBN 91-7346-476-7

17. Wagner, Karin,
*Fotografi som digital bild.
Narration och navigation i fyra
nordiska konstverk.*
2003. 326 P. ISBN 91-7346-485-6

18. Wallin Wictorin, Margareta,
*Föreningen Original-Träsnitt.
Grafik och grafiker på ett tidigt
modernistiskt konstfält.*
2004. 448 P. ISBN 91-7346-492-9

19. Stahre, Ulrika,
*Beundrad barbar. Amasonen
i västeuropeisk bildkultur
1789–1918.*
2004. 340 P. ISBN 91-7346-493-7

20. Vipsjö, Lars,
*Den digitala konstens aktörer:
En studie av datorintegrering
i svensk konstundervisning.*
2005. 314 P. ISBN 91-7346-543-7

21. *Akvarellstudier. Om me-
diet, historien och myterna/
Water Colour Studies. The
Medium, History and the Myths,*
(red. Lena Johannesson & Bera
Nordal). Coming.
ISBN 978-91-7346-598-4

22. Nodin, Anders,
*Fosterländska bilder: Den
svenska historien i 1800-talets
illustrerade läromedel, histo-
rieböcker och romanfiktio-
n.*
2006. 286 P. ISBN 91-7346-553-4

23. Werner, Helena,
*Om byggpionjärer och debat-
terna kring kvinnlig yrkesutöv-
ning i Sverige.*
2006. 329 P. ISBN 91-7346-571-2

24. Häikiö, Tarja,
*Barns estetiska läroprocesser.
Atelierista i förskola och skola.*
2007. 366 P.
ISBN 978-91-7346-599-1

25. Si, Han,
*A Chinese Word on Image.
Zheng Qiao (1104–1162) and
His Thought on Images.*
2008. 272 P.
ISBN 978-91-7346-607-3

26. Wistman, Christina,
*Manifestation och avance-
mang. Eugen: konstnär, konst-
samlare, mecenat och prins.*
2008. 388 P.
ISBN 978-91-7346-608-0

•
27. Arvidsson, Kristoffer,
*Den romantiska postmoder-
nismen. Konstkritiken och det
romantiska i 1980- och 1990-
talets svenska konst.*
2008. 452 P.
ISBN 978-91-7346-619-6