

EN OSANNOLIK HISTORIA: KONSTEN 1975-2005

Inledning

Det fanns en tid när konsten fungerade enligt en relativt enkel modell. Konsthistorien (som man tidigare kunde tro på) visade ett antal mästerverk. Det handlade mest om måleri, varför konsten i praktiken var tekniskt definierad. Och varje ny generation av konstnärer hade uppgiften att åstadkomma nya mästerverk som byggde på samma principer som de gamla. Därvid var konstscenen enhetlig och förståelig. Först under 1990-talet skulle bildkonsten definitivt bryta med den modellen och expandera i varje tänkbar riktning. Detta förde med sig att enhetligheten splittrades och att konstscenen blev svåröverskådlig.

Den här textens främsta uppgift är att ge en bild av denna förändring, konstens paradigmskifte. Den vill dessutom på ett mera ingående sätt behandla konstens historia under perioden 1975 – 2005. Texten börjar med den moderna konstens tillkomst kring 1790.

Förändring; paradigmskifte

Vad som ligger till grund för denna framställning är alltså att förändringen i konsten under de senaste decennierna har varit så omfattande att man kan tala om ett paradigmskifte. Vad som skisseras är hur förändringen äger rum under 1980- och 1990-tal. Och det är tal om en skissering eftersom det inte i det här sammanhanget har varit möjligt att ge en fullt uttömmande skildring. Huvudlinjen är, som det kommer att framgå, att den postmoderna teorin dyker upp som stöd för en ny syn på konsten. Det är dock inte fråga om något helt nytt då 60-talets konceptkonst var inne på liknande tankegångar. Vad som skiljer den postmoderna rörelsen från det konceptuella är bl. a. genomslagskraften. Den postmoderna växte sig stark som en internationell rörelse och uppnådde efter hand att bli den styrande uppfattningen av konsten.

Postmodernismen under 80-talet kan sägas bli tillämpad på två sätt. Det ena består i att förstå den som en ganska yttlig idé om att modernismen har tagit slut och att allting blivit möjligt, att ingenting nytt kan frambringas. Detta för med sig det nya måleriet som approprierar äldre konst och som framför allt ger sig till känna i det nyexpressiva måleriet. En långt strängare och mera teoretiskt orienterad uppfattning företräds tidigt i USA av i första hand kretsen kring tidskriften *October*. Den kännetecknas av att vara konceptuell, att företrädesvis använda sig av fotografiet (samtidigt som man avvisar måleriet) och att ingående åberopa sig av postmodernismen teoretiker. Denna teoretiskt hängivna postmodernism får betydligt senare sitt genombrott i Europa. Jag har särskilt ansträngt mig att försöka fastlägga tidpunkterna för dessa händelser, liksom det postmodernas fortsättning i konsten som social kritik.

Konsthistoria från ett samtidsperspektiv

Traditionell konsthistorieskrivning är kanonisk. Den utgår ifrån att det uppstår estetiska värden som kan hänföras till vissa konstnärer, konstverk och konstriktningar. Dessa blir inordnade i den katalog som vi kallar "Världskonsten". Det som intar sin plats i denna framställning har bestående värde. Konsthistorien kan inte skrivas om. På sin höjd kan den justeras i detaljer.

En konsthistorieskrivning utifrån ett postmodern perspektiv ter sig mycket annorlunda. Här existerar inga givna externa estetiska värden. Konsten blir till genom konstvärldens utnämningar av konst, genom den institutionella konstteorin. Äldre tiders ”konst” har blivit konst genom konstvärldens utnämningar. Fidias, katedraler, Michelangelo, Rembrandt... allt har blivit inordnat i en begreppsvärld som kommer igång för ca 200 år sedan. Detta institutionella perspektiv förskjuter intresset från själva konstverken till konstvärlden och de värdenormer som den upprättar. Det är ett förlopp som kommer av den paradigmatiske förändringen. Det institutionella utgångsläget för med sig en omvärdering av hela synen på konsthistorien. Därför inleds texten med en kort skildring av en sådan konsthistoria.

Tidsmekanismen i traditionell konsthistorieskrivning har utgått ifrån att det inte är möjligt att uppfatta konstvärdet omedelbart i ett konstverk. Man har föreställt sig att det tar lång tid. Historien måste ”ligga till sig” innan konstverken kan ta sin definitiva plats i kanon. Detta har fört med sig att samtidskonsten varit tillbakahållen i den konsthistoriska forskningen. Med ett institutionellt synsätt finns det inga värden som skall ligga till sig, konsthistorieskrivningen kan ske omedelbart och följer konstvärldens värderingar. Dessa kan ändras och då får också historien skrivas om på nytt. Omvärderingarna skall dock inte överdrivas, konstvärldens uppfattningar är i allmänhet stabila. Men det finns alltid osäkerhet när det handlar om den tidsnära historien. Händelser i konstvärlden, det kan vara en utställning eller flera, det kan vara några enskilda konstnärers arbete, det kan vara sådant som drivs fram av curatorer och kritiker, det kan vara en uppmärksamhet kring några bestämda texter, är sällan omedelbart förståeliga eftersom det inte är möjligt att ställa några säkra prognoser för vilken betydelse de kommer att få. Det är först när sådana betydelser börjar bli giltiga som en fastare konsthistoria kan skrivas. Men det är i allmänhet ganska korta tidsrymder det rör sig om. 1980-talets konsthistoria förefaller vara tämligen avklarad. Och som jag ser det gäller det också 1990-talet emedan de viktigaste händelserna äger rum under dess första hälft. Det är naturligtvis möjligt att något undgått uppmärksamhet eller tillräcklig uppmärksamhet, men jag har svårt att tro det.

AVDELNING I: KONSTENS UPPKOMST

Kant

Det är ingen överdrift att säga att konsten tar sin början med Kant. Det är en betydelsefull inledning som dock inte är tillräcklig för att vi skall kunna tala om konst i modern mening. Kants estetik behövde en omsorgsfull bearbetning. Denna ”upppfinning” (och alltså inte ”upptäckt”) bildar grundvalen för det estetiska paradigmet som styr konsten under ca 200 år.

(Man bör inte låta sig förvirras av termen ”konst”. Ända fram till den senare delen av 1700-talet innebär begreppet konst en lång rad vitt skilda verksamheter eller tekniker. Från Kants tid blir begreppet förminskat och laddas med en ambitiös teoretisk grundval som gör det till något helt annat än det tidigare varit.)

Klyftan mellan realitet och ideal

Kant har problem med den splittring som uppstått genom att kunskapen och moralen (verklighet och ideal) inte längre kan sägas hålla samman. Den förenande länken har fram till

den här tidpunkten garanterats av religionen: Gud har skänkt människorna såväl det moraliska sinnet som förmågan till kunskap. Gud har dessutom givit allt ett ändamål. Världen samhörighet var därmed garanterad. Nu har denna enhet splittrats, religionen kan inte längre lämna några garantier. Vilken är då världens mening? En teleologi utan Gud tenderar lätt att bli löjlig ("skeppsmaskarna är bra för timmerhanteringen").

Kant ser en möjlighet i att harmonisera tillvaron med hjälp av estetiken. I skönhetsupplevelsen kan människan med smakens hjälp avkunna en dom som tenderar att kräva allmängiltighet. Det en person finner skönt tycks vara så självklart att det borde delas av alla. Just denna inställning är närvarande hos alla människor. Kant menar dessutom att skönhetsupplevelsen för med sig att objekten upplevs som ändamålsenliga utan att egentligen vara det.

Det sköna är inte knutet till förståndet (kunskapen) eller till moralen (förnuftet) utan till en bedömning (omdömet). Argumentet för det skönas mellanställning är att den estetiska upplevelsen delar egenskaper från de båda förmågorna. Liksom förståndet arbetar estetiken med objekt, men den betingas av fantasin och av omdömet som för den in i förnuftets område. Vi kan därför genom estetiken bibringas ett förhållande till naturen som visserligen är fiktivt (det är inte objekten som skapar upplevelsen utan själva bedömningen /omdömet/) men som i skönhetsupplevelsen åstadkommer en harmoni mellan värld och fantasi (mellan kunskap och moral, verklighet och ideal).

Bäst ägnat åt att åstadkomma detta är naturen, menar Kant, då denna är det som det dominerande objektet för den mänskliga nyfikenheten. Men även det skapade objektet kan framträda som något som liknar natur. Det är här konsten tar sig in i Kants tänkande. Kants reservationer till trots visar han stort intresse för vad människan kan åstadkomma för att ställa bredvid naturen. Det konstnärliga geniet skapar, utan att veta varför och utan något särskilt intresse, det sköna objektet – och betraktaren ser det som natur.

Konsten ger, enligt Kant, en möjlighet att uppfatta världen som harmonisk och fullständig ehuru detta sker indirekt och genom omdömet. Det sköna blir en symbol för det goda, menar vidare Kant, utan att helt kunna förklara hur den förbindelsen åstadkommes. "Allt förlorar sig i ett stort dunkel".

I den estetiska upplevelsen föreligger också det sublima. Här handlar det om en upplevelse av det obegränsat stora, att tanken fattar att det finns något som överträffar allt som kan tänkas. I ett sådant sammanhang kan inte inbillningskraften träda till för att suppleras med några tänkbara föreställningsvärldar. Sublimitetens lustupplevelse kommer, menar Kant, av att det är möjligt att förnimma en ännu högre ordning än den som indikeras av objekt som pyramider, berg, vulkaner och oceaner i storm. Även dessa är underordnade det obegränsade, vilket människan kan få fram i sin tankevärld och därmed finna en jämvikt i relation till den osäkerhet, förskräckelse och olust som också är närvarande i kontakten med det sublima.

Det här är det första viktiga steget för upprättandet av konsten och för lanseringen av konstens betydelse, status, identitet och autonomi.

Schiller

Under de följande årtiondena radikaliseras Kants ståndpunkter. Schiller, entusiastisk över läsningen av Kants "Kritik der Urteilskraft", menar att konsten har ett absolut försteg framför naturen eftersom konsten är skapad av människan och därför innebär ett aktivt ställningstagande för de översinnliga faktorer som tillhör förnuftet (den högre lagstiftaren, moralens väktare). På denna grund aktiverar sig konsten och prövar att genomföra harmonin genom att upprätta en möjlig harmonisk värld som ger sig tillkänna genom den estetiska upplevelsen. Därvid har Schiller fört konsten in i ett eget fält men samtidigt avlägsnat den från förståndet (kunskapen, verkligheten).

Vid den här tidpunkten (alldeles i slutet av 1700-talet) är konsten på väg att skapas som ett självständigt område med en given identitet och med en uppenbar uppgift: att harmonisera förhållandet mellan kunskap och moral, verklighet och ideal, sinnligt och översinnligt. Den uppfattning som var rådande menade att konsten tidigare, under den grekiska antiken, nått sin absoluta höjd. Då, menade man, förelåg harmonin mellan de olika beståndsdelarna: Det sanna, det goda och det sköna befann sig i exemplarisk jämvikt. Med den moderna världens splittring hade detta gått förlorat. Konsten kom att betraktas som ett viktigt instrument i återerövrandet av denna harmoni.

Konsten material betingades av det metafysiska överskottet, dvs. den produktion av för kunskapen ogripbara föreställningar som fantasin framställde när den befann sig i fritt samspel med förståndet. (Allting kan tänkas på ett annat sätt, tänkta verkligheter kan produceras).

Fantasins arbete: Det professionella består naturligtvis inte i att viljemässigt driva fram föreställningar utan oftast genom experiment med handlingar, material, objekt. Från dessa kan nya föreställningar uppstå – och det är självfallet så att de också kan finna vägar tillbaka till kunskapens domän, en återknytning till verkligheten.

Fullbordandet av konsten i modern mening sker under de första decennierna under 1800-talet. Det viktigaste tillägget är att konsten uppfattas som aktivt kommunicerande och att objektet förmår att förmedla ett översinnligt innehåll. Detta var främmande för Kant och Schiller hyser detta endast genom antydningar. Det är sålunda en mycket snabb utveckling från Kants försiktiga försök med estetiken som en förmedlare mellan förstånd och förnuft till att låta konsten (som samtidigt slår ut naturen) träda in som en aktiv kraft som kan kommunicera det som ligger bortom kunskap. Geniet, som presenteras hos Kant utan kommunikativa möjligheter endast i stånd att frambringa sådant som liknar natur, får en alldeles särskild roll som den suveräne förmedlaren av andliga värden.

Grunden för konsten är rimligt begriplig, alltså relationen mellan kunskap och moral, mellan verklighet och ideal. De intrikata problemen som finns när det gäller att utveckla denna relation är däremot synnerligen komplicerade. Så komplicerade att någon egentlig lösning aldrig blivit möjlig. Vad som sker är att konsten uppstår på praktiska betingelser. Konstens existens bärs upp av den ovannämnda grunden för att sedan fyllas ut med några mer eller mindre stipulerande föreställningar om översinnlig kommunikation, om en framställningsform som inte lägger några hinder i vägen för förmedlingen och genom Geniet som är mannen att åstadkomma det underbara. Dessa tillägg utfördes under den konstfilosofiskt så aktiva perioden i det tidiga 1800-talet. "Konst är gränslös strävan", menade bröderna Schlegel och i det yttrandet kan man ana att konsten fått vad den behövde för att kunna inta sin plats i den

moderna världsbilden. Det skall stå klart att uppfattningen om konsten aldrig kom att få någon enhetlig utformning.

Hegel och Schlegel

Hos Kant framläggs idén om estetiken (konsten) som det förmedlande mellan det översinnliga och realiteten. Schiller tar parti för det översinnliga och placerar konsten som ett aktivt område inom denna. Hegel menar att poesins språk kan kombineras med det filosofiska tänkandet, men i övrigt har konsten haft sin bästa tid under antiken. Den kan dock fortfarande komplettera filosofin.

Ett stycke in på 1800-talet är det tydligt att konsten lyckats erhålla en plats i de avancerade diskurserna och att den aktas som ett eget område. Konsten har blivit autonom och erhållit en estetisk identitet. Den har vidare med sig uppgiften att harmonisera världen eller att, som Schlegel skriver, att ge uttryck för den mänskliga naturens kaos, fantasins förvirring och upphäva förnuftets lagar; att skapa en ny mytologi.

Språket

Filosoferna sliter med språket. Det är ett stort problem att förmedlingen av sanningen skall genomgå den språkliga förmedlingen. Kant löste tillfälligt problemet genom att tills vidare inte göra något annat åt problemet än att uppmärksamma det. Han valde att undvika all konstfullhet och skriva sina texter med en inriktning på saklighet. Som det noterats ovan ville Hegel se poesins språk som en möjlighet att nå fram till en enhet mellan innehåll och språk. Båda filosoferna sköt saken på framtiden. I Jenakretsen (1798-1800 med bröderna Schlegel och tidskriften *Atheneum*) prövade man att framlägga sina synpunkter genom att skapa fragment, skisser till de totala konstverk som man föreställde sig skulle kunna fullgöras senare. Texterna blandade ett diskursivt innehåll med poetiska språkfigurer.

En mycket central konklusion, som för övrigt ligger nära till hands i dessa sammanhang, var att tänka sig att konstens översinnlighet gav upphov till ett språk som skulle förmedla denna översinnlighet. Om ett konstverk var skapat på rätt sätt, med innerlighet och närvaro som det anstod det konstnärliga geniet, kunde man föreställa sig att detta språk var ett stycke sanning som förmedlade det översinnliga genom att appellera till det översinnliga (förnuftet) hos mottagaren. Konstverket kunde då förstås genom att det uppstod känslor av högre art hos mottagaren. Om det verkligen stod till på det sättet kan man se hur den grundläggande ekvationen får en lösning. Kombinerades detta översinnliga språk med det diskursiva kunskapsinnehållet betydde det att den beryktade klyftan mellan realitet och ideal kunde överbryggas.

Ironin och distansen

Hela den rörelse som bygger upp det moderna förhållningssättet till konsten är i sig ett medvetandegörande av konsten och dess problem. I denna samtid kring 1800 såg man det naturligtvis inte på det sättet. Här var det fråga om ett problem som uppstått i den egna samtiden och som fordrade extraordinära lösningar och där konsten fick den genuina uppgiften att ställa besvärigheterna till rätta. I äldre tider, och referenspunkten för det harmoniska samhället var obetingat antiken, hade man inte nutidens problem. Den grekiska

demokratin sågs som absolut förebildlig. Den tidens konstnärer kunde därför utföra sina verk i harmoni och oskuld. I den egna samtiden hade samhället kommit i obalans genom att kunskap och moral inte kunde förenas. Med förståelsen av denna situation blev det konstnärens uppgift att medvetet bearbeta situationen. Den äkta naiviteten var därmed omöjliggjord. Konstnären fick utöva sitt verk från en sentimental position där återvändandet till de klassiska förebilderna sågs som en given möjlighet, särskilt i begynnelsen av denna epok. Det var överhuvudtaget en allmän föreställning att klassicismen var den enda möjliga vägen. Dessutom var det en melankolisk historia eftersom resultatet ändå aldrig kunde nå upp till förebilderna. Den avgörande skillnaden var att konstnären hade blivit medveten om sin roll och om de problem som förelåg. Ett annat och på sitt sätt besvärande faktum var att konstens uppgift blev magnifik: att återbörda den grundläggande harmonin i samhället. Detta förde också med sig att konstnären såg och förstod det elände som han var i stånd, åtminstone teoretiskt, att förbättra. Den distans som på så sätt tillkommit kunde visas genom ironi på flera plan. Både genom ironin mot publik och samhälle men också genom självironi: den allvetande konstnären som sitter högst upp i det översinnliga och ser ner mot en värld som befinner sig i kaos.

Då det dessutom var svårt att se några framgångar med genomförandet av det stora harmoniseringsprojektet fann sig konstnären placerad som en symbol för klyftan mellan realitet och ideal. Hans storhet och filosofiska uppbackning till trots skedde det inga under. Med ett uns av självironi kunde denna belägenhet markeras, eventuellt med ett tillskott av melankoli, i det att så mycket skulle göras och så litet blev utfört av en visshetens gestalt.

Det stora smörgåsbordet

Filosofernas insatser för upprättandet av den moderna konsten kan inte överskattas. Utan den uppmärksamhet och den aktning och betydelse man visat konsten hade det knappast varit möjligt att frambringa den moderna autonoma konsten med dess plats i samhället som kulturens kronjuvel. Det är ändå inte filosoferna som bestämmer hur konsten skall formas. De är dessutom på många punkter inbördes djupt oeniga. Allt det som presenterades kan ses som ett smörgåsbord för konstens praxis. Några faktorer blev de dominerande och enär konsten inte var filosofi förenklades resonemangen till att bli mindre djupgående. Konstnärerna som skapar konstverken är inte filosofer. Övriga dignitärer i konstens institution är mellanhänder, ej heller dessa med något genomgående centrerat intresse för filosofins egna åtaganden: konsthistorikern, museimannen, kritikern.

Alla dessa medspelare i konstinstitutionen kunde vara filosofisk skolade, men det var inte nödvändigt, och framför allt var det inte med en filosofisk inriktning som behandlingen av konsten skulle äga rum. Konsten blev ett autonomt område och dess bärande identitet kom att ligga utanför filosofin och teorins räckvidd.

Någon riktig säkerhet finns inte heller inom den konstens institution som upprättas. De till dels strängt reserverade synpunkterna på estetikens och konstens möjligheter som förmedlare av det översinnliga övertogs med ett energiskt övermod. Konsten bryter ut just den del som passar dess möjligheter bäst. Och den utvecklas i en riktning som böjer av brant från de teoretiska domänerna. Den teoretiska sidan är därmed inte avställd. Den är och förblir garanten för konstsystemets betydelse och inriktning. Men dess kärnområde är inte åtkomligt för teorin. Och därmed blir konsten principiellt antiteoretisk.

Friedrich Schlegel

Den tidige Schlegel sammanfattar mycket av det som i någon form skulle bli konstens kärna. Schlegel uttalade sig främst om poesin men gav den en allmängiltighet som kom att gälla för konstens alla former. Han föreställer sig en ny universalpoesi som inte bara är en stil utan en existensform. Den skall omfatta alla konstarter och samtidigt vara samhällsmedveten. Den skall befinna sig i en ständig utveckling och förändring. Den högsta instansen är det skapande jaget som alltid befinner sig i utveckling. Varje avslutat verk skall framträda som oavslutat för att sedan bli vederlagt av en högre synpunkt, en rörelse utan slut. Rörelsen kallas för romantisk ironi eftersom den balanserar mellan ständigt ökad andlig rikedom och evig upprepning.

Den genuina orten

När man överväger upplysningens och romantikens skapande av det moderna konstbegreppet är det inte särskilt övertygande. Vi kan känna igen klyftan mellan realitet och moral. Det är naturligtvis rimligt att tillstå att det existerar något som inte låter sig inordnas i den begreppsreglerade delen av vår världsbild – fantasins produkter, det som finns utanför språket. Betydligt svårare torde det vara att anamma föreställningen om konsten som ett naturgivet och upphöjt uttryck för det översinnliga där det romantiska geniet springer fram som det översinnligas utvalda apostel, idén om det omedelbara konstspråket som egentligen inte är ett språk utan spontan kommunikation osv.

Företrädarna för denna nya uppfattning om konsten hävdar som sagt inte att de skapar konsten. Den föreligger i den förebildliga grekiska antiken när harmonin var fullständig mellan människan och samhället. Man menade att det här rådde en verklig demokrati som gav reell frihet åt invånarna – och därför blomstrade alla delar av samhälls- och kulturliv. Det antika samhället förföll och sjönk ned i medeltidens mörker för att under renässansen mödosamt begynna sin återfärd mot det givna idealet. Det tidiga 1800-talets historiska analys av den antika historien är inte längre något som imponerar på oss och vi är helt klara över att bilden av denna är en fiktion. Därmed kan man förstå att idealbilden är ett samtidsideal som förflyttats till en historisk plats för att ge en historisk referens för den moderna världsbilden och det moderna konstbegreppet.

Det är en besk medicin att sätta i sig också för vår egen tid som har svårt att göra upp med konstens fiktiva bakgrund.

Konsternas familj

När konsten kom att erkänna som en bestämd och översinnlig princip fixerades en rad tekniker där den kunde uppträda. I de översvallande framställningarna som Jenakretsen och Schelling stod för talade man visserligen om en konst i allmänhet, men någon sådan lyckades man aldrig förverkliga. Istället fastställdes de sköna konsterna till en någorlunda bestämd grupp med litteratur, bildkonst och musik som de ledande. Till en början (alltså från slutet av 1700-talet) intar poesin den förnämsta platsen, men efter hand demokratiseras förhållandet mellan dem. Konsterna har väsentliga olikheter: Litteraturen rör sig i tiden och är genom sin användning av det verbala språket principiellt förståelig, bildkonsten har inget direkt

tidsperspektiv och är genom återgivning åskådlig, musiken rör sig i tiden men har inget konventionellt språk eller någon direkt återgivningsprincip. Denna ”laggivning” kom att spela stor roll för hur och var konst kunde uppstå. Men man lyckades tills vidare inte åstadkomma någon konst i allmänhet, ”allkonstverket”. Den tanken fick vänta på sitt förverkligande långt fram i tiden.

Den nya mytologin

Schlegel lägger fram tanken att konsten skall skapa en ny mytologi som ersättning för den som gått förlorad. Den nya tiden kräver något, annat nämligen att iscensätta en snabb förändring där det skapande subjektet (konstnären) skulle åstadkomma en direkt relation till den tid i vilken man levde. Det rör sig alltså om att utan omsvep förverkliga harmoniseringsprocessen. Detta var en uppgift för poesin: att låta människan erfara den mänskliga naturens kaos, fantasins förvirring och upphävandet av förnuftets lagar. Dessa litterära konstverk skulle bäras upp av ett esoteriskt sällskap och som ett slags ny kyrka föra fram konstens oändlighet, det utsägliga och allegoriska.

Denna storstilade idé var naturligtvis inte möjlig att förverkliga. Den lämnade dock något. Konstens interna värld skapade sina mytologiska gestalter och konstverk i det förbrännande och missförstådda geniets anda och odödliga verk.

Det sköna och det sublima

Det sköna och det sublima blir accepterat som de viktigaste formerna för det konstnärliga uttrycket. Även om dessa estetiska kategorier kan kompletteras med åtskilliga andra som det tragiska, komiska, groteska, karakteristiska, fula m fl. når ingen av dessa den generella betydelse som alltsedan Kant tilldelats dem. Konsten har dessutom tacksamt anammat dem.

Behandlingen av dem har passform i Kants tänkande. Det sköna som är det materiellt tillgängliga skapas i fritt samspel mellan fantasin och förståndet (kunskapsförmågan). Det sköna skapar en förbindelse till förnuftets översinnliga värld genom att det kan uppfattas som en symbol för det goda – som Kant ser det. Här rör det sig alltså om en central aspekt på harmoniseringsproblemet. Men det finns mera, nämligen det sublima, som saknar materiellt objekt och som står i förbindelse med förnuftets värld (moral och ideal). I det sublima erfar människan det obegränsat stora som kan frammanas inför åsynen av stormande hav eller pyramider (dynamisk respektive matematisk sublimitet).

Kant var emellertid återhållsam med att tilldela konsten några möjligheter att förmedla det estetiska, en inställning som hans efterföljare inte delade. När det konstnärliga uttrycket blir lösgjort som en självständig kraft stiger också dess värde och förmedlingsinnehåll. I smakdomen Kant framlägger den handlar det fortfarande om en visserligen teoretiskt fördjupad inställning men ändock en del av det förfinade sällskapslivet på högre nivå. När en sådan inställning raderas stiger alltså värdet på det sköna och det rör sig mot oändlighetens sköna, utsägligheter, total närvaro och med ett språk som finns bortom språket. Avståndet till det sublima blir mer eller mindre försumbart.

Det här skall förstås som att det sköna och det sublimes ersätts av det konstnärligt estetiska. Något som är både skönt och sublimt men också något annat: det kan inte förklaras, bara upplevas.

Verkligheten

Konstens isolering som autonom verksamhet genom det översinnliga bryts av Schlegel. Det är naturligtvis inte fråga om något egentligt samgående med verklighetens värld. Konsten kommer uppifrån och skall mer eller mindre på egen hand åstadkomma en förändring av världen. Det är också i detta moment som konstnären som tidsspegel kan noteras. Här handlar det om Fichteinspirerade tankar om jaget som kan konstituera en egen sanning. Det oåtkomliga tinget i sig i Kants världsbild ersätts av ”tinget för mig”. Subjektet kan hantera en sanning även om denna är lokal. Men konstnärens subjekt är mer än vilket jag som helst. Konstnärens subjekt är det konstärliga geniet som hyser förbindelser med det översinnliga och kan därför meddela världen något om dess tillstånd. Varje genuint konstverk är ett nedslag i det absoluta nuet invävt i eviga sanningar. Det är en viktig tanke som skulle fortsätta att göra sig gällande så länge modernismen styrde begivenheterna. I takt med tiden blev dock formuleringarna mindre översvallande.

De översinnliga speklutionerna var knappast tillfredsställande för konsten och det är föga förvånande att konstnärerna skulle blanda sig in i de politiska skeendena. Det tycktes ganska uppenbart att själva konsten inte kunde åstadkomma de förhoppningsfulla omdaningar som det spekulerats om i den romantiska filosofin. 1800-talet är ett progressivt och politiskt oroligt århundrade och revolutionerna i Frankrike 1830 och 1848 spelade en betydande roll även för konsten. Om konstnären inte på egen hand kunde återbörda samhället till en bättre ordning kunde han dock delta i tidens omvälvningar. Frågan var hur detta skulle ske. En möjlighet var att närma sig samhället och i måleriet behandla sociala och politiska problem. Gericaults målning ”Medusas flotte” får väl ses som något slags heroisk realism som berörde ett skandalöst skeppsbrott i det tidiga 1800-talet. Framställningsformen är emellertid utförd som en klassiskt arrangerad komposition och det politiska innehållet begränsas till ämnet och till några fränstötande detaljer, något som också gäller Courbets målningar i genren.

Närmandet till verkligheten skulle visa sig vara behäftat med ständiga problem genom att den sociala realiteten kom att gnissla mot konstens autonomi. Detta genom att det var två sfärer som inte kunde förenas: realiteten och det översinnliga som konsten betingades av. Tog det sociala överhanden försvann konstens egenart och om den senare dominerade krympte det sociala till en obetydlighet.

Det politiska

Med så stora anspråk att delta i samhällets utvecklingsprocess är det trots allt inte så märkligt att konsten sluter upp på den revolutionära sidan. Konsten har förvisso en esoterisk tendens: att den befinner sig på ett alltför stort avstånd från folket och vardagen, att dess instrument är översinnliga, subtila och därför bildar en sluten värld med endast en svag förbindelse till världen utanför. Men konstens vilja att förena sig med progressiva krafter är långt mera utpräglad. Drömmen om frihet och uppror kan spåras genom hela dess moderna historia. Målgruppen är borgerligheten som representerar det rådande förtrycket och småskureheten. Borgerligheten hyser ett uppenbart intresse för konsten och är i praktiken de

som betalar räkningarna. Konsten riktar sina attacker mot konventionaliseringen av de konstnärliga uttryck som anammas av borgerligheten och ständigt pekas bestämda konstriktningar ut som borgerliga – eller senare som kapitalistiska. I stor utsträckning är konsten inriktad på att delta i vänsterrevolutionen och till tider att tjäna och understödja den.

Provokationen

Det är inte särskilt långsökt att förse konsten med ett grövre artilleri. I föreställningar om den antika världen tänkte man sig ett harmoniskt samhälle där konsten kunde uttrycka denna harmoni. I det rådande 1800-talssamhället föreställde man sig att situationen var en annan. Där rådde obalans och konsten som snabbt fick en mera aktiv uppgift än att sprida estetisk njutning för kulturens finsmakare kunde forcera sin uppgift med beska sanningar som riktades mot samhället. Detta samhälle representerades av borgerligheten i dess egenskap av dominerande klass och ett tvivelaktigt intresse för konst.

Schiller kunde fortfarande förorda att konsten borde söka sig tillbaka till de klassiska förebilderna. Tendensen gick däremot i motsatt riktning. I 1800-talets samhälle var tanken på framsteg och förändring det helt dominerande. Allting skulle bli annorlunda och bättre och konsten tog del i detta. Konstverket kunde återge och avslöja tiden med sin sanning. Dess hållpunkt var självfallet fast förankrad i den tillgängliga översinnlighet varifrån det talade, men det kunde till var tid aktualiseras till en rådande situation.

Konsten skulle bli modern, dvs. bejaka tidens utveckling. Dess främsta instrument för detta var förnyelse och överskridande. Markeringen av det nya fann sin form i provokationen. Ett konstverk som publiken borde förstå men som den ändå inte förstod utan tog avstånd ifrån.

Det förelåg också problemet med de interna uppgörelserna. Vilken konst var den rätta? Till en början var den striden i huvudsak en parallell till angreppet på borgerligheten genom att också borgerlighetens konst (salongskonsten) attackerades. När den är övervunnen mot slutet av 1800-talet intensifieras istället kampen mellan de moderna konstriktningarna: att vara modern, att vara modernare och att vara modernast.

Modern praxis

När konsten uppnått en fasthet i sin institutionalisering var det inte längre nödvändigt att försvara dess identitet och existensberättigande. Den smältdegel av filosofisk estetik som skapade det moderna konstabegreppet i det tidiga 1800-talet blev accepterade hållpunkter för en modern konst. Konsten kunde därefter ägna sig åt mera världsliga frågor.

Ett problem är hur konstens estetiska identitet kunde te sig i det visuella. Den romantiska konstens bildvärld var idealistiskt klassisk och arbetade med symboler. Omdispositioner av dessa och införandet av ”opassande” element (brott mot decorum) kunde som hos Caspar David Friedrich och Gericault vara tillräckligt för att markera den nya tidsandan. En annan inbrytning var realismen som också den innebar ett brott mot decorum, alltså att visa intresse för det som allmänt ansågs som ovärdigt för konstens uppmärksamhet.

Men den verkliga innovationen på detta område var ägnat formens egenart eller i det större sammanhanget: att det estetiska i bildkonsten förelåg i behandlingen av form och komposition. Detta gav upphov till en spänning mellan konventionell bildåtergivning och de formala elementen. I den striden gavs, under åtskilliga protester, företräde åt det formalas egenliv. I bildkonsten framstod sålunda det formala som det konstnärliga språket som endast kunde läsas estetiskt, dvs. det var ett språk för sinnen och känslor och därmed passande till den ursprungliga helhetstanken om förmedling av det översinnliga.

Modernismens konstparadigm

Det råder ingen full enighet om tidpunkten för modernismens inbrott i bildkonsten. Tidsrymden 1860 – 1910 inringar uppfattningarna. Hur som helst är det under den här tiden som konsten framstår som ett särskilt formspråk. Det innehåll som bokstavligen kan iakttas i konstverket får en underordnad roll. Formen blir innehållet och genom formspråket kan djupare innehåll meddelas: igen det inre och översinnliga. Grundläggningstiden är över, konsten är stadd i verksamhet och med en bestämd inriktning: att skapa nya formspråk. En konsekvens av denna inriktning är att man når fram till den icke-föreställande bilden kring 1910. Det kan ligga en logisk övertygelse i tanken att konstnärerna bryter ner den föreställande bilden steg för steg för att sluta i rena former, vilka i sin tur kan förenklas till basala geometriska former för att ända upp i svarta och vita kvadrater. Eftersom Malevitj åstadkom sådana monokroma målningar redan 1913 borde konsten därmed ha nått sin slutpunkt. Det är bestickande att Duchamp presenterade sin första readymade året därpå och därmed öppnar för möjligheten att något helt nytt har påbörjats. Och vars final var dadaismens vilda försök att bryta med hela den rådande konsttraditionen.

Men det finns invändningar, bortsett från att vi känner till att det inte blev på det sättet. Det stora genombrottet för konstens som harmonisering skulle ha kunnat vara den svarta kvadraten, om den hade varit i stånd att förmedla det översinnliga budskapet om kunskapens och moralens samhörighet. Den kunde nu inte det och den förhoppningsfulla samhällsomdaning som svävade kring det ryska avantgardet vid den tiden var inte rättvisans och klokhetens sociala seger. I den intrikata leden inom konstvärlden skulle Malevitj – med en fördröjning fram till 60-talet – hyllas som en den djupa andlighetens konstnär. Det finns många uttalande som bekräftar att man verkligen känt den svarta kvadratens andliga vibrationer. Det hjälper dock inte eftersom den snart skulle förlora sin utstrålning och förvandlas till ett exempel på en from förhoppning.

Tanken på att nå fram till det perfekta konstverket, ”den stora försoningens genombrott”, kunde i någon mån hållas levande. Clement Greenberg är väl den siste i raden som hyste tankar i den riktningen. Och han menade att det i hans egen tid var något som inte låg långt borta – ett brukligt synesätt för både små och stora profeter.

Det fanns också tanken på att konstnären skulle förmedla sin egen tid. Inte genom något slags socialreportage utan självfallet genom översinnlig kommunikation som ägde den fördelen att den förmedlade en långt mera fördjupad bild av det samtida. Den var i själva verket så djup att den svårligen kunde förstås förrän långt senare.

Denna tidsförmedling kan speglas i den ständiga formväxlingen som är modernismens livsluft. Man kunde observera att tidsrymden mellan en ny konstriktnings framträdande med påföljande oförståelse och dess acceptans blev allt kortare. Någon konsekvent marsch är det

inte fråga om. Från förenklingen som hjälpligt kan följas som en abstraherande linje från impressionismen till Malevitj möter man i fortsättningen en uppsjö av återgångar till mera komplexa formspråk och ständiga återkomster av den föreställande bilden.

Det är inte alldeles galet att se modernismens utveckling repeteras genom den mera konservativa inställning som råder i konsten under mellankrigstiden med den nya sakligheten, föreställande expressionism i diverse tappningar, neoplasticistiska omstuvningar av geometriska element, Bauhaus försök att fälla ned den gudomliga geometrin i den mänskliga vardagen, urvattnade uppföljare av Cézanne och de patetiska försöken från diktaturerna i Europa att återgå till en nyklassisk blandning av realism och idealism. Det påföljande efter andra världskriget är en ny utplåning av det föreställande, den här gången genom ett kraftfullt expressivt och i huvudsak helt icke-föreställande måleri som skall förmedla konstnärens inre liv. Och fortsättningen blir Hard-Edge med en slutpunkt i Ad Reinhardts svarta kvadrater.

Detta är dock ingen bra historieskrivning. Duchamp får uteslutas och det finns ingen plats för dadaisternas åtminstone tillfälliga upplösning av konstens gestaltungsutveckling. Surrealismen passar inte heller in i bilden eftersom det formala här är underordnat och ersatt av ett innehållsligt motiv som direkt strider mot modernismens grundmurade uppfattning om formens absoluta primat.

Man kan nog förstå att det som är besvärligt med konstens historia är det spekulativa smörgåsbord som erbjuds av grundläggartidens estetiker. Förutsättningen är att konsten äger möjligheten att uppträda genom ett översinnligt språk som aldrig kan läsas ut till något diskursivt begripligt utan endast kan förstås genom skådande och den påföljande övertygelsen. För att korrigera konstens ständiga kursändringar och dess obenägenhet att nå fram till någon definitiv position i myllret av nya former behövdes en tillägg ad hoc. Man kan nog säga att den blev slutet på hela modernismens paradigm: Konsten behövde en kontext. På egen hand kunde konstverket inte leva och fungera. Med kontexten blev det möjligt att t ex skilja på Malevitjs svarta kvadrat och Ad Reinhardts.

Kontext

Att införa en hypotes ad hoc innebär ett tillägg som skall göra det möjligt för en motvillig teori att fungera bättre. För konstens del medförde erkännandet av kontextens nödvändighet att det förelåg en enkel förklaring på varför konstens former inte kunde fullgöra sitt uppdrag på egen hand. Varje framträdande i konsten ägde rum i en särskild kontext som förmedlade vissa betydelser som måste finnas tillgängliga om konstverket skulle bli meningsfullt. Det betydde emellertid ett principiellt och oåterkalleligt nedläggande av den ursprungliga föreställningen om det rena och översinnliga konstspråket. Och allting besmittades med kontext. Ett konstverk kunde inte vara ett avskilt objekt; konstverket var ett objekt tillsammans med en kontext. Därmed borde hela den grundläggande uppfattningen om konstens höga väsen vara förödd. Men så fungerar inte en institution och ett paradigm. Kontexten fick operera som en krycka för det haltande konstverket med bibehållandet av tanken att kryckan inte var konstverket utan blott ett tillfälligt hjälpmedel medan patienten genomled kristiden.

Kristid

Det var en kristid när vi når fram till 1960-talet. USA dominerade naturligtvis vid den här tiden konstutvecklingen. Greenberg var bekymrad, den senaste tidens konstverk, de minimalistiska, hade kommit för långt bort från den estetiska identitet han alltså tycktes ha kontroll över i det något mindre strikta hard-edge. Michael Fried var liksom full av betänkligheter inför dessa fenomen. De minimalistiska konstobjekten blev för honom helt stumma och iscensatte sin omgivning. De förändrades när de flyttades till en annan plats eller när något skedde i rummet omkring. Det här var ett brott mot en grundregel i bildkonsten: bildkonsten saknar tidsmoment. På denna, rent formella, betingelse avvisade Fried de minimalistiska objekten som icke-konst.

Den kontextuella framstöten innebar ett generellt misstroende mot den rådande konstuppfattningen. De växlar man dragit på det översinnliga framstod som alltmer omöjliga. Men här var också traditionen stark. Det handlade om en tro som baserats på en form av uppenbarelse, den genuina konstupplevelsen som många var villiga att bekräfta. Man var också övertygad om att historiska fakta talade för en traditionell uppfattning. Exempelvis var grottmålningarnas kontext inte känd och torde inte heller kunna redas ut. Ändå var det möjligt att få en stark konstupplevelse genom att betrakta dem. Det tycktes som om denna upplevelse inte avsevärt skilde sig från de samtida konstverken.

Det var dock ingen tvekan om att en rämna hade uppstått i konstvärlden mellan en kontextuellt baserad konst och den traditionella. Den nya uppfattningen framträdde i former som var mera långtgående kritiska än någonsin de minimalistiska monoliterna: Konceptkonsten. När denna framträdde i slutet av 1960-talet avvisade den demonstrativt såväl konstens estetiska identitet som konstverkets materiella objektgenskaper.

Den praktiserande konstens angrepp på den traditionen flankerades av betydande teoretiska nydaningar. Arthur Danto lanserade 1964 "konstvärlden" som en institutionell definition på konst och detta följdes några år senare av George Dickies institutionella konstteori. Förenklat går dessa teorier ut på att det inte existerar någon särskild konstegenskap. Konst blir konst enbart genom konstvärldens egen garanti.

Varken teorin eller den konst som producerades inom ramen för det konceptuella och institutionella var i stånd att mera genomgripande förändra omständigheterna. Om konstvärlden bestämde vad som var konst genom att säga att något var konst måste det finnas skäl. Och vilka var dessa skäl? Skälen fanns självfallet att hämta i den grundmurade uppfattning om kvalitet som förelåg. Men det var ingen enkel sak att utreda vad det innebar. Det fanns inga teoretiker som påstod att man stod inför en helt genomgripande förändring om konstens identitet. Den institutionella teorin var närmast ett pragmatiskt sätt att ge ett enkelt svar på frågan vad är konst?

Det skrevs väsentliga texter av de inblandade konceptkonstnärerna, men ingen av dem kunde framstå som representant för någon teoretisk disciplin. Konceptkonsten producerade konstverk som till dels inte passade in i den gängse uppfattningen om vad konst var. Dessa konstverk blev mottagna med intresse (och en delvis upprörd diskussion) av konstvärlden. Formellt legitimerades konceptkonsten på Documenta 1972. Sedan började man allmänt tycka att den konceptuella konsten var blodfattig, tråkig och alltför teoretisk. Den var trots allt en liten rörelse i en konstvärld som helt dominerades av traditionella tekniker och inställningar.

Den konceptuella inbrytningen i konstens tradition var vid detta tillfälle inte tillräckligt stark för att slå igenom och göra sig dominant.

AVDELNING II: IN I DET POSTMODERNA 1975-85

Konsten vid mitten av 1970-talet

Konceptkonsten var fortfarande ett aktivt diskussionsobjekt i det tidiga 70-talet, men politiska och sociala aktiviteter som spred sig in i konsten fick ett betydande utrymme. Revolterna 1968 och Vietnamkriget kom att prägla även stora delar av konstdebatten liksom den första generationens feminister. Allt detta förde med sig att det uppstod något slags jämvikt mellan olika konstinriktningar och intressen. 70-talet brukar därför betecknas som ett pluralistiskt i konsthänseende, dominerat varken av konceptkonsten som föll tillbaka eller av det mer traditionella eller av de socio-politiska strävandena.

I Europa framstod Joseph Beuys som en av tidens viktigaste konstnärer. Han avvisade måleriet som förbrukat och kom att alltmer inrikta sig åt aktioner och föreläsningar: ”social plastik”. Arte Povera, den italienska grenen av konceptkonsten, visade fortsatt en livaktighet och konstnärer som Mario Merz och Jannis Kounellis uppfattades som starka profiler. Andra konstnärer som intog en stark ställning var Gerhard Richter, Sigmar Polke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Magdalena Abramovic och Rebecka Horn.

I USA framträder den första generationen av feminister: Faith Wilding, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Lynda Benglis, Judy Chicago, Nancy Spero, Miriam Shapiro. Utmärkande för 70-talsgenerationen var att de betonade det säreget kvinnliga som de antog hade en verklig existens och inte enbart var ett resultat av den sociala miljön. 1972 hade Shapiro och Chicago tillsammans med en grupp andra kvinnor skapat ”Womanhouse” i Hollywood, en utställningsplats enbart för kvinnor. Året därpå etablerades ”Womanspace” i Los Angeles.

Pattern Painting

Måleriet diskuterades; diskussionen dominerades av en misstro mot måleriet som inte längre ansågs vara ett relevant medium. Detta till trots fick ”Pattern/Decoration painting” stor uppmärksamhet genom Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold. Dessa företrädde något som varken var föreställande eller abstrakt och det gällde även skulptörer som Joel Shapiro, Bryan Hunt och Nancy Graves.

Miriam Shapiro hade bidragit till Womanhouse med ”Dollhouse” en miniatyr som innehöll en rad olika dekorativa tyger. Shapiro fortsatte att utveckla det dekorativa med hjälp av ingående handarbete och med växlingsrika material, allt detta med referenser till det specifikt kvinnliga.

En betydande person för inriktningen mot det dekorativa var Amy Goldin som verkade som gästprofessor i Kalifornien i början av 70-talet. Bland hennes elever fanns Robert Kushner som kom att arbeta både med performance och måleri som hade rötter i det dekorativa.

Pattern/Decorative Painting gav också genomslag i installationer, Thomas Lanigan arbetade med teatrala dekorationer med blandningar från många kulturer och Judy Pfaff byggde upp interiörer som närmade sig det kaotiska.

Arkitektonisk skulptur

Den storskaliga skulpturen som förts fram under minimalismen och genom landart fick en fortsättning efter pionjärtiden, en fortsättning som präglades av ett framhävande av mer intrikata detaljer som bar fram en rumslig estetik och av skulptur i offentlig miljö. Robert Irwin, James Turrell, Siah Armajani, Mary Miss, Alice Aycock, Nancy Holt, Charles Simonds, Scott Burton kan räknas till denna strömning.

New Image

Tendenser till ett figurativt måleri fanns under senare delen av 70-talet inte minst inom Pattern och Decorative Painting. Det sågs som en del av detta. Men det var en växande tendens; en utställning på Whitney Museum 1978 bar titeln "New Image Painting". Det var fortfarande inte någon beteckning på någon samlad inriktning utan betraktades som en del av "bad painting", alltså ett ironiskt eller tillfälligt moment i måleriet. David Salle skrev 1979 i Flash Art:

"One senses imagery creeping into the arena of New York painting and sculpture at a time when formalist hegemony, with its concerns for 'pure' perceptions, is breaking up. People seem to want to look at pictures again."

Salle refererade till bl. a. Jennifer Bartlett, Neil Jenney, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, Joe Zucker. I bakgrunden fanns Philip Guston och impulserna ledde ännu längre tillbaka till De Kooning och Pollock. Den nya figurationen handlade inte om traditionell realism och formalism utan snarare om att understryka måleriets möjligheter i "bad painting" som i distanserad form naturligtvis blev en kvalitet.

Omkring 1980 blev Julian Schnabel, David Salle och Erich Fischl de dominerande namnen inom det nya figurativa måleriet. Diskussionen kring detta blev mycket omfattande. En fråga var varför det plötsligt blivit intressant. Ett uppenbart svar var att de dominerande konstriktningarna minimalism och konceptkonst uteslöt det sinnliga och emotionella. Kay Larson skrev i "New York" 1982:

"Artists are desperate to reconnect with feeling"

Det figurativa hade fått en tydlig inriktning mot expressionism och kom också att kallas för neoexpressionism. En traditionell fortsättning av expressionismen var självfallet en besvärlig sak efter all kritik som riktats mot den. Den kunde försvaras med att den ägde en distans som kunde visas genom att göra målningen till en mötesplats för olika konsthistoriska och bildreferenser; en blandning av bildvärldar av helt skilda slag från Caravaggio till tecknade serier, reklambilder etc. Som konsthistoriska förebilder drogs den sene de Chirico fram tillsammans med Picabia.

Det nya måleriet mötte hårt motstånd inte minst från tidskriften *October* som startades 1976. Kretsen kring denna, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Hal Foster, Annette Michelson, Craig Owens och Benjamin Buchloch, avvisade måleriet som en helt otidsenlig form; måleriet var dött.

Diskussionen kom att centreras kring modernism och postmodernism. Måleriet betraktades som en del av modernismen genom kravet på originalitet, äkthet, närvaro, självuttryck, existentiellt allvar och buret av estetiska världen, inte sociala eller politiska. Postmodernismen som lanserades i hög grad genom *October* tillbakavisade de traditionella uppfattningar om konsten. Det blev också en strid som handlade om teorins betydelse kontra det irrationella. New Image som snabbt växte till en klart dominerande position hade ständiga problem att göra sig berättigad. Salle menade i Art News 1984 t ex att "because painting is so charged, so weighted down by history, so lumbering, so *bourgeois*, so *spiritual* - all these things that had made them so 'incorrect' - I came to see this is what gave painting such potential"

Diskussionen om det nya måleriet kom alltså att handla om vilket slags expressionism det rörde sig om. En inställning var att neoexpressionismen kunde fungera som den historiska och modernistiska; dvs. att den var ett genuint uttryck. Curatorn Barbara Rose menade 1979 att måleri var: "a high art, a universal art, a liberal art, an art through which we can achieve transcendence and catharsis...". Peter Halley framhöll att 80-talsmåleriet kunde förmedla en bild av den samtida världen. Här var det inte fråga om självuttryck utan ett uttryck som kom av en allmän delaktighet. Från det postmoderna hållet avvisades hela neoexpressionismen som enbart en simulering, alltså att allt den förmådde var att visa fram måleriet som stil och språk genom citat. Det var tämligen uppenbart att en ren och traditionell expressionism var problematisk och att alla antydningar om existens av det romantiska geniet och dess ego ytterst svåra att försvara. Den i tiden ständigt pågående debatten förde med sig att konsten kom att innehålla en konstant växande diskursiv sida. Varje målare måste förse sig med ett försvar som kunde motivera konstverken och föra dem utanför den traditionella expressionismens problemfält. Så kunde ett försvar uppbyggas kring de ledande målarna: Schnabel (simulerat måleri), Salle (referenser till olika bildvärldar med någon konceptuell inriktning), Fischl (innehållet: bad painting, dvs. dålig moral), Robert Longo (målningar om måleriet, postmodernt), Malcolm Morley (en ständig återvinnig av tidigare måleri, ifrågasättandet av expressionismen), Komar & Melamid (ironiskt måleri), Elisabeth Murray och Ida Applebroog (feministiska perspektiv i måleriet), Ross Bleckner (AIDS), Leon Golub (politiskt förtryck).

I det tidiga 1980-talet får det ändå sägas att diskurstilläggen kom något i bakgrunden genom kraften i det genomslag som rörelsen kom att få. Det strålande exemplet är Schnabel.

Julian Schnabel

Schnabels måleri var ambitiöst både vad gäller innehåll och format. Hans tidiga särart med krossat porslin som klistrades på de stora dukarna skall han ha fått med sig från ett besök i Spanien där han såg Gaudis användning av kakel. Hans måleri med tillskott av små och större objekt hämtades från många håll t ex Beuys och Kabuki teater, han citerade Caravaggio och Kokoschka, barnböcker, massmedia osv.

80-talet levererade omfattande förändringar i konstvärlden. Ekonomi och karriär blev ingredienser som nådde tidigare oanade höjder. Genombrottet för ett nytt synsätt på

konstnären och konsten brukar ofta knytas till februari 1979 när den tjugonieårige Schnabel hade sin första separatutställning på det nya Mary Boone Gallery i New York och omedelbart gjorde succé. Alla målningar såldes före vernissagen. Prisnivån var mycket hög; 1983 kostade en Schnabel ca \$ 60 000, på Sothebys samma år fick man ut hela \$ 93 500. Det var inte bara Schnabel som fick ut höga priser. En Salle kunde kosta \$ 35 000, en Robert Longo \$ 40 000. Och en målning av den tjugotreårige Basquiat gick för \$ 19 000.

Leo Castelli gick samman med Mary Boone i lanseringen av Schnabel och 1981 hade han en dubbel separatutställning på deras gallerier. Han blev den ende amerikanen på *A New Spirit in Painting* på Royal Academy i London samma år. 1982 hade han en separatutställning på Tate Gallery i London där nio av de elva målningar var lån från Saatchi Collection och han var självskriven på *Zeitgeist* i Berlin. Suzi Gablik noterade att det 1982 var oundvikligt att inte diskutera Schnabel i varje tänkbart sammanhang: "What do *you* think of Julian Schnabel?"

Schnabel (och naturligtvis andra målarcelibriteter som Clemente, Basquiat, Haring etc) blev en del av kändisestablishemanget och följdes av den allmänna skvallerpressen på ett sätt som tidigare var okänt för konstvärlden. Det rådde HYPE som fungerade som ett nytt medium nu också i konstvärlden.

I den kolossala framgångens stund kunde Schnabels föga imponerande uttalande tas emot med intresse. Sett med senare tiders ögon förefaller det närmast otroligt: "I wanted to have a feeling of God in (målningarna från en utställning 1982). ...are the view from the bridge between life and death. I think about death all the time...My presumption is that if the viewer becomes conscious of these realizations about life and death in my paintings, the world might be a better place." (som han uttryckte det i *Art in America*, dec 1982)

Schnabels självbiografi vid 36 års ålder "*CVJ*" (titeln efter smeknamn på kockar på hans favoritkrog) visade sig vara slående banal och med all sannolikhet lika äkta:

"For any artist, no matter how generous or normal they try to be, their companion will always be left out in some way. The most difficult thing to understand is that the work that is being made for the love of them is the very thing that is robbing them of the love they need from you...The thing for the partner to remember is the absolute necessity of their presence in order to help the artist to be free enough to behave in this loathsome manner."

Schnabels framgång hade flera orsaker. Den viktigaste var förmodligen att drömmen om den store målaren låg djupt i föreställningen om vad konst handlade om. Han blev mottagen som den nye Pollock och han var dessutom kontroversiell. Kritiken mot Schnabel var egentligen postmodernisternas kritik och tvivel, men det betydde ändå att han var omdebatterad och därmed ännu mera lik en riktig modern konstnär. När han efter hand framstod som stereotypen för en romantisk konstnärssyn tynade entusiasmen. De som beundrat och ställt sig välvilliga till honom fann att han var alltför banal och postmodernisterna som hävdade att konstnären inte har något tolkningsföreträde hade naturligtvis inget intresse att försöka rädda honom. Schnabel förblev dock det mest framträdande och uttalade exemplet på vad som kunde försiggå i konstvärlden i det nya måleriets storhetstid under den första hälften av 80-talet.

East Village, punk och graffiti

Ett sätt att hävda måleriet hade alltså varit hänvisningen till ”bad painting”. Inom ramen för New Image framstod detta som ett medvetet element hos konstnärerna. En vildare och långt mindre sofistikerad variation av ”bad painting” förelåg i 80-talets manifestationer i stadsdelen East Village i New York. Punkrörelsen förde med sig verksamheter på nattklubbar som till dels kom att betraktas som konstnärliga performance. Konstvärlden blev uppmärksammas på detta genom *The Times Square Show* 1980, organiserad av en grupp som kallades Colab. Som Robert Pincus-Witten beskrev den i *Arts Magazine*:

”incredible raunch of the Times Square Art Show with its acrid stories of social alienation, graffitiists galore, plaster caster, vague terrains reached by stairs strewn with broken beer bottles, feminists of all stamp questining pornography of all manner...in short, the opposite of any refrigerated notion of formalist values.”

Det kaotiska och mot konstvärlden riktade upproriska draget i dessa verksamheter av Colab och andra visade sig inte hållbara. När uppmärksamheten från konstvärlden visade sig var erkännandet svårt att motstå. ”Punk art” visades 1981 på P.S.1 och rörelsen fann sina identiteter, den främste torde vara Malcolm McLaren som med mottot ”Cash from Chaos” hade väckt stor uppmärksamhet i London.

Ur denna miljö fann konstvärlden snart några konstnärer som nådde de allra högsta höjderna: Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf. Basquiat och Haring kom att representera en galleritillvänd form av graffiti. Den stora mängden av unga graffiti målare fick under en tid på 80-talet konstvärldens intresse. Men de var alltför naiva och osofistikerade för att kunna etablera sig där. Basquiat och Haring kunde framstå som rumsrena exemplar av en energisk ungdomskultur. Också Scharf var inspirerad av graffiti men hans utgångspunkt var de tecknade serierna som han såg på TV. Dussintalet av konstnärer som ställt ut på gallerier i East Village visades på Whitneybiennalen 1985,

Samtidigt i Europa: Italienskt transavantgarde

Utrymmet och intresset för ett nytt och vitalt måleri fanns också i Europa. Det visade sig på två fronter. Dels den italienska och dels den tyska. Italien där Arte Povera länge varit dominerande fick, delvis med sitt ursprung i den rörelsen, en rad med nya expressionister. De lanserades av Achille Bonito Oliva som också han var förankrad i Arte Povera. Han valde dock att ägna sig åt de nya målarna och kom på kollisionskurs med kollegan Germano Celant som föredrog Arte Povera (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabri, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio m fl. jämte de ledande Kounellis och Mario Merz). Oliva fick övertaget i denna drabbning, åtminstone i det kortare perspektivet, och kunde lansera *Transavantgardet*: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria och Mimmo Paladino. Utställningar med dessa som visades på olika platser i Europa 1979 följdes av deltagande på biennalen i Venedig 1980, *Westkunst* 1981, *A New Spirit in Painting*, London 1981, *Documenta 7* och *Zeitgeist* 1982.

Transavantgardet var enligt Oliva en respons på att avantgardets tid var förbi. Dagens konstnärer, menade han, återanvände konsthistoriska stilar och ägde därigenom en distans samtidigt som måleriet i sig själv blev tillgängligt utan ideologiska synpunkter. Celant (som accepterade Cucchi, Clemente och Kiefer) hävdade att transavantgardet var nationellt

reaktionärt. Invändningar som denna och andra förhindrade inte den formidabla framgången för italienarna. De lyckades även med att göra ett gediget inbrott på den amerikanska marknaden.

I ett senare perspektiv framstår italienarna som tämligen ohämmade nyexpressionister med verklig tro på måleriet som traditionellt betingad konst.

Europa: Västtyskland

Intresset och uppmärksamheten för den tyska nyexpressionismen kom parallellt med den italienska. Utställningarna *Westkunst* och *A New Spirit in Painting* i London 1981 tillsammans med *Documenta7* och *Zeitgeist* i Berlin 1982 var det stora genombrottet. Men redan 1980 representerade Baselitz och Kiefer Västtyskland på biennalen i Venedig.

Det fanns flera grupperingar i det nya tyska måleriet. Huvudgruppen bestod av Baselitz, Immendorff, Kiefer, Lüpertz och Penck. Polke och Richter var också representanter för ett nytt måleri men med avgörande skillnader. De senare blev aldrig på allvar tagna för äkta expressionister eller målare som upprätthöll måleriet på traditionella premisser. Dessutom fanns ett otal yngre målare ("Die Neuen Wilden") som Fetting, Middendorf, Salome och många andra. Från den första gruppen kom Kiefer att kvarstå som den intressantaste eftersom hans måleri behandlade den tyska kulturella identiteten. Det var något som inte riktigt kunde ses som chauvinism utan snarare som en elegi med vissa ironiska drag. Polke och Richter blev banerförare för ett distanserat måleri, en position som kunde godtas av båda läger alltså både målerientusiasterna och de postmoderna.

Postmodernism

Den debatt som fördes i konsten under 80-talet präglades av postmodern teori. Den centrala punkten i diskussionen utgjordes alltså av tidskriften *October*. Och det var i USA som de franskimporterade texterna kom att utöva ett stort inflytande med tillbakaverkande kraft på Europa. Texter av Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault, Lyotard och psykoanalytikern Lacan blev föremål för djupgående analyser inriktade på bildkonstens problem. Inflödet av teoretiskt material, debattens avancerade nivå och dess spridning skulle komma att sätta djupa spår i konstens vidare utveckling. Det är uppenbart att den postmoderna teori förde med sig omfattande förändringar i inställningen till konsten. Förskjutningen från form till innehåll och den ökade betydelsen av konstens kontextuella del skulle längre fram leda till ett genomslag vars karaktär skulle visa sig vara så genomgripande att man kan tala om ett paradigmskifte.

I stora drag påminner den postmoderna kritiken av den rådande konstuppfattningen den som framträtt under konceptkonsten kring 1970. Den postmoderna eran blev dock mycket längre och hade också många fler företrädare. Dessutom använde man sig av ett mycket större teoretiskt referensmaterial där de franska filosoferna visade sig äga stor attraktionskraft inte minst bland konstnärerna. Konceptkonsten var en rörelse som i huvudsak ägde rum inom bildkonsten, det postmoderna var en generell samhällskritik med rötter i alla riktningar och den framlades som en analys av det samtida samhället. Den metod som erbjöds var dekonstruktion vilken innebar att kritisera en rådande dominans genom att kontrastera den med dess marginaler t ex. original – kopia, manligt språk – kvinnligt språk eller att slå ned på ideologiska premisser, t ex. kritik av modernismen. Den kritik som utgick från *October*

framhäver fotografiet på måleriets bekostnad och det är från den här tiden som fotot börjar inta sin plats som det dominerande konstnärliga mediet, åtminstone i mera intrikata sammanhang.

Baudrillard hävdade i en sociologisk vision att det verkliga övergått till att bli språk och bild och att dagens verklighet därigenom blivit ett simulacrum, en kopia som saknar original. Derridas filosofi handlade om språkets ständiga rundgång där varje uttalande refererar till ett annat uttalande utan att någon gång kunna leda fram till identifikation med verkligheten utanför språket.

Barthes och Foucault talade om författaren eller konstnärens död. Det subjekt man väntade sig återfinna bakom konstverket var ingenting annat än språkliga konstruktioner som framfördes genom tolkningar. Dessa tolkningar bildade i sin tur bilden av konstnären, en bild som därigenom inte kunde passera den språkliga konstruktionsbarriären.

Lytard talade om de stora berättelsernas död. De ideologiskt och så länge accepterade föreställningarna om en eftersträvansvärd naturlighet som skulle förverkligas genom det moderna var enligt honom enbart trovissa berättelser som nu hade kommit till sin slutpunkt. Om det rörde sig om Kärleken, Demokratin eller Naturen var det inget annat än utlopp av samhällets vilja till att styra genom makt och terror.

För konsten fanns det mycket gods att hämta i det postmoderna teoriutbudet.

Några centrala artiklar

Douglas Crimp: "Pictures" (1979). Crimps utgångspunkt är en kritik av Michael Frieds attack mot den minimalistiska skulpturen 1967. Den teatrala och temporala effekt som Fried avvisade har som Crimp visar blivit etablerad på ett övertygande sätt i dagens konst. Han vill dessutom visa att det inte längre är möjligt att lokalisera konstverket i objektet. Detta exemplifierar han med Cindy Sherman, Robert Longo, Sherrie Levine vars bilder refererar till andra bilder och i sig själv är framställningar som brutits ut ur en större framställning.

Craig Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (1980). Owens menar att det postmoderna konstverket i motsats till det moderna är allegoriskt, dvs. att det äger en obruten öppenhet att låta betydelser uppstå och strömma genom det. Samtidskonstens appropriering av andras bilder kan förstås som ett allegoriskt tillvägagångssätt. Genom att beslagta andras bilder och göra dem till sina påföres nya och helt andra betydelser. Owens artikel blir en lärd och idérik utläggning där vi presenteras för en lång rad namn inom det humanistiska området, namn som under det följande decenniets skulle framstå som särskilt intressanta: Benjamin, Heidegger, de Man, Baudelaire, Proust osv. Hans postmoderna tolkning av Sherrie Levine blir måhända något överdriven:

"When Levine wants an image of nature, she does not produce one herself but appropriate another image, and this she does in order to expose the degree to which 'nature' is always implicated in a system of cultural values which assigns it a specific, culturally determined position. In this way she reinflects Duchamp's readymade strategy, utilizing it as an unsettling deconstructive instrument."

Tolkningen är problematisk gentemot Sherrie Levines egen inställning. Hon har till tider accepterat att vara dekonstruktiv konstnär men också tillbakavisat detta. Å andra sidan förordar postmodernisterna inget särskilt tolkningsföreträde utan ställer principiellt alla

tolkningar på samma nivå. Här blottas också en av svagheterna. Om alla tolkningar kan sägas vara lika goda, vad så med det postmoderna? Svaret på frågan kan vara cyniskt. Den tolkning som i praktiken vinner företräde är den som gäller och postmodernisterna stod på vinst. De tolkade konstnärerna kunde också vara lojala mot de lärda utläggningar; Sherrie Levine hörde dit. Å andra sidan ville man nog föreställa sig att postmodernismen var mer än en strategisk lek.

I vilket fall som helst var kravet på tolkningens likställdhet gentemot konstnärens odiskutabel. Konstverket skapades i språket och kritikerns aktivitet var härvidlag minst lika framträdande som konstnärens. Då postmodernismen ägnade sig helt åt det betecknande, alltså språket, och avvisade det betecknade, alltså det som pekades ut utanför språket (det var modernism), fanns det inte direkt någon möjlighet till invändningar. Det kunde förstås invändas ändå. Så gjorde Eric Fishl i en paneldiskussion 1983 med Owens där han menade att denne: "would love nothing more than to replace the word 'artist' with the word 'critic'. We won't play, Craig."

Möjligheten att renodla de postmoderna teorierna till anmärkningsvärda konsekvenser skulle i längden göra den utmattad. Det var ofrånkomligt att hela verkligheten inte kunde hysas inom ramen för språket; fanns det ingen förbindelse mellan språk och verklighet förelåg det heller ingen möjlighet att ge någon rätt eller fel. Men det fanns inte någon bra resurs tillgänglig vid den tiden att sätta emot. Postmodernismen tog sig segrande fram och kunde bestämma hur diskussionen skulle föras.

Thomas Lawson: "Last Exit: Painting" (1981). Kritikern och målaren Thomas Lawson gav sig på att försvara måleriet i den här artikeln. Han insåg svårigheterna. Tidigare hade måleriet (och konsten) kunnat häva sig över teorin genom att radikalt avvisa den genom att framhäva sin egen irrationella styrka. Och det är naturligtvis fråga om det som placerats i konsten under romantiken och modernismen: översinnligheten talar genom sinnligheten. Det var den tidigare nämnda Barbara Rose' sätt att tala för ett bejakande av måleriet mot teorins tendens till övertag. Lawson är medveten om detta och inser att ett försvar för måleriet har utarmats kraftigt sedan konceptualismens inträde. Trots detta menar han att många inte förstått vad som skett:

"countless other artists continued as if the ground had not been opened up in front of them, even adopting some of the superficial characteristics of the very modes that were rendering their practise obsolete and moribund."

Lawson tar sig för att gå genom det nya måleriet. Han vill inte sätta tilltro till varken den italienska eller tyska nyexpressionismen och ser merparten av New Image som ett sista utbrott av senmodernismen. Den ende målare som han tycker motsvara en möjlighet är David Salle. Salle visar den nödvändiga distansen som de andra inte förmår att åstadkomma. Den bedömningen skulle senare framstå som tämligen tveksam; Salles diskursiva överlagring föreföll att vara en kompromiss mellan båda lägren. Lite för mycket av en önskan att vilja uttrycka något och i det avseendet markant underställd Gerhard Richter och Sigmar Polke.

Man kan alltså notera det väsentliga faktum att måleriet i en konstteoretisk diskussion inte längre kunde räknas med en särbehandling som genom någon enkel rockad kastade av sig den språkliga kritiken.

AVDELNING III: EN NY SYN PÅ KONSTEN 1985-1993

Paradigmskifte

I den konstuppfattning som presenterades inledningsvis, dvs. romantikens och modernismens förelåg en grundläggande uppfattning som inte rubbas på något betydande sätt förrän konceptkonsten och postmodernismen framträder. Konceptkonsten var i praktiken alltför begränsad både vad gäller spridning och genomslag. Någon genomgripande konstteori skapades inte heller. Med postmodernismen blev följderna betydligt mera omfattande. Från 1986 grundlägges en idébaserad inställning till konsten och den inriktningen blir under 90-talet helt dominerande i den internationella samtidskonsten. Inom ramen för postmodernismen utvecklas ej heller här någon kritisk och generell teori för konsten, men på en rad punkter har basala synpunkter förändrats. Det gäller då främst föreställningen om konstens givna existens och översinnliga innehåll. Det förutsattes inte längre något metafysiskt drag hos konsten. Istället accepterar man kontexten som en oavvislig del av konstverket. Konsekvenserna av en sådan inriktning innebär att konsten framträder på ett annat sätt än tidigare och att den principiellt är självrefererande i enlighet med institutionell teori. Konstens estetiska identitet som varit direkt knuten till konstens översinnliga kommunikationsförmåga försvinner. Ersättningen blir en närmast pragmatisk sammanhållning av konsten med hjälp av det obestämda begreppet "social kritik".

Det postmoderna inflytandet i konsten blev totalt sett långvarigt. Skedet tog alltså sin början i slutet av 70-talet i USA, men kom att få konkurrens av hela den nya målerirörelsen. Även denna rubricerades generellt som postmodern men härvid på ett både ytligt och tvivelaktigt sätt. Det egentliga genombrottet kommer först kring 1986 med neoconceptualismen i USA. Åren därpå sprids den till Europa (därmed inte sagt att de postmoderna tankegångarna inte var kända och diskuterade i Europa, men de fick inte tidigare något riktigt genomslag i konsten) och når under de därpå följande åren ett allmänt genombrott. Det postmoderna framträder under perioden 1986-91 i sin mest renodlade form, självrefererande och språkinriktad. Enligt stram postmodern teori är det inte möjligt att nå utanför de språkliga gränserna och detta får till följd att konsten domineras (åtminstone i dess avancerade och internationella framträdanden) av undersökningar av sin egen språklighet. I början av 90-talet börjar det slaget av postmodernism bli utmattat, intresset för substans och förbindelse med världen utanför tar överhanden.

Baudrillard, en apostel för postmodern måttlöshet, och föga intresserad av konst, kunde beskriva postmodernismen som:

"...the characteristic of a universe where there are no more definitions possible. It is a game of definitions which matters. It is also the possibility of resuscitating images at the second level, ironically of course. It all revolves around an impossible definition. One is no longer in a history of art or a history of forms. They have been deconstructed, destroyed. In reality there is no more reference to forms. It has all been done. It has destroyed itself. It has deconstructed its entire universe. So all that are left are pieces...Playing with the pieces – that is Postmodern."

Whitneybiennaler, Neo-Geo och Neoconceptualism

Det förelåg under det tidiga 80-talet en tämlig enighet inom konstvärlden att modernismen nått sitt slut. Däremot rådde stor oenighet om vad detta egentligen innebar. Å ena sidan fanns den postmoderna teorin som företrädades av Octobers medarbetare och ett antal approprierande konstnärer, å den andra anhängarna till det nya måleriet. I det nya måleriet levde fortfarande kvar förhoppningar om att konsten ändå inte förändrats alltför mycket. Detta förhållande var framträdande och dominant i USA, någon riktig motsvarighet förelåg inte i Europa. New Image i USA och de nyexpressionistiska riktningar som härjade i den internationella konstvärlden behöll sin dominans fram till mitten av 80-talet. Sedan tog det ganska abrupt slut och förvisades till en konsthistorisk marginal. Michael Brenson skriver i *New York Times* 1986 en artikel "Is Neo-Expressionism an Idea Whose Time Has Passed?":

"An artistic moment has passed. It is not that the phenomena known as Neo-Expressionism is dead, or that the artists identified with it are no longer the subject of intense interest and debate. But the fire that was lighted by those European and American artists...is now down to a glow."

Det som nu framstod som konstvärldens huvudobjekt skulle föra konsten in på en annan kurs. Det postmoderna förhållningssättet skulle nå en dominans och spridning i form av det som kom att kallas för "neo-geo", "simulationists" eller "neoconceptualism". Whitneybiennalen 1985 visade mediaorienterad och dekonstruerande konst: Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherrie Levine, Laurie Simmons, Bill Viola, Tom Otterness, Kenny Scharf, Dara Birnbaum, Jon Kessler, Tim Rollins and K.D.S., Nan Goldin. Målerivågen som fortfarande var stark representerades av David Salle, Eric Fischl, Susan Rothenberg. På nästa biennial två år senare deltog Peter Halley, Jeff Koons, Annette Lemieux, Philip Taaffe, Clegg & Guttmann, Starn Twins, Tina Barney. Curatorerna Richard Armstrong, Richard Marshall och Lisa Phillips hade enligt Ida Panicelli i Artforum en betoning av måleriet: "It's true that the show in fact includes about the same number of painters as it did last time. There's not much less photography or media-based work than there was in 1985...But it seems fair to say that the emotional heart of this exhibition is in painting...The result is almost as if there are two exhibitions in the museum – one, with nods to sculpture and photography, basically dealing with American painting today...and another in Hanhardt's film and video screening." I film och videodelen visades bl. a Bruce Nauman, Bill Viola, Martha Rosler, Dan Graham (*Rock My Religion*).

Whitneybiennalen 1989 noterades som "a safe salon of recent trends in American art" av David Deitcher i Artforum. Allan McCollums 10.000 objekt i *Individual Works* fanns där, Sherrie Levine, Donald Baechlers målningar, Mike Kellys uppstoppade djur, Ross Bleckner och Robert Gober.

Whitneybiennalen 1991 gjorde Lisa Phillips (som tillsammans med Richard Armstrong och Richard Marshall ansvarat för de fyra då senaste biennialerna uttalandet att konstvärlden just påbörjat att "link art making to other areas of social responsibility."

Tendenserna i utställningen handlade om neo-geo (Peter Halley, Roni Horn), det sociala (Luis Jimenez, Cady Noland), AIDS/kropp (Alan Rath, Kiki Smith, Nayland Blake, Robert Gober). Julian Schnabel (skulpturer) och David Salle var nu med som lätt bleknande stjärnor.

Thomas McEvelley funderade i Artforum en del över om arrangörerna stod för en modernistisk eller postmodern inställning och menade att Whitney stod "with one foot in Modernism and the other tentatively testing the waters of the post-Modern realm of theory". Och han noterade att "one finds less painting on this floor than on the second, and on the top floor, aiming to represent the present moment, there is almost none." Vi den här tiden var användningen av postmoderna texter alltför välkänd och Gary Hills video *Between Cinema and a Hard Place* får en lätt ljummen kommentar: "seems weak (which he may sense, depending mostly on rather predictable choices of appropriated texts from Martin Heidegger, Jacques Derrida and so on), but his visual talent in Romantic-lyric vein is breaking new video ground." McEvelley frågar curatorerna om de är modernister eller postmodernister: "...they were about evenly split. As François Lyotard noted in *The Postmodern Condition* (1979), post-Modernism doesn't happen all at once, but with little movements here and there that build up." Och McEvelley ser en pågående förändring på Whitney med tillsättningen av David Ross: "There is much hopeful about this appointment – not least his established preoccupation with the contemporary and his apparent feel for a postformal approach to art." /.../ The Group Material AIDS installation in the lobby gallery puts the museum unequivocally and aggressively on one side of a divisive and harrowing issue... In this show the curators have acknowledged that a museum is about more than making 'qualitative judgements' – that it is also, as Ross remarks, 'a social instrument'. – I Group Material ingick Felix Gonzales-Torres vars egna bidrag vid den här tiden med innehållsliga installationer och performance är väl värda att nämna. Hans pappers- och konfekthögar som var tillgängliga för publiken är föregångare till den relationella estetiken.

McEvelley antyder här en riktning för konsten som snart skulle bli markant: Konsten och det sociala.

En betydande konstnärsguppering som nu framträdde bestod av Bickerton, Koons, Steinbach, Vaisman, Halley och McCollum. Referenserna till Warhol var tydliga. Deras konst handlade om konsten som handelsvara och om simulerat geometriskt måleri (media and deconstructive art, commodity, simulation, neo-geo) Ytan och formen på ett banalt plan var det väsentliga. Den totala avsaknaden av traditionellt konstnärligt uttryck kompenseras av en teoretisk utvecklad kontext. Den postmoderna konsten synliggjorde sig som en dominant enhet och avsåg sig all befattning med närvaro och formell originalitet. Den använde sig av det samtida samhällets betoning av varuflöde, dess värden i form av firmamärken och totala ytlighet. Den värld man dekonstruerade var Baudrillards och den franske sociologen fick nu en framskjuten roll i konsten som inspiratör. Banalitet, kitsch blev starka inslag i konsten, den simulerande distansen till konstverket den ledande attityden. En i sammanhanget inflytelserik text var litteraturkritikern Fredric Jamesons "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" från 1984. Här hävdade Jameson i Baudrillards anda att estetik och handelsvara inte längre kunde skiljas åt. Reproduktionsteknologier som television hade ersatt traditionell produktionsteknik. Avantgardismen var inte längre en kritisk position utan snarare ett kommersiellt värde absorberat i en generell konsumtionsvärld. Avantgardet hade inte längre någon egentlig publik som kunde tilltalas eller utmanas.

Helter Skelter Los Angeles, 1992 Den första samlade markeringen av den amerikanska västkustkonsten: Mike Kelly, Chris Burden, Jim Shaw, Paul McCarthy, Charles Ray, Nancy Rubins, Liz Larner m. fl. Mike Kelly visade *Mike Kelley's proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency Designed by Frank Gehry*, Paul McCarthy *Bossy Burger*. En hel del av västkustkonsten rymde en gentemot New

York, kontrasterande, stökig, kroppsorienterad konceptuell konst. ”The event that definitively tilted the map westward.” (Dan Cameron, Artforum 1999)

Europa

Det dröjde inte länge förrän den postmoderna dominansen också slog genom i Europa. Nyexpressionismen hade skapat en våg av optimistiskt måleri. De konceptuella traditionerna levde visserligen kvar men klart i skymundan av måleriet som från Italien och Tyskland spridit sig till de flesta länder. I Europa fanns inte heller något sammanhållet och starkt teoretiskt läger motsvarande *October* i USA.

Det är föga överraskande att konstatera att USA-inflytandet var styrande i Europa. Vad som presterades i form av det nya måleriet var legitimerat genom *New Image* och dess föregångare. I Europa investerades betydligt mer tilltro till nyexpressionismen än motsvarande i USA. När det postmoderna framträdde i USA i egen dominans kring 1986 blev effekterna betydligt större under de följande åren i Europa än i ursprungslandet. I USA fanns redan en begynnande utmattning genom den diskussion som förts under mer än ett halvt decennium. Tidsförskjutningen mellan samtidskonstens moderland och dess europeiska kolonier var sålunda betydande ännu mot slutet av 80-talet. Men det var förmodligen också slutet på den mekanismen. Informationssamhället skulle göra världen mindre, snabbare och långt mera enhetlig.

Den europeiska konstvärlden var naturligtvis inte omedveten om sin underordnade roll. Det amerikanska inflytandet värderades genom den antagonism som ständigt kunde utvecklas mellan USA och Europa. I *Documenta 7*, 1982 fanns Julian Schnabel inte med, förmodligen på grund av att han sågs som alltför lättviktig och kommersiell, medan David Salle kom med – han kunde betraktas som mer sofistikerad. I den nästa upplagan *Documenta 8*, 1987 kom inte neo-geo/nykonceptualisterna med. Temat för den utställningen var Art och Design och inkorporerade arkitekter och designers. Det som idag framstår som de mera väsentliga händelserna på konstens arena fick ingen direkt uppmärksamhet på documentascenen. De stora åren för den postmoderna konsten skulle falla mellan två Documenta, mellan 1987 och 1992. Europa låg klart efter USA.

Att något händer: Venedig 1984 och 1986

Nyexpressionismen hade alltså fått fäste och fart i Europa i början av 1980-talet. Rudi Fuchs *Documenta 7* 1982 förde med sig deklARATIONEN om modernismens slut och öppenheten för alla möjligheter i konsten. I Kassel kunde tyska nyexpressionister hängas tillsammans med konceptkonst. Men dominansen för de traditionella teknikerna var påfallande och något teoretiskt ramverk hade inte bildats för att bemästra problemen med vad som egentligen kunde gälla i konsten. *Venedigbiennalen* 1984 återspeglade viljan att redovisa och försöka skapa ordning. Den ambitiösa titeln på biennalen, *Arte e Arti. Attualità e Storia* (Konsten och konsterna. Nu och i historien). Centralpaviljongen innehöll en utställning *Konst i spegeln* samt en installationsavdelning *Konst, miljö, scen*. Man ville alltså visa konstens historia och samtidigt skapa en egen historisk händelse, att i ögonblicket summera en historisk slutpunkt. Den var välkänd eftersom modernismen tagit slut och avantgardet försvunnit. Det visades mängder av konst som alluderade på annan konst, Duchamps Mona Lisa, de sena nyklassiska

målningarna av Giorgio de Chirico, akademisk nyklassicism osv. Men då allting var möjligt och öppet fanns också allting annat. Lothar Baumgartens namn på utrotade indianstammar samsades med Pencks figurmålningar i den tyska paviljongen. England visade den hyperestetiske Howard Hodgkins målningar, man mötte installationer av Anne och Patrick Poirier, Marina Abramovic och Ulay, performance av Lawrence Weiner och Per Kirkeby. *Aperto* meddelade inget alternativ, här härskade måleriet representerat av bl. a Middendorf, Oehlen, Kenny Scharf, James Brown.

1984 års biennial var alltför oregerlig och utan styrsel för att bli ett vitalt inslag. Detsamma kan sägas om den nästföljande *Biennalen i Venedig 1986*, med temat *Konst och vetenskap*. Underavdelningarna hade sina egna titlar: *Space, Art and Alchemy*, *Wunderkammer*, *Art and Biology*, *Colour, Technology and Informatics*, *Science for Art*. Det var inte så intressant som det möjligen kan låta. Det var samma ofta återkommande attityd, att se de estetiska möjligheterna i vetenskapens upptäcktsfärder. Inte heller *Biennalen i Venedig 1988* bjöd på några intressanta nyheter. Tema saknades, eller snarare ersattes med "Konstnärens rum" vilket innebar att utställningen lämnades åt konstnärerna som fick skapa sina olika bås i konkurrens med varandra. Biennalen hade uteslutit neo-geo konstnärerna med motivet att de redan var kända. Stor plats tog igen de italienska transavantgardisterna. Barbara Bloom i *Aperto* blev en av pristagarna tillsammans med Jasper Johns.

Den europeiska scenen ägnade sig åt att estetisera modernismens slut vilket betydde att man egentligen fortsatte att rida på det estetiska paradigmet. Det var pluralistiskt och förvirrat. Det skulle dröja ännu ett par år innan postmodernt tänkande från Frankrike och Tyskland till stora delar importerades via USA – och motsvarande konst. Men det var inte så att man inte kände till de postmoderna filosoferna. Men man hade inte funnit det slags konsekventa förståelse av dem som skett i USA.

Skulptur och offentlig skulptur, ca 1987-89

Skulpturprojekte in Münster, 1987. Med det nyexpressionistiska måleriets avtynande blev skulpturen uppmärksammas som aldrig tidigare. Den skulpturutställningen som ägde rum i Münster kom att få den största betydelsen för otaliga projekt enligt samma koncept. Och vid den här tiden var tanken ny, en utställning av "skulptur" (dvs. snarare projekt) som gjordes på bestämda platser valda av konstnärerna. Projektet var vanligtvis tidsbegränsat. Det var dessutom kontextuellt, alltså präglad av referenser till sin omgivning. Som Klaus Bussmann och Kasper König skriver i katalogen: "Each proposal and its realization is connected with Münster and at the same time documents the international avant-garde, and is often sign of a very dynamic process of development which is implied in the longtime preparation phase of the exhibition." Över 60 konstnärer deltog: Artschwager, Baumgarten, Beuys, Thierry de Cordier, Fischli och Weiss, Dan Graham, Keith Haring, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Jeff Koons... Skulpturbegreppet kom definitivt att bli ett annat i och med detta framgångsrika projekt och en modell för framtida temautställningar i offentlig miljö.

Och det kan nog sägas att, i varje fall för en kort tid, kom skulpturen att bli den europeiska konsten alldeles efter den vilda målartiden. Härvidlag spelade England en betydande roll och engelsk skulptur turnerade en del i Europa med lansering av konstnärer som Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Hamilton Finlay, David Mach, Alison Wilding, Anish Kapoor, Shirazeh Houshiary, Edward Allington, Julian Opie. En orsak till skulpturen plötsliga hegemoni här samman med att den nu kunde definieras som rumslighet, ett utrymme med

obegränsad öppenhet, och därvid vara tillgänglig för alla tänkbara bearbetningar såväl vad gäller form och material som idé och kontext.

Utställningen *A Forests of Signs: Art in the Crisis of Representation*, 1989 på Los Angeles MOCA och den relaterade *Image World: Art and Media* samma år på Whitney fick förmodligen större betydelse i Europa än i USA. I USA kom de närmast att uppfattas som ett fastslående av 80-talets neoconceptualism. Utställningarna berörde massmedias förmåga att kommunicera med större styrka än konstens. De amerikanska kritikerna fann att utställningen handlade om något som redan var självklart. "Baudrillardismen" gick mot sitt slut, men i Europa fick den sitt verkliga genombrott. Europas postmoderna era äger rum runt 1988-92. *A Forests of Signs* visade arbeten av bl. a. Jenny Holzer, Jeff Koons, Allan McCollum, Gretchen Bender, Louise Lawler, Larry Johnson, Matt Mullican, Barbara Kruger, Barbara Bloom, Stephen Prina, Robert Longo, Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Mike Kelley. Trots att utställningen kom att kretsa kring jämförelsen mellan mediaspråk och konstspråk ("artist are playing with strategies of both the business and art worlds that have combined forces in so many ways over the past decade. As a result their work stands somewhere between criticality and complacency.", Mary Jane Jacobs i katalogtexten) fanns det också en mera direkt social kritik involverad i t ex arbetena av Kruger, Holzer och Kelley.

Implosion 1987-88 på Moderna Museet i Stockholm visade att Lars Nittve varit lyhörd för signalerna från väster. Hans historiska överblick av det postmoderna gav inte längre någon plats åt nyexpressionism och transavantgard som hittills varit rådande i den europeiska inställningen till det postmoderna. Den klassiska postmoderna retoriken sattes i verken genom åberopandet av Baudrillard, Derrida, Lyotard, Foucault osv. Bland de utställda konstnärerna fanns Duchamp (grundbulten), Warhol (föregångaren), Joseph Kosuth (representant för konceptualismen) och Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Gerhard Richter, Reinhard Mucha och många andra. Hela föreställningen var vid den här tiden i Europa både fräsch och kontroversiell, något helt annat än den tvivelaktiga nyexpressionismen som härjat under ett halvt decennium. Utställningen torde vara den första samlade synpunkten på den teoretiska postmodernismen i Europa. Utställningen följdes upp av *Art at the End of the Social*, 1988 och *What is Contemporary Art?*, 1989 på Rooseum i Malmö.

1989 visade *Horn of Plenty* i Amsterdam med bl. a. Bickerton, Gober, Halley, Kessler, Koons, Lasker, Prince, Steinbach, Wool. Den konst som neo-geo, "commodity", "simulists" stod för möttes alltfört med misstänksamhet. Gosse Oosterhof skriver i katalogen: "A few months ago a cynical artist advised me to entitle this exhibition 'The Harder They Fall.' This evinces not only a European distrust, but also lack of insight into the standard of recent American art. Admittedly, all the stories about the commercial/marketing successes of a number of blue-chip galleries provoke annoyance – commodity trading, nothing more."

Den europeiska scenen förändrades. Det gällde inte bara konsten utan i hög grad händelserna i Östeuropa. Med järnridåns fall öppnades nya möjligheter för konstens expansion. Det passade dessutom in i den postmoderna teorin med dess intresse för marginaler, "Det Andra" och abjektet. 1989 ägde utställningen *Magiciens de la Terre* på Centre Pompidou och ägnades främst den utomeuropeiska konsten.

Med *Biennalen i Venedig* 1990 har neoconceptualismen och postmodernismen brutit in. Inte bara att konstnärer som Jenny Holzer, Reinhard Mucha, Franz West, Wim Delvoye deltog utan också de referenser som dyker upp i kritikertexterna. Bojana Pejic skriver i Artforum om

ett antal skulpturer: ”I find in this work an interest in what Jacques Derrida, in his *”La Vérité en peinture”*, 1978, describes by the Kantian word *parergon* – whatever is marginal, secondary, in or around the work, whatever is neither surplus nor absence, but that nevertheless is important in defining the work’s *topos*: the painting’s frame, for example, or the sculpture’s pedestal, the artist’s signature, the title, and, also, the museum or the market (or the Biennale).” Nittve citerar Baudrillard: ”In place of Holzer’s ”American obscenity”, in Jean Baudrillard’s phrase, one is drawn into a complex network of happenings, where biographical and general, industrial culture and art culture, all rub up against each other and recombine.” Kitsch hade blivit populärt. Jeff Koons intog *Aperto* med foton och skulptur av sig själv och pornomodellen Cicciolina. Också den spanska paviljongen (Antoni Miralda) och den holländska (Rob Scholte) använde sig av kitschkonceptet.

Men redan i utställningen *Metropolis*, Martin Gropius Bau i Berlin 1991 kan man ana att postmodernismen redan började bli förbrukad och att man inriktade sig mot det som snart skulle bli styrande i konsten, återkopplingen till en verklighet i form av relationer mellan konstverken och ett innehåll som kretsade kring det politiska, sociala och media. Norbert Messler i Artforum menar att: ”...’Metropolis’ presents an art that now sees the entire world as a found object or a readymade. Evidently, it must point to the outside world, and it does so in the most diverse ways. This approach can be (allegedly) direct, as in Merz’s *Pavillon für eine Monochromie*, 1991, which, with its view of the outside, seems to associate itself with the order of the former Prussian parliament building opposite the Martin-Gropius-Bau. It may be platitudinous, as in John M. Armleder’s 30 cosmetic mirrors, which bring urban object-shopping into the realm of art. Or it may be subtle, as in the work of Robert Gober, who processes the myths and fears of his own childhood and of society. It can even involve a recycling of objects and materials, as in the works of Kessler, or of Maria Eichhorn.”

Post Human, vandringsutställning 1992, berörde kroppens mekanisering, kroppen förvandlad till språk och behandlad som estetisk form. Aspekten låg väl till den postmoderna linjen (kroppen som ”det andra”) men bildade också länken till en innehållslig dimension. Samtidens betoning av kroppen var en självfallen källa. Det skulle bli allt mer tydligt att konsten inte ville nöja sig med att följa den postmoderna doktrinen att hålla sig inom språkets ram som det enda möjliga.

Documenta 9, 1992, Jan Hoets version av samtidskonsten möttes med stor skepsis. Det centrala budskapet kan sägas handla om en tro på konstens kreativa möjligheter, ett öppet landskap för pluralistiskt mångfald där de hittills dominerande teoretiska styrningarna får vika för konstverkens egen föreställning. Lite hårdtaget kan det sägas vara en uppgörelse med det postmoderna och ett föga sofistikerat försök att visa konsten tillbaka i en mera traditionell fåra. Konstnärer som särskilt uppmärksammades var Kabakov, Matthew Barney, Tony Oursler, Gary Hill, Bill Viola, Charles Ray, Stan Douglas.

Superstjärnor

Under 1970-talet hade Joseph Beuys och Andy Warhol kommit att inta positionen som konstens två magnifika superstjärnor. De kom också att symbolisera det europeiska och det amerikanska. Beuys med sitt personliga engagemang, sin schamanistiska framtoning och sin vilja till en konst som arbetade med sociala utopier, Warhol med en gåtfull distans och i takt med media- och reklamsamhällets behov. När de avled, 1986 respektive 1987, försvann en långvarig tradition i konsten: Det brukade alltid finnas en eller ett par verkliga superstjärnor i

konstlivet. Det dök visserligen upp nya kandidater. Jeff Koons framträdde med sådana ambitioner som under en tid delvis var besvarade, men han blev ändå kortlivad i den rollen. Istället blev konstens ”berömdhet” (snarare än ”superstjärna”) Bruce Naumann, en av många i konceptualistlägret under 60-talet. Hans storhetstid inleddes ett stycke in på 90-talet och hans berömmelse växte snabbt med stora retrospektiva utställningar och nya installationer.

Warhol är fortfarande en centralfigur för samtidskonsten, men han passar bäst in i rollen som fadersgestalt för den Baudrillardska postmodernismen. Warhol är naturligtvis ingen direkt förebild för en socialkritisk konst. Men hans kommentarer av samtidens bildspråk och utplåningen av konstnärens expressivitet är centrala för dagens konst. Warhol kunde därför motstå de postmoderna dekonstruktionerna, något som istället svårt drabbade Beuys. Hans utopiska socialkritik står numera mycket svagt. När det postmoderna övergick till socialkritiken var Bruce Naumann en näraliggande galjonsfigur. Louise Bourgeois får väl också betraktas som ett slags superstjärna, en kvinnlig konstnär som fick sin egentliga identitet och sitt stora genombrott först när konsten blev kontextuell men som varit med mycket länge. Ytterligare en kandidat bör nämnas: Cindy Sherman. Hennes legendariska *Film Stills* är postmodernistiska paradigmexempel och hon förvaltar en historisk position som är i det närmaste orubblig.

Y(oung)B(ritish)A(rtists)

Den engelska konsten kom i viss rörelse redan under 80-talet med Saatchis intresse för det nya måleriet vilket drog med sig ett antal engelska och skotska målare. Men det blev den följande generationen som drog till sig internationell uppmärksamhet inte minst genom att Saatchi kom att uppmärksamma och investera i den. Ett antal engelska och Londonbaserade konstnärer kom snart att bilda en motvikt till den amerikanska dominansen. Det största namnet blev Damien Hirst som organiserade *Freeze* 1988, en utställning som efter hand kom att uppnå en särskild ställning som symbol för det engelska genombrottet. Men detta skedde främst genom tillbakaverkande kraft. Damien Hirst fick sitt verkliga genombrott med arbetet ”*Mother and Child*” på biennalen i Venedig 1993. I den brittiska konsten fick många kvinnor en framskjuten roll. Rachel Whiteread var fortfarande en relativt traditionell skulptör med sina avgjutningar av negativa sociala rum, medan Gillian Wearing, Sarah Lucas, Tracy Emin representerar en konst med social inriktning. YBA marknadesfördes kraftigt och framgångsrikt under 90-talet. Det årliga Turnerpriset (instiftat 1984) till någon uppmärksam samtidskonstnär tillsammans med ett antal utställningar i regi av bl. a. British Council gav betydande eftertryck åt den engelska konsten även i ett internationellt sammanhang. Den genomförd strategiska lanseringen av YBA kan exemplifieras med utställningen *Brilliant*, 1995 i Walker Art Center i Minneapolis. Katalogomslaget visade en bild av ett terroristbombat område i London.

Mot social kritik

Postmodernismen och särskilt Baudrillard hade utövat en djup fascination på samtidskonsten. Den hade inte möjligheten att upprätthålla sitt stora inflytande. Den postmoderna teorin såg verkligheten som ouppnåelig och överlämnade åt mänskligheten att sysselsätta sig med språkets dimensioner, ett evigt språkspel som aldrig kunde förbindas med något utanför detta. I längden tröttnade man på detta språkspel som dessutom bar på problemet om hur postmodernismens framställning överhuvudtaget kunde verifieras; hur den själv kunde ge sig

prioritet över andra synsätt. Relativismen var också tröttsam. Att alla tolkningar kunde vara lika värda stannade vid teorin. Postmodern kritikers framhävandet av ett skapande på lika villkor med konstnärernas vann inte någon riktig framgång. Detta betydde emellertid inte att konsten återgick i gamla banor. Efter postmodernismen hade konsten förändrats genomgripande. Det som var problematiskt med konsten var inte den kompromisslösa föreställningen om omöjligheten att nå utanför språket eller förlusten av subjektet. Konsten hade, som framgår av inledningen, krävt mycket mer än så. I den traditionella konsten ville man tänka sig ett särskilt språk, ett slags språkets gräddfil där översinnlig kommunikation kunde försiggå genom direkt, ”överspråklig” förmedling. Och denna specialitet kunde blott hanteras av ett utomordentligt särskilt jag, ett konstnärligt geni. Detta konstpaket hade en osäker identitet som angavs som estetisk. Den världen var förlorad efter postmodernismen liksom de optimistiska tongångar som framfört att världen skulle kunna förbättras genom konstens uppenbarelser och harmoniseringar. Men mycket var också räddat. Subjektet kunde återvända sedan det kastat av sig sin ambition att förmedla översinnligheter. Likaledes blev förmedlingen av verkligheten genom konsten möjlig igen i det att den använde sig av konventionella tecken och kommunikationsformer. Konsten identitet var därmed i fara men räddades genom att man bibehöll konstens nyskapande och icke-språkliga förmåga till framställning. Avblåsningen av nyskapandet under postmodernismen hade å andra sidan aldrig tagits på allvar. Själva det postmoderna och de postmoderna greppen var strålande nyheter i en tid när man triumferande bevisade att allt var gjort. Implicit förelåg föreställningen att det åtminstone efter det postmoderna inhoppet och dettas etablerande skulle uppstå ett spel med det redan kända som sedan kunde försiggå utan slut. Postmoderna nyheter skulle sålunda vara pseudonyheter, dvs. från nyhet till ”neo”. Däremellan kom dock det sociala och politiska intresset som snart förlorade sin cyniska lekfullhet och blev både ett allvar och ansvar, i varje fall i betydande utsträckning. Här kan man ana den tämligen sköra tråd av identitet genom vilken konsten fortlöper: Det oväntade infallet som äger rum inom ramen för en kontext som fylls ut med social och politisk kritik.

Vilka mera ingående konsekvenser denna förändring medfört handlar framför allt om acceptansen av ett institutionellt synsätt. Den institutionella konstteorin uppnådde att bli allmänt vedertagen, dock utan att bli tydligt definierad. Konsten gick in i en praktisk era där teorin fick upprättas indirekt utifrån det som försiggick. Den djupborrande postmoderna teorimängden kom i stor utsträckning att ersättas med teorier kring innehållet i konstverk och tendenser.

Världen utanför konsten

Spelet mellan pseudo och realitet: Å den ena sidan den ytliga inpackningen som skapar uppmärksamhet åt en händelse (vare sig det är motiverat eller ej), å den andra påträngande realiteter. Bland de senare förelåg i slutet av 80-talet AIDS som fick stor betydelse inte minst för konsten. AIDS kunde aldrig avfärdas som en språklig pseudohändelse. Likaledes den utopiska förhoppningen som, åtminstone i ett kort skede, väcktes genom murens fall 1989 och genom Tysklands återförening och Sovjetunionens kollaps 1990. Och sedan kom kriget i det forna Jugoslavien. Det förelåg alltså en påträngande bakgrund till en politiskt och socialt orienterad konst.

AVDELNING IV: SOCIALKRITIKEN 1993-

USA: Whitney 1993

Whitneybiennalen 1993 kurerad av Elisabeth Sussman, Thelma Golden och Lisa Philips visade konst med politisk underton och fick ett blandat mottagande. Det skulle visa sig att dess allmänna tendens var vinnande: konst med socialt innehåll, baserat på en konceptuell inställning, kom att bli allt vanligare. Bland deltagande konstnärer märktes Sue Williams, Robert Gober, Matthew Barney, Charles Ray, Shu Lea Cheang, Nan Goldin, Pepón Osorio, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Kiki Smith, Renée Green, Lorna Simpson, Pepón Osorio, Bill Viola, Gary Hill. Daniel Martinez delade ut "buttons" med texten "I Can't Imagine Ever Wanting to Be White" till besökarna. George Holliday visade den politiska härdsmlåtan "King-tapes". Dan Cameron skrev 1999: "...those diehards who said we'd look back on this exhibition with deep fondness were right."

Tendenser till förändring började bli tydliga. Den postmoderna dekonstruktionsandan hade förlorat mycket av det intresse den väckt. Språk och tecken som en oåtkomlig serie av referenser kom att ersättas av ett intresse för att behandla den sociala verkligheten. Detta fanns förberett i det postmoderna. Där framstod "Det Andra" som det oåtkomliga och marginaliserade som antingen inte förelåg i språket eller utgjorde dess marginal och periferi. "Det Andra" gavs många gestalter som kvinnan, kulturer utanför västvärlden, kroppen etc. Steget från detta "Andra" till den sociala verkligheten är inte särskilt stort även om det innebär en tydlig brytning med renlärig postmodernism. Intresset för den sociala verkligheten dök inte bara upp i USA; Peter Weibels utställning "*Trigon 93*" i Graz i slutet av året var ett tecken på detta. Intresset för en socialt orienterad konst skulle snabbt växa sig stark och komma att helt dominera den avancerade delen av konstvärlden och därmed vinna den symboliska makten. Utställningen i Graz följdes av en omfattande skrift som publicerades 1994. Titeln "Kontext Kunst" gav ett namn som i särskilt de tyskspråkiga områdena blev en beteckning för samtidskonsten. Man skall ändå inse att dessa tendenservid den här tiden inte på något sätt var dominanta, inte ens i mera avancerade sammanhang.

Europa: Biennalen 1993

Även biennalen i Venedig 1993 visade tecken på konstens sociala engagemang: Kabakovs ironiska arbete i den ryska paviljongen kring sovjetstaten reducerad till en kiosk med jublande marschmusik; Haackes installation med uppbrutet golv i den tyska paviljongen *Germania*. Och som en mer introvert vändning på temat kan man betrakta Mirosław Balkas installation med östeuropeiskt billigt tvål som hans mor samlat. Achille Bonito Oliva hade som ansvarig för denna biennal angett temat "cultural nomadism" och föreslog att de enskilda paviljongernas länder skulle bjuda in andra nationers konstnärer vilket också skedde i en hel del fall. Och man kan säga att det därmed existerade en begynnelse på de följande årens strömningar i konstvärlden: social kritik och globalism. I Venedig var det dock en blygsam början (och den skulle följas av en betydligt mera konservativ). Omdiskuterad blev *Aperto* som var fullmatad med påträngande och effektfulla arbeten. Giorgio Verzotti som skrev för Artforum inledde sin kritik med en liten skildring av hans svikna förväntningar i New York:

"Having read in Italian newspapers that the Whitney Biennial was an overwhelming experience, a collection of aggressive and unpleasant artworks violently engaged against the

evils of racism, sexism, etc....I came to New York expecting to see works that were perhaps formally unresolved but very strong ideologically. Instead, I saw technically perfect photographs, Minimalist-influenced installations of everyday objects, images, and words elegantly painted on the walls..."

Men han är positiv till *Aperto*: "In an ample space in the *corderie*, or rope yards, of the Arsenal, 13 young critics, including Helena Kontova, the show's organizer, exhibited their selection of paintings, installation, and video pieces. In contrast to the pieces in the Whitney Biennial, these works sometimes appeared formally weak or disturbing, but they were never banal (with certain exceptions)." Och det som fanns att se var Damien Hirst *Mother and Child*, Yukinori Yanagas installation med färgad sand som formade flaggor under glasskivor och myror som kunde bearbeta och förändra flaggorna innan de dog av umbäranden. Sean Landers visade sin video *Italian Renaissance and Baroque Sculpture*, Carsten Höller, Renée Green, Angela Bulloch, Sylvie Fleury, Janine Antoni, Kicki Smith, Maurizio Cattelan (som hyrde ut sin plats till en parfymfirma)...

I en katalogtext fann Verzotti en text av Nicolas Bourriard som "states that art today no longer lays claim to autonomy, but renounces it in order to affect reality by competing within the sphere of communication. In short, the criteria for attribution of artistic value, Modernist in origin or post-Modern in elaboration, are debated from a certain radical viewpoint. With a bearing worthy of Tristan Tzara, various artists lay claim to the possibility of the 'ugly', pushed perhaps to extremes (but who can say?) by the work of Sue Williams. The difference is that today, putting an end to the formalist ideology of the avant-garde leads to the question of the subject: a subject who insists on its own historicity in a period when one has forgotten to think 'historically', given that history itself has been reduced to nostalgic pastiche, as Marcelo Espósito put it so well in his video project and catalogue statement. This thinking of ourselves as historians gives rise to the category of the political, and, banally stated, to the supremacy of content over form..."

Det går att samla en del material från det här året som tyder på etablerandet av konstens inriktning mot innehåll och social kritik.

1994 – relativt stillsamt

Man skulle kunna förvänta sig en direkt fortsättning på händelserna från 1993 i en eller annan manifest demonstration, men några riktigt stora begivenheter ägde inte rum under året. *Spiral Jetty*, Robert Smithsons legendariska landartprojekt dök upp (och försvann snart igen) i Great Salt Lake, Rachel Whitereads *House* uppfördes och blev kontroversiellt i London, Gerhard Richter intog med uppmärksammade utställningar världen över positionen som tidens intressantaste målare, Hannah Wilkes *Intra-Venus* visades i New York. "Kropp" var alltjämt ett stort ämne; i Salzburg kunde man se *Suture* med Matthew Barney, Orleans *Omnipresence*, Cindy Shermans *Untitled Film Still*, Dara Birnbaums *Wonder Woman*, Rosemarie Trockel, Inez van Lamsweerde.

1995 – osäker kursriktning

Rites of Passage, London, fick ett positivt mottagande. Här presenterades konstnären som en förmedlare och vägvisare i det samtida nätet av kommunikations- och förståelsevägar. Mona

Hatoum, Balka, Gober, Jana Sterbak och Bill Viola var några av deltagarna. Stuart Morgan och Frances Morris skrev i katalogen om: ”*passeur*’ people who, at the end of the millenium, are ferrying things or people across boundaries, priests, of that secular religion that art has become.” Det växande intresset för en globaliserad konstvärld var tydligt, men handlade alltså också om de globala kommunikationsnäten.

Whitneybiennalen var jämfört med 1993 års mindre accentuerat politisk genom Klaus Kertess mera återhållsamma utställning. Den rönt mindre kritikerframgång än den förra. En hel del intressanta konstnärer deltog som Rirkrit Tiravanija, Nan Goldin, Sue Williams, Lary Pittman, Gabriel Orozco Carroll Dunham. Jan Avgikos i Artforum menade om Kertess: ”His inclination is for the retinal rather than the conceptual; for the poetic rather than the polemic; for comfort rather than critique.” Och konstaterade: ”there isn’t one piece in the Biennial that angrily strives to make a marginalized voice heard, that confronts, implicates, defeats or condemns...” Minnesvärd blev ”Rirkrit Tiravanija’s installation – a plywood hut equipped with electric guitars that visitors are encouraged to play”.

Biennalen i Venedig (46) firade 100-årsjubileum ledd av Jean Clair. Den kom att betecknas som tämligen konservativ, inte minst då den unga Apertoavdelningen hade tagits bort. Detta gav utrymme åt oberoende utställningar som komplement, bl. a. av YBA. Och det verkade onekligen som om Jean Clair var måttligt intresserad av den unga konsten. Han menade att ungdomskulturen var fördärvad: ”The young of the 90s...are subject to a loathsome economic system, to diseases of previously unknown virulence, to sexuality as a source of stress and to technological progress which has become synonymous with the obliteration of humanity.” Och efter ett sådant gammelmansutbrott konstaterar Peter Plagens i Artforum: ”...instead of lending vision to today’s diverse but wobbly art world, Clair has eliminated ”*Aperto*” and sent the new to the fringes. Instead, he has placed all of his critical stock in the huge exhibition ’Identity and Alterity,’ an attempt to trace the history of the figure in the art of the last century. The show reinforces the lack of interest in new art; from recent decades Clair features conservative Expressionistic painting and creepy representational sculpture.” En sådan inställning är dock ganska naturlig vid omfattande förändringar. Det gamla paradigmet ger sig inte utan motstånd.

Tendenser i mitten av 1990-talet

Vid mitten av 90-talet kan några tendenser klart skönjas. Den postmoderna kritiken hade inte passerat utan effekt, men konsekvenserna hade blivit betydligt mildare än vad man kanske kunde föreställa sig. Teoretikern som likställd med konstnären blev aldrig någon verklig utmaning. Teorin hade visserligen intagit en mäktig plats som en del av konstens mediering och kontext men utan att ersätta eller ens rucka på konstnärens position. Istället blev curatorn en maktfaktor som var i växande. Konstverken som inte längre kunde fixeras till några bestämda objekt presenterades på utställningar vars grundläggande idéer bestämdes av curatorerna. Dessa skapade genom sina sätt att använda sig av utställarna och deras arbeten nya enheter som emellanåt styrde bort från de intentioner som konstnärerna avsett.

Utbredning

Den USA-dominans som förelegat under hela efterkrigstid mildrades påtagligt under 90-talet. Först ut var som redan framgått YBA men de skulle följas av betydande konstnärskontingenter från många länder. Det förelåg ett aktivt intresse för konstnärer från

skilda delar av världen. Många av dessa var visserligen New York-baserade, men trenden skulle utvecklas vidare. Många europeiska länder skulle komma att få internationellt erkända representanter. Inte bara de stora konststaterna som Storbritannien, Tyskland, Frankrike utan även Norden och Östeuropa.

Interaktivitet och undersökning

Det är påfallande att konst med tydligt interaktiva, ofta banala, åtbörder dyker upp i rikliga mängder vid mitten av 90-talet. Själva konstverket reduceras till det underordnade medan den sociala kontaktsituationen blir det centrala. Konstnärerna intresserar sig intensivt för en större och mera direkt publikkontakt. Tendensen har gett upphov till termen ”relationell estetik”, en beteckning som härstammar från den franske konstteoretikern Nicolas Bourriaud. Han skriver om detta:

”...giving form to convivial relations has been a historical constant since the sixties. The nineties generation took up the problematic once again, this time unencumbered by the question as to the definition of art, which had been central in the sixties and seventies. The problem is no longer extending the limits of art, but rather about experiencing art’s capacities for resistance within the global social field. Out of a single family of practices two radically different problematics can be seen to have arisen: yesterday, the insistency placed upon relations internal to the world of art, within a modernist culture, giving pride of place to the ’new’ and calling for subversion through language; today, the stress laid upon external relations in the framework of an eclectic culture where the artwork stands in resistance against the rolling mill of the ’society of spectacle’”. (Bourriaud, *Esthétique relationelle*, 1998).

Den relationella estetiken har förknippats med konstnärer som Pierre Huyghe, Liam Gillick, Philip Parreno, Dominique Gonzales-Foerster, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija m. fl. Men det är inte fråga om någon specifik konstriktning kring en bestämd teori utan långt mera generellt. Dessa konstnärer rör sig inom ett område där man bedriver praktiska och teoretiska undersökningar av det sociala rummet. Det kan handla om berättartekniker (mycket om film), om journalistik och inte minst om interaktion mellan konst och publik. En väsentlig del av den relationella konsten har sin utgångspunkt i Frankrike som eljest har spelat en tillbakadragen roll i den postmoderna perioden (detta trots att det mesta av dess teorier härrört från franska filosofer). Exempelvis förvandlade Huyghe i projektet *Mobil TV*, 1995 auditoriet i Nouveau Musée i Villeurbanne (förstad till Lyon) till en tevestation. Projektet byggde på deltagande från invånarna i området.

I sökandet efter en fastare identitet uppträder numera mycket ofta begreppet ”undersökning” som ett sätt att beskriva vad konstnärerna ägnar sig åt. Begreppet travestierar den vetenskapliga undersökningen men det har aldrig varit möjligt att komma fram till någon fastare idé om vad det handlar om. Ett pragmatiskt sätt att beskriva den konstnärliga undersökningen är att tänka sig att konsten och vetenskapen tillsammans åstadkommer ett konstverk. Konstverket bär på vissa element som det hämtat från en vetenskaplig diskurs men avviker på avgörande punkter från denna för att därigenom framträda som något annat.

Förändring: Det nya paradigmet

Det verkar rimligt att framhålla 1993 som den ungefärliga tidpunkt för det nya paradigmet genomslag. Under det året börjar på allvar etablerandet av konsten som social kritik. Den inställningen till konsten växer sedan snabbt och på några få år kan man se hur det typiska konstprojektet blir den **multimediala undersökningen**. Ett stående uttryck blir ”att konstnären problematiserar”. Den sociala kritiken håller sig på behörigt avstånd från den postmoderna teorins ironiska och ibland cyniska spel med simulering. Den postmoderniteten förde med sig både tunga teoriblock och absolut ytlighet. Man kan tänka på spännvidden från kretsen kring *October* och till Jeff Koons. I postmoderniteten hade man genomfört ett framgångsrikt angrepp på modernismen och ställt grundläggande frågor kring vad konst var för något. När man kommit till slutsatsen att konst inte var något annat än det som konstvärlden intresserade sig för och därmed satt den institutionella konstteorin i en orubblig position, fylldes konsten med nytt innehåll, alltså den sociala kritiken. Det var i sig en ny inriktning som inte längre omedelbart förband sig med det postmoderna. Att vara postmodern var en positiv benämning för progressiva konstnärer i varje fall till i början av 90-talet. Med den sociala kritikens inträde innebar den benämningen ganska plötsligt en förgången episod. Under senare hälften av 90-talet fanns det ingen fast benämning på vad man egentligen var när man absolut inte var modernist men inte heller postmodernist. Benämningen ”kontextkonst” används ibland, men har inte fått något riktigt genomslag. Och faktiskt finns det ännu ingen giltig term för den konst som numera helt kommit att dominera den internationella scenen.

Det breda spektrum som den sociala kritiken utgör har avsatt flera kompletterande perspektiv som globalisering, relationell estetik, konst som forskning.

En liten översikt kan se ut så här:

Postmodernismen i USA ca 1979 – 1989

Postmodernismen i Europa ca 1988 – 1992

Social kritik 1993 – (med det händelserika etableringsåret 1996)

1996 – Mycket och etablering

En tidstypisk utställning är *NowHere* på Louisiana i Danmark, producerad av Lars Nittve och ett antal biträdande curatorer. Det tidstypiska framstår både genom kuratorernas styrning av konsten och genom den närmast kaotiska mängden av kontextuella konstverk som till delar fungerade som en psykedelisk show, en konst som anammat samtidens hektiska ungdomskultur. Harald Fricke (Artforum) kommenterade: ”What was most apparent here was the imprimatur of the curator – and the neophilic taste for the social, political, institutional – with the result that the art seemed preslotted.” Frickes inte alltför entusiastiska synpunkter på *NowHere* prickade en aktuell debatt angående curatorns roll som den alltmer dominante aktören i konstvärlden. Men smaken för det sociala, politiska och institutionella var attityder som just hade etablerat sig och som hade framtiden för sig. Och det var en imponerande uppsättning av konstnärer. Det fanns en del väletablerade namn, men de flesta var fortfarande på väg upp i konstvärlden: Stan Douglas, Pipilotti Rist, Jane och Louise Wilson, Willie Doherty, Barbara Bloom, Mona Hatoum, Renée Greene, Joseph Grigely, Eja-Liisa Ahtila, Peter Land, Elin Wikström, Henrik Håkansson, N55, Chris Ofili, Raymond Pettibon, Janine

Antoni, Gillian Wearing, Sue Williams, Dominique Blain, Francis Alÿs, Felix Gonzales-Torres, Jana Sterbak, Krzysztof Wodiczko m. fl. m. fl.

I utställningskatalogen kan det vara av värde att se hur texterna fått en ny ton jämfört med det ofta lätt hysteriska eller överdrivet tungsinta som brukade utmärka postmodernerna katalogframställningar. Det är i stor utsträckning de källor som postmodernismen nyttjat, bortsett från att Baudrillard och Derrida fallit stark tillbaka, men texterna prövar att ge en bild av det nya skedet. Simon Sheikhs text "Mellekomster" vilar till stor del på Deleuze och Guattaris *Anti-Oidipus* från 1972, men knyts till en analys både av utställningen och den rådande konstscenen. Nils Lyngsø skriver om "Kølig ekstase – et essay om kognitiv kunskoplevelse"; den texten handlar om vad som sker med konstverket när det framstår som kontextuellt, alltså kontextkonst. Och dämpningen av både den teoretiska tungsintheten och de lössläppta språkspelen i hyperverkligheten skulle fortsätta. Även här kan man tala om socialkritik. Relativt kända postmodernerna texter fick en lite annan vinkling och användning än tidigare.

Manifesta I i Rotterdam lanserades med idén att förmedla en bild av konsten i det enade Europa. Utställningen skulle fungera som en pågående process, mera baserad på händelser, förändringar och social involvering av publiken än att vara en utställning av konstverk. Dess betoning av periferierna hör samman med 90-talet. Vid den här tiden skulle stora ansträngningar göras för att inkludera så stora territorier som möjligt av världen. Konstnärskåren blev i långt större utsträckning än någonsin internationell. Det vilar fortfarande en postmodern inställning om periferin som en plats för "det andra". "Det andra" får dock ses som långt mera pragmatiskt än tidigare. De inkommande främlingarna kunde på sin höjd bidra med en regions specifika problem och inställningar utan att detta medförde några stora överraskningar. Absorberandet av många nya konstnärer från länder som tidigare inte deltagit i den internationella samtidskonsten skedde utan alltför stora problem. De var omedelbart anpassade och det kunde därmed visas att informationssamhället var effektivt. På *Manifesta I* deltog t ex Olafur Eliasson, SubReal från Bukarest, Jan Toomik från Estland, Rosemarie Trockel, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Henrik Plenge Jakobsen, Oleg Kulik, Carl Michael von Hausswolf.

L'Informe: mode d'emploi, utställning i Paris av bl.a. Rosalind Krauss och Yve-Alain Bois. Utställningen utgick från Georges Batailles bestämning av "informe", en term som inte tillåter någon definition och som avvisar helt definitioner som sådana. En lång rad av 1900-talskonstnärer deltog. Tanken var att visa det förbisedda och oåtkomliga i konsten, något som finns där och som hela tiden funnits där, det som marginaliserats. Det är slående att "L'Informe" dyker upp på en tidpunkt när konsten förlorat sin identitet. I "L'Informe" förelåg en möjlighet att finna något essentiellt innehåll i konsten, möjligen en identitet som undgått upptäckt.

4:e Internationella Biennalen i Istanbul. Allt fler biennaler och stora arrangemang började ambitiöst visa sig på konstscenen. René Block var ansvarig för Istanbulbiennalen som ville se sig som en länk mellan öst och väst; det finns självklart politiska implikationer att fundera över. Biennalen bar titeln "Orient/ation" På denna utställning och efter hand på många (nästan för många kan man vara beredd att säga) kunde man visa upp synnerligen välkända varumärken: Maria Eichhorn, Olaf Metzger, Ilya Kabakov, Mona Hatoum, Ghada Amer, Barbara Bloom, Micha Ullman.

Och mer biennial i det utställningsrika året 1996 när världen drabbades av den sociala kritikens väl synliga övertagande av konstscenen: *3:e Biennalen i Lyon* med 64 konstnärer samlade under rubriken "moving image". Film, video, fotografi och performance med historiska referenser: Nam June Paik, Bruce Nauman, Dan Graham, Marina Abramovic och Ulay, Bill Viola, Keun Byung Yook.

En av samtidskonstens allra största stjärnor, Damien Hirst genomförde detta år sin första separatutställningen i New York på Gagosian Gallery. På det yttre planet en formidabel succé med en bländande vernissage med influgna gäster och en total utförsäljning av alla verk före öppningen. Bland kritikerna fann den dock ingen nåd: "One leaves Hirst's show with a mounting sense of disappointment, and the show's impact quickly fades in memory. What will be the future thresholds of astonishment?" Kritikermisshälsandet för Damien Hirst betydde inte särskilt mycket. Han var inte bara en given storhet, även kritikerframgångar skulle följa.

Den snabbt expanderande samtidskonsten med sin sociala kritik kunde snart betrakta sitt dilemma. Den kritik som den tillhandahöll befann sig inte utanför utan innanför institutionerna. Dess kritiska udd var därmed starkt begränsad. Konsten, allt oftare sponsorerad, närmade sig underhållning och även om viktiga och allvarliga ämnen dök upp tycktes det inte längre handla om att bryta mot gällande regler. Man kunde fråga sig vad konsten skulle handla om och vilken identitet den egentligen hade.

1997 – Ännu ett mäktigt utställningsår – efter etableringen

Om de tidigare åren under 90-talet fungerat som framskjutningar av positionerna kring den sociala kritiken framstår det här året som mera obestämt och utan tydliga tendenser. Konsten har onekligen genomgått stora och antagligen avgörande förändringar men det föreligger ingen gemensam uppfattning i konstvärlden om vad som ägt rum. Man kan sannolikt tala om att konstens identitetskris börjar bli framträdande. Konstrummets förvandling från kontemplationsrum till underhållnings- och informationsrum är visserligen inte någon överraskning men frågan är vad man har uppnått och hur man skall fortsätta i denna situation. Detta om den teoretiska situationen. När det gäller praxis ställer det sig annorlunda. Ännu intensivare än tidigare försiggår en expansion av den nya socialkritiska konsten som smidigt kan anpassas till varje önskat medium och till varje tänkbart tema eller ämne. Och en sak kan inte förnekas. Det konceptuella-kontextuella-socialkritiska hade helt erövat konstvärlden.

Documenta X Catherine Davids utställning kan sägas vara ett svar på att konstens konceptuella bas hade blivit etablerad och självklar. Utställningen var i första hand ägnad åt att försöka förmedla en samlad bild av både den historiska bakgrunden – och här sköts Marcel Broodthaers, Öyvind Fahlström och brasilianaren Otiticia fram som tänkbara förgrundsgestalter. Man tvingas nog att erkänna att konstvärlden inte var redo för att utnyttja denna Documenta som utgångspunkt för att genomföra en mera grundläggande diskussion om konstens identitet och problematiska kvalitetskriterier. Den blev egentligen bara teoretisk, historisk och korrekt. Catherine David skriver: "...the last documenta of this century can hardly evade the task of elaborating a historical and critical gaze on its own history, on the recent past of the postwar period, and on everything from this now-vanished age that remains in ferment within contemporary art and culture: memory, historical reflection, decolonization and that what Wolf Lepenies calls the 'de-Europeanization' of the world, but also the complex processes of postarchaic, post-traditional, postnational identification at work in the 'fractal

societies' (Serge Gruzinski) born from the collapse of communism and the brutal imposition of the laws of the market." Ambitiös inställning och dessutom lite global orientering: "lay the accent on certain strong alterities of contemporary culture, particularly the Arab, Muslim, and African worlds, which are very much present during the '100 Days – 100 Guests' lecture program." Deltagande konstnärer hade högre medelålder än tidigare, men det fanns naturligtvis en uppsjö av intressanta namn: Art & Language, Lygia Clark, Stan Douglas, Liam Gillick, Johan Grimmonprez (vars video *Dial H-i-s-t-o-r-y* om flygkapningar blev ett av de mest uppmärksammade inslagen), Siobhán Hapaska, Carsten Höller/Rosemarie Trockel (*Ein Haus für Schweine und Menschen*), Christine Hill, Mike Kelley/Tony Oursler, Rem Koolhaas, Reinhard Mucha, Tunga...

Whitneybiennalen fick ett föga entusiastiskt mottagande av David Rimanelli i Artforum ("The 1997 Whitney Biennial enacts its own little struggle between infinity and perfume") som beskrev den som en New Age biennial full av effekter och popinspirerade inslag. De båda kuratorerna Lisa Philips och Louise Neri hade svårt att finna något generellt tema för evenemanget. Det var säkert ingen lätt uppgift när det förväntas förnyelse, kritik och provokationer. Det är knappast någon överdrift att se denna biennial som ett tecken på en stabilisering av den rådande socialkritiken. En "poetisk" stabilisering som Rimanelli markerar: "It seems that Neri consigned herself to a state of poetic contradiction. No doubt many people, weary of the now rather faded intellectualism of 'postmodern deconstruction' or simply tired of thinking, period, will choose to join Neri and Philips in the vale of a poetical-schmetical Beyond." Man kan tyda det som ett tecken på att konstens övertagande av allting som konst med sociala implikationer inte längre i sig är något uppseendeväckande. När en konstsyn standardiseras kan den förstärkas antingen genom en fördjupning av innehållet, kontexten eller genom förstärkning av framställningen. Det sistnämnda kan benämnas det "poetiska" och blir dessutom en återkoppling till traditionen.

Några av utställarna: Paul McCarthy, Chris Burden, Diana Thater, Dan Graham, Bruce Nauman, Jason Rhoades, Richard Phillips, Sharon Lockhart, Philip Lorca diCorcia, Zoe Leonard, David Hammons, Louise Bourgeois, Gabriel Orozco, Richard Prince, Francesco Clemente, Sue Williams, Raymond Pettibon, Doug Aitken...

Tendenserna var liknande på *Biennalen i Venedig* (47) (Germano Celant) Centralutställningen kallades "Future, Present, Past", en sammanställning som hade mer av historia än framtid. Bland yngre konstnärer kunde noteras Andreas Slominski, Vanessa Beecroft, Jason Rhoades, Jake & Dinos Chapman, Maurizio Cattelan, Langlands & Bell, Sam Taylor-Wood, Mariko Mori. Pipilotti Rist visade sin video *Ever is over all* med kvinnan som svävar fram längs gatan och demolerar bilfönster. Den förföriska framställningen hänger fast vid ett feministiskt innehåll. Verket kan nog ses som en poetisering av det socialakritiska. I paviljongerna vann Marina Abramovic (Jugoslavien) pris för sin "*Cleaning the House*", den både förväntade och korrekta kommentaren till kriget i Jugoslavien; en performance med slaktrestor, liksom Fabrice Hybert (Frankrike) för sin TV-studio.

Skulpturprojekt i Münster. Det tredje skulpturprojektet i 10-års cykler var mycket omfattande och visade en blandning av gammalt och nytt. En avsikt var att problematisera skulpturbegreppet inte minst mot den kontextuella konstens upplösning av bildkonstens traditionella indelning. Exempelvis Richard Deacon, Richard Serra och Ulrich Rückriem representerade objektbetingad skulptur medan konstnärer som Bert Theis ("Plattform för filosofiska diskussioner") Rirkrit Tiravanija ("The Zoo Society") och Fabrice Hybert, som

utrustade utställningsfunktionärerna med personsökare, företrädde det kontextuella och relationella. En diskussion som omedelbart uppstod var huruvida det var möjligt att göra en gränsdragning mellan ett offentligt skulpturprojekt och en nöjespark. En sådan tanke hade redan oavsiktligt dykt upp med 1992 års Documenta. Steget in i underhållningsaspekten var problematiskt.

Boris Groys noterar i Artforum (sep,1997): "In our time art is generally understood as a form of social communication..." och fortsätter med att peka på problemet att skapa ett "annat" ("radical other"). Groys framhåller att modernismens sätt att kommunicera med detta "radikala andra" innebar en störning av kommunikationen vilket medförde att konsten den vägen kunde upprätthålla sin identitet. När samtidskonsten efter modernismen inriktar sig på att kommunicera social kritik uppstår identitetsproblem. Konsten blir beroende av en vidhängande och deltagande text och tenderar att närma sig illustrationen av denna text.

Biennalen i Lyon "L'Autre" (4) (Harald Szeemann) – kan vara ett exempel på biennalernas utbredning och betydelse. "L'Autre" var en välmatad utställning, Lyon hade höjt ambitionsnivån, med alla möjliga kända namn: Katarina Fritsch, Jason Rhoades, Chris Burden, Franz West, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist, Gary Hill, Stan Douglas, Mariko Mori, Douglas Gordon - liksom äldre stjärnor: Richard Serra, Bruce Nauman, Beuys, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl... Det är en fråga om att etablera en utställning på hög internationell nivå ännu med avsaknad av en global täckning. Det välkända temat "Det Andra" är inte bara den ständiga knutpunkt som konsten rör sig kring utan precis det i vilket konsten ständigt vill vinna sin identitet. Detta låter sig naturligtvis inte längre göras (den estetiska gräddfilen är som sagt stängd) eftersom något sådant inte låter sig formuleras. Men viljan kan demonstreras och visas och i den här utställningen menade Christoph Blase i Artforum att i Szeemanns händer: "the 'other' becomes almost signature: he staged an elaborate game of hide-and-seek, subtle hints there..." Utställningen har nog mer att göra med att visa "Det Andras" motsats, nämligen kvalitetskonst som är både intressant och attraktiv men inte heller mer

"*Sensation*" som ägde rum i slutet av 1997 blev den absoluta höjdpunkten på "YBA," som snart hade blivit ett slitet begrepp. Utställningen är också tidstypisk med ett antal konstverk som väckt åtskilliga reaktioner. Här återfanns alltså Damien Hirst, Marcus Harveys porträtt av barnamörderskan "Myra", Chris Ofili "St. Mary", Sarah Lucas, Gillian Wearing, bröderna Chapman, Michael Landy osv. Utställningen visades också i Berlin (1998) - och i New York (1999) där Chris Ofilis målning föranledde ett ingripande från guvernören. I många avseende var "Sensation" en utställning med klassiska händelser: unga konstnärer utmanar sin publik med provocerande nyheter. Samtidigt var detta i mycket en fiktion; någon verklig utmaning fanns egentligen inte, snarare interaktivitet från en publik, officiell och allmän, som reagerade mot den form som konsten generellt antagit. Det var också fråga om en lansering; konstverken kom från Saatchi collection och en stor del av verken bestod av mera konventionella målningar.

1998 – väntan, sociala undersökningsprojekt och den begynnande globaliseringsvågen

"*Present Tense*", San Francisco Museum of Modern Art, visade nio konstnärer från 90-talet bl. a Gabriel Orozco, Janet Cardiff, Jim Hodges, Jennifer Pastor, Felix Gonzales-Torres. En av kuratorerna, Gary Garrels skrev: "Don't look for another Jeff Koons or Julian Schnabel

here; the zeitgeist identified calls for modest efforts, not star turns. – 90-talet hade börjat teckna sig i det obestämda och mångtydiga. Några nya tendenser fanns inte i sikte. Kontextkonsten hade fått sitt fulla genombrott men utan att lämna någon tydlig riktning för sin fortsättning. En klar hållning fanns dock:

Biennalen i Johannesburg (2). En av de första manifestationerna för en globaliserande konst. Här framträdde Okwui Enwezor som en framträdande representant för konstens spridning till områden utanför väst. Försöket var lovvärt även om det till stor del var uppbyggt på konstnärer som tillhörde väst även om de hade rötter i andra delar av världen som t ex Yinka Shonibare från England och Renée Green. Problematiken med globaliseringen var omedelbart tydlig: Den konst som framträdde med en lång rad nya namn från länder som vanligtvis inte är representerade var formidabelt anpassade till samtidskonstens kontextuella inriktning. Många av dem gjorde det som kunde förväntas, nämligen att ge konsten ett exotiskt eller politiskt innehåll med referenser till världen utanför väst. Man skall naturligtvis inte vara alltför kritisk mot den inställningen. Den är i praktiken oundviklig. Johannesburgbiennalen blev dock ingen riktig möjlighet för fortsatt kommunikation mellan Sydafrika och den samtida konsten eftersom det meddelades att den av finansiella skäl inte skulle få någon fortsättning.

Vanessa Beecrofts performance ”Show” på Guggenheimmuseet i april kan vara ett exempel på hur konsten för att göra sig synlig måste åstadkomma väcka uppmärksamhet. Ett 15-tal lättklädda kvinnor var uppställda under några timmar för publiken. Provokationen är uppenbar eftersom ett projekt som ”Show” kommer att pendla mellan att vara feministiskt eller antifeministiskt.

Biennalen i Berlin hade som tema staden Berlin. Ca 70 konstnärer deltog i den av Klaus Biesenbach, Hans Ulrich Obrist och Nancy Spector kurerade utställningen. Det skulle handla om ung konst. Och en imponerande deltagarlista: Rirkrit Tiravanija, Sean Snyders, Wolfgang Tillmans, Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Carsten Höller, Fabrice Hybert, John Bock, Rineke Dijkstra, Dominique Gonzales-Foerster, Stan Douglas, Gabriel Orozco... Man lade ut med ett ambitiöst program: ”Inhaltlich haben die Kuratoren eine interdisziplinäre Ausstellung, einen Kongress und dieses Buch initiiert, welche als erste Biennale die Stadt untersuchen...”

Ja, man släpper ett antal kompetenta konstnärer lösa på ett gigantiskt tema och de producerar arbeten och projekt som visas på olika platser i staden. Det blev en hel del intressanta konstverk, men som man från början kunde misstänka fullständigt oöverskådligt och med avsevärda svårigheter att uppfylla tematiken vars enda begränsningar sades vara att det inte handlade om det futuristiska eller det nostalgiska. Men det kunde man inte heller förvänta. Den konstnärliga undersökningens långa väg att finna sina former. Och till vad skulle den tjäna i det här fallet? Den socialkritiska undersökningen fick nog också denna gång finna sig själv som objekt: framvisandet av kreativ förmåga hos konstnärerna. Något som de också kunde uppfylla. God standard.

1999 – Globalt och Standardisering

Biennalen i Venedig (48). Det är ofrånkomligt att denna biennial var en övertygande uppvisning i samtidskonstens situation. Den dominerades totalt av installationer, mycket video och foto. Globaliseringsprojektet var markerat, främst med konstnärer från Asien. Det

var en livlig och högröstad biennial där de ledande internationella konstnärerna visades på bred front. Kritikerna var ense om att det hela gav intryck av karneval eller marknad men utan att det därför var dåligt eller ens mediokert. Biennalen speglade t ex filmvärlden genom framhävandet av prisutdelningen. De gyllene lejonerna utdelades genom att de nominerade kandidaterna först räknades upp, därefter kungjordes vinnarna: Cai Guo-Qiang från Kina, Shirin Neshat, Iran, Doug Aitkens, USA. Ghada Amer, Egypten, fick UNESCOs pris. Louise Bourgeois och Bruce Nauman pris för sin långa verksamhet.

Globaliseringsfaktorn var korrekt utan att bli dålig. Harald Szeeman hade fyllt den italienska paviljongen med konstnärer från hela världen och särskilt Kina. Priset för bästa paviljong tillföll Italien.

Och den kända skaran av konstnärer: Rosemarie Trockel, Chen Zhen, John Bock, Maurizio Cattelan, Pipilotti Rist, Ann Hamilton, Soo-Ja Kim, Gary Hume, Tatsuo Miyajima, Jason Rhoades, Paul McCarthy, Sarah Sze, Olafur Eliasson, Thomas Hirschhorn osv.

En biennial med hög kvalitet sålunda. Den kan också säga något om det stadium konstens förändring lett fram till. Det var en utställning full av upplevelsemöjligheter och kreativa överraskningar. Den höll ett visst mått av ansvar. Med socialkritiken hade konsten blivit samhällsmedveten och det förväntas att konstnärerna skall kommentera den politiska och sociala scenen. Några kritiker anmärkte på att de pågående bombningarna i Jugoslavien inte fick någon uppmärksamhet, men det var knappast någon allvarlig anmärkning. Konsten var social nog med många projekt som kunde kommentera det sociala och politiska. Och dessutom fanns det globala inslaget med konstnärer från många länder med konst som visade prov på det multikulturella. En utställning i jämvikt, det nya paradigmet som en positiv standard för hur konst kan te sig. En balans mellan innehåll och form där publikens associationer kunde söka många vägar. Allvarlig underhållning av hög klass. Vill man vara krass kan man mena att det började bli alltför lätt att få till konstprojekt som motsvarar förväntningarna. Formeln är given: ett socialkritiskt nedslag i något som kan försvaras som tillräckligt angeläget, en formgivning av projektet, antingen den bygger på estetisk påhittighet eller relationell kommunikation. Och om möjligt: global markering. Det är ingen enkel uppgift, men den är överkomlig och det myllrar av kandidater som kan genomföra den på ett övertygande sätt. Mycket praktik och lite teori eller som Daniel Birnbaum säger det i Artforum: "What really *are* the issues that this gigantic exhibition meant to tackle? The two-volume catalogue gave nice introductions to the individual artists, but not a hint at any general themes. All you got was a poem by Szeeman. There was a time when every exhibition required a commentary by one French philosopher or another, and we all got sick of them. Now that we've reached the other extreme, I kind of miss Jacques Derrida."

Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Man kan kalla denna utställning för tidstypisk av hög internationell klass. Kathy Siegel (Artforum) noterar: "The Carnegie succeeds in its mission: not to surprise the art-world insider but to show an interested public what art looks like today." Och här kunde man återse dagens storheter: Diana Thater, Gregor Schneider, Suchan Kinoshita, Olafur Eliasson, Alex Katz, Ernesto Neri, John Currin, Sarah Sze, Franz Ackermann, Chris Ofili, Matthew Barney, Thomas Demand, Sam Taylor-Wood, Mark Dion, Pierre Huyghe, Willie Doherty, Ann-Sofi Sidén, Shirin Neshat, Jane och Louise Wilson, William Kentridge m fl.

Kathy Siegel: "My favorite work, viewed through the museum's huge glass wall, was the Eliasson, a fountain of steam wafting vertically from an expanse of water on a platform through which trees also rise up. It's heart-throbbing romantic landscape. Romantic, but naive: the work plays on the tradition of the courtyard fountain, and the steam is piped from the museum's heating system... When blunt physical fact achieves this kind of lyricism, it is something to see." Denna beskrivning kan igen vara ett exempel på stabiliseringen av den konstnärliga problematiseringen. Konsten har blivit sevärd men räddas undan att bli ren estetik genom att den anspelar på något. Det finns en kontextuell dimension som säkrar att medvetenheten finns där. Men detta "som om" tenderar att bli alltmer marginellt, verken skapar upplevelser som nästan är estetiska och i varje fall lutar sig starkt mot det mera obestämda "det poetiska".

2000 - Centrum överallt och utställningar hela tiden

Mängden av utställning växte ständigt. Biennaler finns numera i Sydney, Lyon, Shanghai, Taipei, Limerick, Berlin, São Paulo, Venedig, Turin, Johannesburg, Luxembourg, Mexico City, Ljubljana, Liverpool, London, Santa Fe, Pittsburgh, Istanbul, Melbourne, Dakar, New Delhi, Kwangju Montreal osv. Listan är mycket längre och utökas ständigt.

Utställningstätheten, och då avses verksamheter med internationella ambitioner, har nått en omfattning som på kort tid överträffar allt vad man på den vägen kunnat föreställa sig. Det blev så myckert utställningar att Hildegund Amanshauser på Kunstverein i Salzburg genomförde *100 Days No Exhibition* där det under 100 dagar föregick serier av symposier för att diskutera den överhettade curatoriska situationen. Och med så mycket konst kan man börja betvivla kvaliteten i verksamheten. Katy Siegel känner sig i Artforum föranledd att säga något till försvar: "it is still possible to be ambitious in the Baudelairean, Greenbergian sense – wanting more not just for your career, but for the work... Fine art may no longer be the dominant culture, but it's not a crummy job or a drunk boyfriend either."

Den socialkritiska konstens snabba tillväxttakt börjar skapa problem. Det görs alltså många utställningar. Tillflödet av nya konstnärer är stort. Dessutom är det generella omdömet om det som görs övervägande positivt. Aldrig har det skapats så mycket bra konst av så många bra konstnärer! Lägg också till det inte finns någon säker parameter för att bedöma kvaliteten. Den värdering som konstvärlden står för är en balansering av innehåll och formgivning. Konstverket problematiserar/undersöker något och detta presenteras med en mer eller mindre slående form plus någon eller några överraskningar som tar bort det illustrativa. Konsten kan naturligtvis inte undgå att drabbas av inflation, men denna har ännu inte nått sin fulla smärtpunkt när den modernistiska delen av konstvärlden fortfarande är den större. Merparten av utställningslivet utgörs av traditionellt orienterad konst. Här finns också den ekonomiskt starkaste marknaden. På så sätt kan man fortsatt tala om en "normaliseringsprocess" för det nya paradigmet. Konsten vill normalisera sig nedåt, alltså växa i bredd. Där är det betydligt mer utrymme än i det snävare område som utgörs av den internationella trendsättningen. En sådan normaliseringsprocedur kan då sägas ske genom att det skapas nya utställningsutrymme. Det går helt enkelt inte att överta de traditionella gallerierna etc eftersom dessa, liksom betydande delar av marknaden håller fast sin utställningspolitik.

After the Wall: Art and Culture in Post Communiste Europe, Moderna Museet, Stockholm. En utställning som är förutsägbar och korrekt. Hegemonin för den begränsade delen av västvärlden är sedan flera år bruten. I praktiken råder naturligtvis ingen jämlikhet. Periferierna är ännu de fattiga kusinerna från landet även om konstvärlden fattat ett uppriktigt och delvis

entusiastiskt intresse för dem. Med murens fall 1989 öppnades vägarna för ett större Europa också i konsten. En lång rad av mindre kända östeuropeiska konstnärer presenteras därför. Och det förväntas att de behandlar de politiska och sociala problem som hänger samman med Östeuropa och mötet med väst. Förväntningarna blir också uppfyllda, den konst som visas är både rimlig och tämligen lik den som redan cirkulerar i väst. Angeläget och delglobalt utan särskilt mycket mer. Men nog ändå! "These artists are pioneers, in that they are engaged in compulsory development within a cultural hothouse of their own construction," skriver Ronald Jones i Artforum.

Whitneybiennalen och *Greater New York*. Whitneybiennalen hade flyttats för att passa in i det jämna 2000-talet. Globaliseringsintresset hade förmodligen medfört det faktum att man funnit ett antal konstnärer utanför storstadsregionerna och att man i liberal anda accepterade utländska konstnärer boende i New York. Utställningen vände sig något bort från marknads- och nöjesfältkonceptet som noterats under fjolårets biennial i Venedig. Några övertygande signaler i någon bestämd riktning kunde inte märkas: "There is no more bad art here than usual, and it's a relief that the bad art doesn't project a distracting veneer of excitement." (Kathy Siegel, Artforum) Bland de deltagande: Sarah Sze, Cai Guo-Qiang, Shirin Neshat, Kim Dingle, John Currin, Doug Aitken, Krzysztof Wodiczko, Ghada Amer. Något uppseende väckte Josiah McElhenys *An Anecdote About Fashion*, konsthantverk i form av glasbehållare. Det enda verk som väckte något slags provokativ uppmärksamhet var Hans Haackes kulturpolitiska installation "Sanitation 2000" med bilder på amerikanska flaggan flankerad av auktoritära uttalanden om konst. Kathy Siegel gör också den märkliga kommentaren: "Oddly, like 'Greater New York,' the biennial can't break away from the idea that newness is still an important criterion for art." Men det torde vara svårt att undvika.

I *Greater New York* på P.S.1, visades en lite stökigare utställning med huvudsakligen yngre konstnärer, men här fanns liksom på också biennalen Shirin Neshat och Ghada Amer. Utställningen var alltså mindre välordnad än biennalen och framstod som både livligare och intressantare. "With two museums, thirty curators, and one hundred and forty-nine artists, and neither catalogue nor stated mission, the show obviates usual question of cohesion and taste...director Alanna Heiss...Referring to the show as a 'laboratory', she offers... 'The artists reveal what it is to be a New Yorker at the beginning of a new era.'" Kritikerna var rimligt överens om att båda utställningarna var ganska bra. Som sagt var allting bra det här året.

London och England tar för sig: Tate Modern öppnar och ger ytterligare tyngd åt den brittiska konsten. Samlingarna av 1900-talskonst hängdes tematiskt och man blandade lite äldre konst med nyare med tanken att man skulle skönja paralleller. Idén verkade inte vidare övertygande utan närmast en variation på det gamla temat "tradition och förnyelse" – tillsammans. Alldeles korrekt och övertygande fick Louise Bourgeois fylla den övre hallen med sin stora tredelade och multimedial installation *I Do, I Undo* och *I Redo*. Utställningen *Between Cinema and a Hard Place* (titeln från en video av Gary Hill) underströk Tates uppfattning om samtidskonsten som en konceptuell undersökning av plats, språk och verklighet. 22 konstnärer fick representera en lätt museal kontext, varav 7 var briter: Stan Douglas, Mona Hatoum, Cornelia Parker, Gabriel Orozco, Bill Viola, Rebecca Horn osv.

Den brittiska konsten var villigt på frammarsch utan att fixera sig vid "YBA". Louisa Buck skriver i boken "Moving Targets 2": "...the pulse of British art at the beginning of the twenty-first century feels strong and steady. These days, the art coming out of the UK is viewed not so much as an isolated national phenomenon, but rather as a vigorous and multifarious strand

within an interconnected international art world. The era of so-called Young British Artist is over. /.../ It is still true to say that the most distinctive feature of the artists who are defining British art in the 1990s is the fact that they do not share a common style or medium. They produce figurative and abstract paintings, readymade and handmade sculptures, photography and text, videos, installations and CD ROMs – sometimes simultaneously.”

Det finns en markant sida i den brittiska konsten mot det konceptuella och ambitiösa, något som framgick av två utställningar *Intelligence: New British Art 2000* och *The British Art Show 5*. Några av de deltagande konstnärerna var Paula Rego, Michael Craig-Martin, Susan Hiller, Tracey Emin, Jonathan Parson, Michael Landy, Sarah Lucas, Gillian Wearing, Douglas Gordon, Julian Opie, Bob and Roberta Smith, Donald Rodney. Curator Matthew Higgs menar att den nya scenen har gjort sig av med ”orthodoxy and complacency” som följts av ”curious, but positive moment”, konstnärerna ägnar sig åt ”issues”: ”gender, race, class, sexuality, politics, idealism, boredom, and pleasure.” Rachel Withers i Artforum skriver tänkvärt utifrån detta: ”This subtly conflates BritArt, the media construction, with ’90s UK art, an undervisited region where a great many artists and others worked to sustain, expand, and refine a wide range of critical practices and debates. Each of these account (and perpetuates) the consumerist mentality that demands a constant flow of ’new generations.’ Arguably, UK art’s global reputation would gain more from a spot of revisionist history than from the announcement of a supposedly new critical mood.” Och det ligger något i den tanken. Den brittiska konsten har som inget annat enskilt land genomfört serier av internationella lanseringar av nya generationer konstnärer där den brittiska konstmiljön framstår som en livlig men inte fullt upptäckt miljö för samtidskonstens vitala möjligheter. Detta sker mot bakgrunden av en relativt sträng konservatism, en kvarhållande modernism som till stora delar präglar uppfattningen om vad som är väsentligt i den engelska konsthistorien. Också detta är, naturligt nog, något som kan beskrivas som slitningen mellan de båda konstparadigmen. Det som ändå är en verkligt intressant potential i den brittiska konsten är den konceptuella inriktningen där den yngre konstnärerna vidhåller en kontinuitet och som gör dem till centrala aktörer i den konst som definierar sig som undersökning/forskning

Biennalen i Sydney. En utställning med hög internationell standard: Matthew Barney, Tracey Moffat, Jeff Wall, Bruce Nauman, Ilya Kabakov, Gerhard Richter, Doug Aitken, Vanessa Beecroft, Chris Ofili, Mariko Mori osv. Den ursprungliga tanken var att biennalen skulle ha temat ”Agents of change”, men det ströks. I sin kritik av utställningen för Charles Green ett intressant resonemang utifrån det försvunna temat. Han funderar kring förhållandet mellan det sociala innehållet i konstverket och konstnärens intentioner: ”...the idea of agency is incarnated in works like...Luc Tuymans’s pallid trace of images of Holocaust documentation, the older artists whom the biennale sought to celebrate (Nauman, for example) unsentimentally understood that the agency of the artwork isn’t to be confused with that of the artist. Nauman’s slogan about artist agency in the neon spiral *Window or wall sign*, 1967 – ”The true artist helps the world by revealing mystic truths” – is ironic. Tuymans’s paintings, for example, seem to speak with compelling and articulate intellectual passion about an issue – memory and trauma, to be specific, though almost no trace of that discourse can be seen, for Tuymans aestheticizes and, literally, whitewashes everything out of existence rather than into memory.” Greens fundering handlar naturligtvis om konsten som direkt budbringare av ett distinkt innehåll kontra dess identitet. Konsten kan inte överleva som egen disciplin om den inte gör ständiga uppror mot den förståelse som dess kontextuella implikationer annonserar. Socialkritiken får därför med sig en utsuddning eller störning som ett påpekande om befintligheten av ett ”andra” som så blir vägt mot det angelägna och korrekta i det sociala

budskapet. Detta ”andra” blir också alltmer besvärande eftersom det inte längre kan reduceras till det klassiskt estetiska. I detta ”andra” finns något outgrundligt som skall bära konstens identitet. Men vad handlar det om? Och är det möjligen så att den klassiska estetiken fortfarande får utgöra en bedömningsgrund, blott att den skjuts i bakgrunden och täcks av det socialkritiska innehållet?

Media_City, Seoul. Utställningen, som bestod av ett antal separatasådana, kan betecknas som en god och en omfattande standarduppsättning av samtidskonst. Storslagen och massiv representation av konstnärer från stora delar av världen. Den handlar alltså om en ”normal” och rimlig redovisning av det som pågår i konstvärlden (med namn som Cai Guo Qiang, Steve McQueen, Rosemarie Trockel, Gary Hill, Valie Export, Thomas Demand, Pipilotti Rist osv). Globaliseringen är integrerad; som Barry Schwabsky skriver i Artforum: ”...at least those Asian artists who were included in the ’international’ segments clearly appeared as the equals of their generally better known Western counterparts.” Men man kan observera, och det gäller även de tidigare omtalade utställningarna, att det inte är lätt, om ens möjligt, att finna någon progressiv del av samtidskonsten.

Med postmodernismen gav man upp den modernistiska progressionen som förelåg som ett expansivt område inom estetiken; en ständigt pågående utmaning av den rådande smaken. Detta flyttade progressionen till en paradigmatiske nivå; ifrågasättandet kom att gälla synen på konsten som helhet. Vi har redan kunnat följa den postmoderna konfrontationen gentemot modernismen. (Man skall för allt i världen inte fästa något avseende vid de högpostmodernistiska uttalanden om historien och framskridandets slut, minst av allt försvann tanken på konstens progression och förnyelse.) När de momentet blivit överspelat, stabiliserar sig den postmoderna konsten kring innehållet, kring socialkritiken och undersökningen. Det i sin tur ger nytt spelrum eftersom det finns utrymme för att definiera och praktisera detta gigantiska fält, något som äger rum under den senare delen av 90-talet. Och här finns några spelmatriser som kan aktiveras; den relationella estetiken gör en sak av interaktionen med publiken, globaliseringen för med sig en lång rad konstnärer från länder som tidigare varit helt marginaliserade. Dessutom kan hela idén med den konstnärliga undersökningen fördjupas. Den tillväxten sker snabbt och redan med biennalen i Venedig 1999 är utrymmet fyllt. Det var antagligen en förhoppning att konstnärer från marginaliserade delar av världen skulle kunna föra in en ny händelsesektor för den konstnärliga progressionen. Men den uteblev, förnyelsen visade sig vara globaliseringen i sig, alltså att det värdefulla var att globaliseringen genomfördes. Så uppenbarar sig problemet med vad som utgör det förnyande, obekväma och utmanande i den genomförda standardiseringen av det socialkritiska postmoderna. Och det kan man inte avstå. Skulle förnyelse och ifrågasättande försvinna degenererar konstens ambitiösa nivå till underhållning och dekoration.

Genom den ständiga inmatningen av nya konstnärer som på ett eller annat sätt skall representera något ännu nyare än det som försiggår uppkommer i dagens konst ett ”förtättningsproblem”. Medan det i varje fall ett stycke in i den postmoderna eran fortfarande går att urskilja något som man kan kalla för ”generationer” där konsthändelserna fortfarande kan beskrivas som att den ena, lite äldre, generationen står mot den andra, lite yngre, utplånas efter hand denna tidsfaktor. Hastigheten i utväxlingen för med sig att i princip alla konstnärer företräder den yngre generationen. Även de förebildliga framträder som fullt aktuella: Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Cindy Sherman, Damien Hirst, Bill Viola osv. agerar inte i förfluten tid. Den skillnad som de bär på handlar bara om berömmelse och pionjärskap, inte på någon museal begränsning i deras konstaktiviteter. Hopsmetningen av generationerna styrs naturligt nog av socialkritikens undersökningsbegrepp. Konsten som alltså bygger på

undersökning ställer alltmer krav på fördjupning och erfarenhet, något som inte gynnar att en ny generation skall överta konstscenen med ”rätt tidsmässighet”. Här slår konsten tillbaka mot eventuella tankar på likheter med underhållningsscenen. Smakmomentet, inpackningen, popigheten bromsas effektivt av diskurstvänet. Och år 2000 kan man skönja att utvecklingen gått så långt att den konstnärliga undersökningen blivit komplex och sofistikerad. Det är inte längre fråga om att slå sig fram med några drastiska nyheter. Denna bakgrund bör beaktas i två utställningar som också ägde rum under år 2000.

Manifesta 3, Ljubljana, Slovenien. Manifesta för att definiera det nya Europa fick en möjlighet eller kanske snarare given uppgift att åstadkomma en annorlunda utställning än de tidigare (Rotterdam 1996 och Luxemburg 1998) som inte direkt bjudit på några stora överraskningar. Curatorerna Francesco Bonami, Ole Bouman, Mariá Hlavajová och Kathrin Rhomberg fick ta sig an att aktivera ett kulturellt utspel i en politiskt känslig zon av Europa. Ett av uttalandena från curatorerna var att det inte skulle bli någon ”konstutställning”, att det alltså rörde sig om att åstadkomma något som var alltför verkligt för att kunna uppfattas som konst. Det är naturligtvis inte möjligt men det är ofrånkomligt att detta evenemang skapade bestämda förväntningar om hur den ansvarfulla uppgiften skulle behandlas korrekt. Manifestationen blev på många sätt svår att kritisera eftersom momentet av politisk verklighet och politiskt ansvar diminuerade det som låg utöver den sociala kritiken. Två förväntningar blev också fullföljda. Dels var de deltagande konstnärerna okända och huvudsakligen från östeuropa och dels var de konstprojekt som visades i stor utsträckning aktuella med hänsyn till allt som försiggått i regionen. Den albanske konstnären Anri Salas video *Nocturnes* handlade om en halvmilitär soldat, ansvarig för många avrättningar, men också lidelsefullt intresserad av akvariefiskar. Videon ville visa de allmänmänskliga egenskaperna hos en man som varit inblandad i etniska rensningar. Allt handlade inte om Balkan, Amit Gorens video *Your Nigger Talking* berörde immigranter i Israel, vilka inte hörde till det judiska eller palestinska lägret. Ett av de mest slående inslagen var den polske konstnären Pawel Althamers *Motion Picture*. Projektet bestod av elva scener med skådespelare som agerade i rollerna som stadsbor. Skådespelarna annonserades inte och försvann utan att agerandet hade markerats. Det var alltså svårt att uppfatta att det rörde sig om en performance och förbipasserade blev lätt osäkra vad saken handlade om.

Manifesta 3 ger ett perspektiv på den ambitiösa socialkritiken, dess möjliga förvandling till att kunna skapa en progressiv miljö i den eljest väletablerade konstvärlden. Här var drivkraften det politiska ansvaret. Dan Cameron menade i Artforum att ”this exhibition, which was memorable for its insistence on art’s potential to instill broader notions of humanity in place of the perennial search for the latest fads and stylistic wrinkles.” Och hur som helst blir igen nyttiggörandet av konsten framhävt. Korrekt och nödvändigt. Men vem är det som skall lära sig vad? Konsten får alltid problem med distinkta politiska uppgifter emedan dess tradition bjuder att alltid visa distans, inte ta ställning och att överlämna reflektionerna till publiken. När innehållet är alltför angeläget tar detta naturligt nog överhand och det blir mindre kvar till konstens egenart. Man får i det här exemplet också ta sig en funderare på graden av curatorstyrning som nog har varit påfallande. Denna manifesta är upplagd för att äga rum på curatornivå där innehålls- och kontextstyrningen kan bilda en korrekt bakgrund.

What If: Art on the Verge of Architecture and Design. Moderna Museet, Stockholm. Maria Lind som var curator för utställningen deklarerade att hennes avsikt var ”att ta temperaturen på samtidskonsten” genom att se på dess två grannar, arkitektur och design. Passagera fram och tillbaka i dessa tre institutioner utgör en påtaglig trafik och för konstens del ingår intresset i dess numera uttalade kannibalism för att åstadkomma det den behöver: identitet, kvalitet,

innehåll, form. Flödet har dock inte medfört att institutionerna har börjat gå samman. Det finns inget intresse för det som Daniel Birnbaum skriver i Artforum: "The codes and conventions of architecture, fashion, and city planning preoccupy the contemporary artist in 'What If,' but unlike the crossover artists of earlier periods, few seems to want to escape the boundaries of the art world altogether." I enlighet med tidigare resonemang i den här texten är alltså den diskursiva kontexten utvecklad på ett annat sätt i konsten och man kan tillägga att det gäller även sättet att applicera överraskningsmomentet. Konsten kan hämta energi från absurd meningslöshet som i sin tur kan generera komplex teori och överföras till att fungera som social kritik, nog det mest speciella med konsten idag.

Utställningen visade konstnärer som arbetar med (eller tog sig an uppgiften) sådant som har påfallande likheter med arkitektur och design. Sylvie Fleury visade eleganta skor, Tobias Rehberger och Rirkrit Tiravanija hade konstruerat små hus som senare skulle transporteras till Thailand för att ingå i ett nytt samhälle. Dominique Gonzales-Foerster installerade den stora *Brasilia Hall*, som handlade om moderniteten i Brasilien och Sarah Morris Las Vegas film. Bland andra deltagande konstnärer kan nämnas: Jason Dodge, Lotta Antonsson, Elisabeth Peyton, N55. Men en verkligt central och intressant figur var Liam Gillick vars uppgift var att agera som "filter" mellan utställningen och publiken. Gillick har under några år blivit en starkt efterfrågad konstnär genom att han funnit ett ovanligt arbetssätt. Han talar ofta om sin position som "middleground", att operera i det område som inte är omedelbart synligt som systemens infrastrukturer, maktstrukturer, de platser där visioner och beslut kommer till, de språkliga tecken som kan framhäva denna "mellanhand". Utställningens förtitel "What If" hänvisar till hans projekt i London 1996 (*The What If? Scenario*). Gillick genomförde en design av utställningen där hans hyll- och väggliknande konstruktioner i aluminium och plexiglas höll samman de individuella projekten samtidigt som de förmedlade en korresponderande språknotenklatur. Helt i linje med hur han brukar arbeta: "When Gillick translates an idea or an intellectual context into a visual form, be it texts, book covers, letters, wall paintings or objects, he uses forms and colours which in the context of our late-capitalist society are encoded in a certain way. Normally he uses typefaces, colours and paints, materials and design which are known from the corporate world and are encoded with certain social and cultural values." (Susanne Gaensheimer i "Liam Gillick", Oktagon 2000).

What If?... är en utställning som stakar ut vägen mot konsten som undersökning/forskning. Liam Gillick är en viktig företrädare för denna inriktning. Hans arbeten ställer stora krav på publiken eftersom det som är synligt i det han gör bara utgör en obetydlig del av hela det referenssystem som finns i hans egna och andras texter. Det ligger sålunda en obeveklig tyngd i det han och även många andra har kommit att engagera sig i. Och det kan vara en riktning som har sin logik efter ett knappt decennium av en pragmatisk och anslående konst inom ramen för den sociala kritiken.

Standard pool position with global quality

Huvudlinjen i konstutvecklingen från det estetiska paradigmet till det kontextuella: Under första hälften av 1980-talet dominerar fortfarande måleriet men med förbehåll. Dels är måleriet utmanat främst genom det motstånd som centreras kring tidskriften *October*, dels genom att det i sig själv bär på en form av postmodern kontext. 1986 bryter den teoretiska postmoderniteten genom. Först i USA under beteckningar som Neo-Geo och Neoconceptualism, sedan på en mera allmän front som bärs fram av strängt teoretisk

postmodernism. Runt 1993 är den djupfilosofiska postmodernismen överspelad och ersätts av en socialt orienterad kontextkonst: social kritik. Whitneyutställningen 1993 och Peter Weibels utställning i Graz samma år är ledande signaler. Det är också från den tidpunkten som det internationella kontextgardet samlas. Den struktur som sedan dominerar konstvärlden är en större grupp av internationella konstnärer som visas på utställningar världen över och som representerar dagens globala konst (även om globaliteten är dominerad och styrd västvärlden). De har kommit att i sig representera konstens kvalitet. Det finns givna förutsättningar för vad som görs: konstens skall som vanligt vara ny, men knappast provokativ, konstnären skall framträda med en profil som ger dem identitet och man skall välja relevanta ämnen. Poolen bispringes av den likaledes utvecklade annexpool som curatorer och kritiker utgör och som är direkt förbunden med konstnärernas. Tillsammans borgar dessa för konstnärlig kvalitet i det tidiga 2000-talet. Väl att märka att det rör sig om den symboliska makten i konstvärlden. Den ekonomiska domineras alltså av de lite äldre konstnärerna och måleriet.

Hur kunde det ske?

Man kan fundera över hur det kunde gå så illa för det moderna konstbegreppet som det faktiskt gjorde. Med facit i hand kan saken verka enkel. När konceptkonsten framträdde med sin kritik, både i form av teori och praktik och bådadera samtidigt, var det redan klart. Det fanns inget rimligt försvar. Att tro på spöken eller att vara allmänt naiv var inga goda alternativ. Men föreställningen om det andliga i konsten var djupt förankrad. Och det som skedde var att det modernistiska paradigmet närmast intuitivt försvarade sig – med tystnad. För antagligen var det så att konceptkonsten betraktades som en i raden av konstriktningar vilka enligt ett välkänt mönster borde komma och gå. Det är inte heller omöjligt att se konceptkonsten som ett lika betingat svar på den kris som fanns latent i modernismen; den alltmer uteblivna förnyelsen. Den hållningen dominerar den senare delen av 1960-talet och början av 1970-talet. Kritiken mot konsten låg alltså kvar och det var näraliggande att den skulle komma upp igen när ett lämpligt tillfälle yppade sig. Det kom med den allmänna kritiken av modernismen genom det både långa och breda postmodernistiska utspelet. Med en långt mera generellt förankrad karaktär blev den redskapet som på nytt satte problemen från konceptkonsten under diskussion. Det fanns ett ytterligare och ännu effektivare redskap genom dekonstruktionsmetodiken. Såväl debatten som den konst som producerades var inte identisk med den konceptualism som visat sig ett decennium tidigare, men likheterna var påfallande och de gamla konceptkonstnärerna kunde utan vidare renoveras som en del i den förändringsregim som bröt fram under det tidiga 1980-talet. I postmodernismens första skede blev det ännu fråga om långtgående kompromisser när måleriet var en sådan grundguten företeelse att den närmast var identisk med konsten. Det är ingen överraskning att tidsförskjutningen mellan USA och Europa var betydande. Förändringens vindar började blåsa redan i slutet av 1970-talet i New York och mot slutet av det följande årtalet var det nya paradigmet markant placerat. Det gick långsammare i Europa, men när det väl tog fart kan man nog påstå att omställningen blev effektivare än i moderlandet. Från 1993 är måleriets hegemoni definitivt brutet och några år senare kan man se att andelen måleri i mera avancerade sammanhang är blygsamt. Och det nya paradigmet kan definiera sig som social kritik och undersökning.

2001-2005 prognos – den allvarliga kvasiforskningen

Eftersom det föreligger en väletablerad produktionsordning och tydliga trender i samtidskonsten är en framtidsprognos inte helt orimlig. Den sociala kritiken har som sagt varit det ljudande instrumentet under rätt många år. Den bär på en spänning mellan sin diskursiva sida och dess ”poetiska”, alltså det avvikande och oväntade som kompletterar varje konstprojekt. När detta nu är satt i system och sedan några år alltmer inlemmat i en idé om konsten som ett forsknings- och undersökningsprojekt kommer med all sannolikhet en hel del att hända här. Men fortfarande dominerar händelserna av globaliseringen. Med globaliseringen vidgas konstscenen som får fler aktörer och det dyker upp fler aspekter på socialkritiken. Men det har redan visat sig att expansionen främst är kvantitativ. Den konstuppfattningen som brer ut sig får omedelbart entusiastiska anhängare världen över och genom acceptansen av ett relativt enhetligt konstbegrepp är det ingen riktigt stor händelse. För övrigt kan man svårligen föreställa sig något alternativ. Västvärlden uppfann konsten, nu exporterar man den, vilket motalternativ skulle vara möjligt?

Så det blir nog **forskningen/undersökningen** som konsten kommer att ägna sig åt. För här finns mycket att göra. I jämförelse med traditionell vetenskap är konstforskning en kvasiforskning. Problemet föreligger inte i den kontextuella och diskursivt undersökande del som numera är schablon i de flesta projekt. Där agerar konstnären (och övriga medverkande) på ungefär samma sätt som forskare (eller i varje fall som ett slags journalister). Svårigheten kommer när det handlar om tillägget, alltså införandet av det oväntade eller om man vill, att åkalla ”Det Andras” närvaro. Den relationen kan ge ett säkert stoff framöver. En annan minst lika intressant sak är hur den kunskap/erfarenhet skall spridas och samlas, vilket forum man kan vända sig till. Den allra största svårigheten torde nog vara områdets omfattning. Vetenskapen är indelad i discipliner som var och en för sig utgör enorma forskningsfält. Konsten har inga sådana avgränsningar, *allting* kan bli föremål för undersökning. För att häva sig ur en så omöjlig situation kan konsten – och det är redan bekant – efterlikna journalistiken, som också behandlar allting, men med restriktionen att det skall vara aktuellt eller att man finner något som man kan skapa en nyhet. Medan vetenskapen vänder sig till sin egen interna värld, riktar sig journalistiken till allmänheten. Konsten vänder sig (ännu) till bådadera.

Undersökning/forskning är alltså ett både väsentligt och betydande inslag i konsten år 2001. Charles Esche från Skottland som tagit över Rooseum i Malmö gör följande deklARATION på Rooseums hemsida:

”Vad är det för mening med institutioner som Rooseum? Det skulle vara frestande att svara med ’att erbjuda tro, hopp och medmänsklighet i svåra tider’, men det är alltför lättvindigt. Det är inte utan att man en eller annan gång känt sig föranledd att ställa frågan huruvida dagens konstinstitutioner känner sig pressade av begreppet ”konst” och dess populära betydelse. Konsten fyller idag alltmer den plats i samhället som kan karaktäriseras som det experimenterande, ifrågasättande och utforskande utrymme som tidigare religion, vetenskap och filosofi sporadiskt täckt in. Konsten har blivit ett aktivitetsområde, snarare än passivt iakttagande. Därför måste institutionerna som skall förvalta konsten vara en kombination av allaktivitetshus, laboratorium, akademi, med ett minskande behov av det etablerade utställningsrummets funktioner. Av institutionerna krävs också en större politisk direkthet för att tänka igenom konsekvenserna av dagens extrema fria marknadspolitik. Andra frågor rör sig kring huruvida enskilda institutioner kommer att ha modet att finna en balans i denna sammanslagning, eller ifall de kommer att följa den gamla centrum- och periferimodellen och om dess finansärer kan övertalas att ge avkall på ett turistiskt

berättigande för konstinstitutioner till förmån för att öka kreativt tänkande och intelligensen i samhället. Detta är något som Rooseum kommer att rikta in sig på under de närmaste fem åren.”

Den deklARATIONEN kan nog ses som ett tecken på att konstundersökningen kommer att spela en allt större roll under de närmaste åren framöver. För att nå den punkten har mycket förändrats: Konsten har förskjutits från smak utan intresse till intresse utan smak.