

BRA KONST: KVALITET I KONSTEN 2001

Frågan om kvalitet i konsten har fått allt större intresse förmodligen beroende på svårigheterna att uppfatta några fast kriterier i en tid när allting är möjligt. I den här texten diskuteras frågan utifrån relationen mellan de två konstuppfattningar eller paradigm¹ som idag existerar samtidigt, det estetiskt-essentiella (som hänför sig till modernismen) och det institutionellt-kontextuella (som hänför sig till postmodernismen) – eller vad man nu vill kalla dem för. De båda systemen har olika kriterier på både vad som är konst och vad som är kvalitet.² Den principiella olikheten innebär att de traditionella kvalitetskriterierna utgår ifrån att kvaliteten står att finna i själva konsten (som förutsetts att existera per se) medan de institutionella föreligger hos konstvärldens aktörer; kvalitet är det som gäller (just nu).

Texten inleds med en framställning av hur konsten växt fram och hur det estetiska paradigmet är uppbyggt. Sedan följer en beskrivning av hur denna konstsyn utmanas och nedkämpas i två slag, det första under 60-talet och det andra under 80-talet. Kvar på arenan står nu den segrande institutionella konstsynen med den ”sociala kritiken” som sitt ledmotiv. Texten avslutas med en genomgång av hur kvalitetskriterierna kan preciseras och observeras dagens konst.

Konstvärdet

Kjell S. Johannessen skriver i en introduktion till konferensen ”Estetisk erfaring. Begrep og eksempel”³:

”Et ubestridlig kriterium på dålig kunst er at den lar oss forbli fullstendig uberørt. Dersom et kunstverk ikke gir oss noe, ikke taler til os på noen som helst måte, så har det forfeilet sin hensikt og framstår som den komplette likgyldighet /.../ En slik minirefleksjon over det mislykke kunstverk forteller oss at vi har forventninger til kunstverk, forventninger som skal innfris i det konkrete møtet med det enkelte verk. For kunstverk er tilvirket for å bli opplevd. Og deres overordnede mål er å bevege oss på ulike måter. De kan glede og behage oss (den klassiske skjønnhetsopplevelsen); de kan forarge oss (overskride tabuer av forskjellige slag); de kan tilskynde oss til handling (politisk kunst); de kan gi stoff til ettertanke (sette problemer under debatt – Ibsen); de kan (muligens) gi oss ny erkjennelse ved å ’holde et slags speil opp for naturen, å vise dydens dens egne trekk, dårskapens dens eget bilde, og samtiden dens preg og skikkelse’ (*Hamlet*), etc.,etc.”

Det ligger något underförstått i Johannessens text. Den kunde egentligen gälla för tex. tv-program i allmänhet. Det är detta med att bli ”berörd”. Naturprogram, debattprogram, samhällsreportage och tevesåpor kan åstadkomma allt det som nämns. Men det är något som inte stämmer och som märks i texten. Det är formuleringarna och referenserna. Det är någonting med djupet och ambitionsnivån. Och vad Johannessen frågar efter är om denna särskilda erfarenhet, den estetiska, kan skiljas ut, kännas igen och att den inte liknar något annat. Vi har här ett av de grundläggande problemen i diskussionen om vad som ger ett konstverk dess kvalitet.

Hur man känner igen konsten

Betraktarpositionen för att igenkänna konst kan förefalla självklar. Det skulle verka förvånande om någon påstår att konst inte finns. Den föreligger och kan när som helst exemplifieras och pekas ut. Frågan ”Vad-är-konst?” ger visserligen upphov till en lång rad synpunkter och meningar men undanröjer inte själva vissheten. Det generella mönstret är att konst inte kan definieras men detta hindrar inte att konsten finns och kan kännas igen.

Om man söker efter proceduren att känna igen konst ger man sig in på något som man vanligtvis inte medvetandegör. Frågan om vad som är konst och inte uppstår emellanåt när något specifikt konstverk framträder och väcker motstridiga synpunkter. Om man skall vara riktigt tydlig kan man säga att det är något som presenteras med påståendet att det är konst, men att kontroversen i praktiken brukar handla om konstverkets kvalitet.

Även om konsten traditionellt betraktats som principiellt omöjlig att definiera finns det några fasta strukturer. När man talar om konst brukar man avse de ”sköna konsterna”. De sköna konsterna hänvisar till några bestämda tekniker främst litteratur, teater, bildkonst med arkitektur, musik, dans. Det är i dessa genrer som man kan återfinna de sköna konsterna. Åtminstone enligt den starka tradition som rått under en ganska lång tidsperiod i västerlandet. Det är en annan sak att denna indelning blivit upplöst under senare år. Den problematiken skall jag återkomma till. I det här avsnittet skall det handla om just den klassiska traditionen där konst hänvisar till de uppräknade teknikerna. Teknikerna är inte tillräckliga för att bestämma vad som är konst. Konst äger också i traditionen en identitet. Epitetet ”skön” avslöjar denna sak. Konst är sådant som har ett estetiskt värde. Kvaliteten i konsten blir därför detsamma som ett högt estetiskt värde.

Med den traditionella konstsynen (det moderna konstbegreppet) kan man känna igen konsten som det som presenteras inom ramen för de sköna konsterna och med det estetiska som identitet. Ur historisk synpunkt är denna mall komplicerad att tillämpa. Uppkomsten av det moderna konstbegreppet brukar bestämmas till den senare delen av 1700-talet, men konsten kunde snart kännas igen från alla tider i historien. Här är en fråga som ännu inte är riktigt avgjord: Om konst kan finnas före konstbegreppet.

Den generella sköna konsten

Traditionen har naturligtvis ett slags logik. Det som är gemensamt för konstarterna är skönheten. När denna skönhet kan spåras genom historien tycks följa att det därmed också existerar en konst på samma sätt. Problemet är att skönheten inte är ett enhetligt begrepp. ”De sköna konsterna” utgör en förlängning av ”de fria konsterna”. Det kan sägas att dessa nådde sin höjdpunkt under det tidiga 1700-talet eller kanske t o m senare. Det handlade då om ett kännarskap inom den högre samhällsklassen, ett slags intresse eller livsstil. Skönheten kunde inom en sådan ram uppträda i många former. Den kunde återfinnas i antika objekt, inom samtida och äldre måleri, litteratur och musik. Men den kunde också uppträda inom t ex optik och mekanik, i naturen vare sig det gällde trädgårdsanläggningar eller observationer av orörd natur.

Det specifikt konstsköna

Det ovan omtalade generellt (konst)sköna är inte identiskt med vad vi i modern (alltså traditionell) mening avser med konstens identitet. Upprättandet av det specifika konstsköna sker först under sent 1700-tal. Det är ingen tvekan om att Kant kom att spela en avgörande roll i denna process. Kant betonar och motiverar det specifikt konstsköna. Saken kompliceras något av att Kant ger ett visst företräde åt naturskönheten. Den synpunkten skulle inte ha framtiden för sig men var aktuell när han författade *Kritik der Urteilskraft* (1790). Det betonas emellertid att konstnären (och nu handlar det om geniet, dvs. konstnären med stort K) kan skapa sådant som betraktaren uppfattar som om det var natur, dvs. utan andra avsikter än att vara skönhet för dess egen skull. Här tillkommer inplaceringen av konstnärsgeniet i en progressiv bemärkelse: det konstnärliga geniet är överskridande och skapar sina egna regler.

Kants avsikter

Kants egentliga intresse för estetiken är inte hans konstintresse utan en önskan att finna en föreningspunkt mellan hans tidigare två kritiker, dvs. att söka en föreningslänk mellan kunskap och moral. Något förenklat kan man säga att dessa två begrepp utgår från kunskapsförmågorna *förståndet* som skapar kunskap och *förnuftet* som upprättar mera översiktliga lagar. Enligt Kant uppstår skönhetsupplevelsen i ett fritt samspel mellan förståndet och fantasin när det inte föreligger något begrepp. När detta sker är det ett tecken på kunskapsförmågan förståndets direkta arbete utan några ytterligare avsikter. Förståndet söker efter att begreppsliggöra något föreliggande men finner inget. Detta är den högre skönheten, det specifikt konstsköna (som blir igenkännbar genom att den som Kant uttrycker det har "Ande"). Eller snarare det som skulle bli det specifikt konstsköna. Kants framställning av det är inte identisk med det som senare skulle uppfattas som det specifikt konstsköna. Dels är fortfarande det natursköna inkluderat som likvärdigt eller rentav det bättre lämpade och dels är Kants uppfattning om vilka konster som skulle vara aktuella något annorlunda än det system som senare skulle bli fastställt (exempelvis betraktar han retoriken som en av dessa konstarter).

Sublimiteten

Kants estetik blir än mer komplicerat av att han också för in det sublima som en beståndsdel i det estetiska. Medan det sköna har en förbindelse till förståndet och framträder som form är sublimiteten (som symbol för det goda) kopplad till förnuftet och utan form. Sublimiteten är det gränslösa som bara kan förstås som en abstrakt företeelse, det som är större än allt fattbart. Kant nöjer sig med att placera det sköna och sublimiteten i sitt estetiska system, andra kandidater, som det tragiska eller komiska, behandlas inte. I förlängningen blir detta en besvärande brist när det sköna och det sublima inte är tillräckligt för att möta konstens behov av det expressiva.

Grunden för identitet och kvalitet

Utan att äga ett direkt intresse för konst upprättar Kant grunden för konstens identitet och kvalitet. Och egentligen kan han inte heller ha något intresse för Konst dvs. det som vi avser eftersom något sådant då endast existerade i embryonisk form. Det fanns vid 1700-talets slut idéer om ett slags verksamhet som med utgångspunkt i geniet ville understryka vikten av ett fritt estetiskt skapande. Kants bidrag är begynnelsen till dess systematisering och framför allt

en bestämning av på vilken nivå det utspelades. Det estetiska fick genom Kants auktoritet och inflytande en position som framöver skulle fortsätta att expandera.

Kants estetik är både komplicerad och spekulativ. Det är ingen enkel uppgift att reda ut exakt vad Kant menar i den snåriga texten i *Kritik der Urteilskraft*. Det som dock fick den allra största betydelse är att hans kritik aldrig avvisades. Istället blev den, och är det alltjämt, föremål för tolkning och diskussion. Den kom också att omedelbart påverka utvecklingen av konsttänkandet och bestämningen av det moderna konstbegreppet.

Det moderna konstbegreppet

Under de följande decennierna efter Kants *Kritik der Urteilskraft* utvecklas de egenskaper som i stort ger konsten det vi traditionellt vill känna igen den genom. Schiller och Schlegel är två av nyckelfigurerna. Den konstestetik som skapas står delvis i strid med Kants uppfattningar dock utan att hans position rubbas. Den på sitt sätt spekulativa Kant kombineras med nya och betydligt större doser av spekulationer. Det konstnärliga geniet får en given uppgift nämligen – i Kants anda men övertolkat – att harmonisera den klyfta som föreligger mellan kunskap och moral. Konstverket erhåller en inneboende andlig utstrålning, den genuina överspråkliga gest som det tillkommer geniet att skapa. Dessutom blir de specifika konstarna bestämda till vissa tekniker. Detta sker väl närmast genom en praxis eftersom det i romantikens teorier aldrig görs avkall på att den konstnärliga friheten kan söka sig vilka vägar den önskar.

Estetikens elände

Estetiken är ett svåröverskådligt område eftersom det är svårt att bestämma vad som är giltigt. Kant grundlägger den moderna estetiken, men praktiskt taget allt som ingår i hans arbete har han hämtat från andra. Men den konstteori som Kant skapar är ändå bara delvis den som gäller. Kant har fortlöpande bearbetats och förändrats men har förblivit själva grundstenen. Den uppfattning som har blivit rådande skiljer sig från Kants, och det är överhuvudtaget mycket svårt att säga vilka som är skyldiga till vad. Det finns många estetiker, det finns en diskussion som aldrig kan slutföras och det har inte varit möjligt att åstadkomma en sammanhållen teori om vad konstens väsen är för något. Det är också väsentligt att förstå betydelsen av praxis. Konsten styrs inte av konstteoretiker utan främst genom den praktik som föreligger. Denna praktik inordnas fortlöpande i nya förklaringsmodeller.

Den stora oredan

Den estetik som Kant utvecklade förändrades på ett omfattande sätt under de följande decennierna.⁴ En väsentlig förändring är tillägget om konstens översinnliga kommunikation som sker genom konstverket och genom det konstnärliga geniet - en trossats om konstens verkan. Konsten, som uppfattas som något högt och väsentligt, har en andlig egenskap som kan uppfattas och förmedlas. Bekräftelsen av att konsten föreligger hamnar helt i en subjektiv förståelse: Konstens finns som kvalitativ storhet genom en subjektiv åskådning. För att ge denna föreställning någon som helst bärighet tvingas konsten in i en formalisering av det

estetiska: konstens identitet och värde ligger i konstverkens formala egenskaper. Mästerverken skall vara generella paradigmatempel på detta.

Det är utomordentligt svårt att kritisera det moderna konceptet eftersom det är uppbyggt av en rad ingrepp och tillägg i en översinnlig trossfär. Konsten invecklar sig i något ogripbart som dock emanerar från en lång rad rimligt tillförlitliga och inflytelserika auktoriteter. Konsten kommer därför att fungera som en kombination av något som kan analyseras men som hela tiden besitter en oåtkomlighet som bara kan uppnås genom intuitivt skådande. Till slut skulle det förlora sin trovärdighet. Men det höll i mer än tvåhundra år.

Konstens identitet och värde

Konstens identitet och värde kan översiktligt samlas under "estetiskt". Vill man bestämma vad detta estetiska är kommer man inte stort längre än att konstatera att det är något med och i formen. Konstnären uttrycker något översinnligt och värdefullt som förmedlar en upplevelse.

Den speciella konstupplevelsen, menar anhängare av denna lära, kan sökas i en lång rad av mästerverk som konsthistorien känner. Det stöd man kan tycka sig finna är den relativa enighet som råder om vad som är mästerverk. Enigheten kan också ge anledning till att säkra konstens existens. Eftersom dessa upplevelser kan beläggas hos många betraktare (och det gäller både sakkunniga och lekmän) behöver man inte tvivla på konstens existens. Så kan man fixera kvaliteten i den estetiska konstsynen: den framkommer i upplevelsen.

Den specifika konstupplevelsen (som relaterar sig till konstgeniets verk och som finns i verket) skapas med all sannolikhet genom etablerandet av det moderna konceptet. Upplevelsen av det sköna som tidigare varit konnässörens sak förvandlas till en dynamisk och romantisk erfarenhet. Det är alltså fråga om något som växer fram ur institutionen Konst (i modern mening). Erfarenheten flyttas sedan retroaktivt till tidigare företeelser som också kommer att omfattas av det moderna konceptet. Beviset blir att upplevelsen kan erfaras också i dessa verk. Och så kan i ständiga omtagningar frågan ställas om vad som är konst, alltså vad denna speciella upplevelse kan vara för något vilken tycks säkrad genom att den föreligger.

Degradering av det estetiska värdet

Det konstvärde som levereras i den traditionella konstuppfattningen hämtas från en extern källa; konst är något som föreligger i sig och utanför den mänskliga medvetenhetssfären. Konstnären, det konstnärliga geniet, har av naturen egenskapen att kunna frambringa och förmedla ett estetiskt konstvärde. Det är inte längre någon bra teori. Den traditionella bestämningen av konstens identitet och värde har förlorat sin position i dagens konstvärld. Under 1990-talet har den internationella konsten i stor utsträckning uppgett den estetiska identiteten. Att ge upp identiteten betyder också att ge upp kvalitetsvärdet eftersom dessa i traditionen är direkt förbundna.

Genombrottet för en icke-estetisk konst har medfört att konsten i ett internationellt sammanhang domineras av denna, men också att en estetisk-formalistisk-expressionistisk konst i traditionell bemärkelse fortsätter att existera och ha en avsevärd betydelse. Denna betydelse reduceras dock genom att den förlorat den symboliska makten, dvs. den inte längre

är ett förstahandsintresse för det som är pågående i konstvärlden i dess mera progressiva aspekter.

Konstens progressiva kvalitet

Det estetiska identitets- och värdesystemet innehåller redan när det upprättas ett spänningsmoment. Tanken om överskridandet, dvs. postulatet om det fritt skapande konstnärliga geniet, obundet av regler, intar en obestämd position gentemot det sköna. Framställningen av det sköna i konsten söker sig ständigt vägar som utmanar den goda smaken. Det kan ständigt produceras nya möjligheter. De äldre konstverken blir dock inte vederlagda utan kvarstår med sin kvalitet som ett slags eviga värden. Det råder dock ingen tvekan om att man också måste betrakta konstens progression som en kvalitet. Konsten blir uppfattad som en del av världens framåtskridande och förnyelse och förbinder sig med den under 1800-talet framväxande modernismen. I det estetiska paradigmet är naturligtvis inte det progressiva i sig ett värde. Det är ett tecken på en inre nödvändighet.

Konstens teoretiska kvalitet

Vad som inte är direkt uppenbart är att konsten från slutet av 1700-talet blir föremål för en teoretisk behandling på högsta nivå. Kant ger konsten en väsentlig funktion som förmedlare mellan kunskap och moral. Härmed etableras en ordning för estetikens inplacering i filosofin där konsten tas på djupaste allvar. Denna konstens teoretiska kvalitet kan dock inte få sin fulla mening förrän efter det att tanken på konsten som existerande i sig starkt betvivlas. Den filosofiska behandlingen av konsten utgår från att den är en given och väsentlig storhet och teorin kan ur en sådan synpunkt inte ses som en konstkvalitet. I den stund konsten förlorar sin traditionella identitet och värdenorm blir den djupdimension som den teoretiska diskursen tillhandahåller en kvalitet. Den teoretiska diskursen har fram till dess fungerat som en undersökning av ett föreliggande fenomen. Nu framkommer att det inte finns något fenomen. Istället är fenomenet diskursen själv. Konsten uppstod genom allt filosofiskt spekulerande om den.

Det svåröverskådliga

Etablerandet av det moderna konstbegreppet (alltså i praktiken upprättandet av det vi idag menar med konst) är en komplicerad manöver med ett antal aktörer. Den grund som existerar, dvs. det normativt sköna och "konstarter" som inte är samlade till något bestämt system preciseras och dess innehållsliga komponenter genomgår en uppskrivning och erhåller en ny identitet. Några årtionden in på 1800-talet kan vissa konstanta faktorer noteras.

De sköna konsternas system (bildkonst, musik, litteratur, arkitektur, sång, teater, dans...) är det minst komplicerade. Men dessa har den gemensamma identiteten/kvaliteten "estetiska". Det sköna är den schablonmässiga bestämningen men det sublima tillkommer liksom "det uttrycksfulla". Det senare förekommer i otaliga bilder som visar dramatiska förlopp som t ex "Medusas flotte" av Géricault. Här handlar det om att med gester, miner och uppställningar visa ett händelseförlopp som involverar starka emotioner. Dessa aspekter har gemensamt att de i estetikens namn är "opraktiska", dvs. att de inte tjänar något praktiskt ändamål eller har någon sådan funktion (med utgångspunkt från Kants och andras definition av det estetiska).

Den skapande källan är inbillningskraften eller fantasin. Kant ställer dock kravet att denna kraft skall vara verksam i förbindelse med förståndet för att kunna frambringa den egentliga estetiska kvaliteten. Fantasin skall inte hänga samman med någon praktisk önskan, tex. att eftersträva en lustupplevelse genom fantasin. Det förlopp som är estetiskt skall betingas av ett fritt spel mellan förståndets benägenheten att söka efter förståelse och fantasin som en hjälpredda för detta. Och det går naturligtvis ut på att förståndet inte kan finna någon begreppslig förståelse av det föreliggande. Strängt taget är detta den genuina identiteten och kvaliteten i det estetiska. Man skall då komma ihåg att Kant avsåg både naturobjekt och konstobjekt och att det estetiska uppstår hos betraktaren och inte föreligger i objektet. Därtill skall fogas att den andliga dimensionen av skådandet inte får vara för obetydlig. Att duka ett bord eller att utföra en sång i sällskapslivet torde i allmänhet kunna tjäna som exempel på estetisk kvalitet. Skillnaden mellan estetisk kvalitet och underhållning är således att den senare skall besitta någon form av lust eller att ha obetydligt andligt värde.

Bortsett från att Kants uppfattning starkt kan betvivlas tillkommer som redan nämnts en rad korrigeringar och uppskrivningar av hans föreställningsvärld om det estetiska. Naturen som estetisk källa får snart stå tillbaka för konstnärens skapande. Konstverket tillskrivs egenskapen att fungera som ett översinnligt språk för den estetiska upplevelsen och därmed förmedla en högra andlighet: Kants tanke om det estetiska som förmedlare mellan kunskap och moral omformas till att konstnären får uppgiften att harmonisera världen eller ännu vidlyftigare att ingripa i den med en form av diffus sanning. I sina mest utrerade former blir konstnären den som kan förmedla en djupare dimension av tillvaron. Och detta kan också ske genom en mera aggressiv attityd, konstnären luftar obehagliga sanningar och tar del i samhällets utveckling. Konstnären tilldelas också egenskapen av att kunna gestalta en tidsanda, antingen det rör sig om den som råder (och som inte kan uppfattas av vanliga människor som är bundna vid traditionens bojar) eller om det tillkommande. Medan det ursprungliga geniet var "naturgeniet" som skapar genom naivt och oskuldsfullt tvång och därför inte kan ställas till fullt ansvar för de reaktioner som åstadkommes, framträder ganska omedelbart ett generellt geni som är en blandning av tvång och medvetenhet. Detta geni går till verket med en planmässighet utan att relationerna till det inre tvånget försvinner.

Kvalitets- och identitetspaketet som skapas under romantiken framstår i förlängningen som alltför överspönt och patetiskt. Konsten och konstnärens omständigheter dämpas i retoriken och det moderna samhälle som framträder under 1800-talets senare del smittas av sig på konsten. Konstnären utför verk som visar obehagliga sanningar (tex. Courbets realism) eller riktar angrepp mot estetikens normer.

Konstens identitet och värde är således förankrat i en härva av abstraktioner där kanske Kants stjärna lyser klarast men utan att vara mer än delvis giltig. Även om romantiken och modernismen delade övertygelsen om att konstens andliga och estetiska dimensioner faktiskt existerade var de (naturligt nog) svåråtkomliga (och gav en ständig näring åt konstens gåtfullhet – "Vad-är-konst?"). I bildkonstens del uppstod en ny variant av det estetiska uttryckets egenart: formen.

Den estetiska egenarten: formen

Det överväldigande i konsten var inte lätt att uttrycka. Föreställning om detta överväldigande förde med sig en medvetenhet om det omöjliga att finna en korrespondens mellan det uppfattade och det objekt som producerades. I grunden påminner detta om det sublima, men

medan det sublima, åtminstone på ett plan, kan återföras till en allmän förnimmelse av att något stort existerar, blev konstens stora något mera. Där förelåg det en möjlighet att skapa en förbindelse mellan det oåtkomligt andliga och världen.

I det tidiga 1800-talet satsades en hel del på det sublima. Men det är knappast fråga om det sublima i Kants eller andra filosofers tappning. Det är fråga om en sublimitet som överskrider sig själv och förs in i konstens sammanhang. En sublimitet som kan laddas med ett uttryck av den erfarenhet som konstnären för med sig. Sublimiteten förlorar sin betydelse som en egen företeelse och annekteras som "konstsublimitet". Man kan följa ambitionerna hos tex. Caspar David Friedrich och Turner. Här utvecklas det sublima som en framställning av något andligt genom konstnärskapet.

Det är först under 1800-talets senare del som de formella elementen i bildkonsten får en verklig betydelse som identitets- och kvalitetsbärare. Den logik som ligger bakom detta och som får sin första stora manifestation med impressionismen är att bildspråket inte tillräckligt kunnat visa någon egenart som korresponderar med den höga ambition som konsten vill hävda. Men nu kunde avbildningen "saboterar" med suddningar, fläckar och andra "ofullständigheter." Under modernismen kom behandlingen av formen att bli en huvudsak i konsten. Detta ledde bl. a. fram till den non-figurativa bilden som kunde presenteras i början av 1900-talet av Kandinsky samtidigt som denne publicerade en ingående förklaring av hur färger, former och kompositioner fungerade. Det fanns naturligt nog en hänvisning till hur musik verkar och utifrån denna kunde bildkonsten framstå som färgerna och formernas musik. Clive Bell hade år 1900 publicerat boken "Art" i vilken konst definieras som "significant form". Men den "signifikanta" formen är ingen lösning på de konsteoretiska problemen. Den låter sig inte bestämmas utan får sitt värde genom att betraktaren (om denne alltså äger den rätta känsligheten) uppfattar det. Det man kanske trodde sig ha uppnått, alltså att peka ut vad det var som var kärnan i bildkonsten, försvinner likafullt i det ogripbara. Den form som blev en huvudsak kunde inte vara dekorativ. Det dekorativa uppfyller inte kravet på tillräcklig andlighet. Det går inte heller att fastställa några riktiga principer för hur formen skall arrangeras även om det gjorts många försök. Konstnären är nyskapande och utövar i fullständig frihet denna oundgängliga möjlighet. I praktiken kommer därför konsten att handla om ett ständigt nyskapande där den estetiska djärvheten framstår som den främsta kvaliteten.

I vart fall har modernismen utvecklat en kvalitetsbedömning som bygger på formen och dess behandling. Det handlar om ett smakomdöme, alltså att avgöra genom uppskattning de estetiska kvaliteterna i ett konstverk. Även om det går att argumentera en del om komposition, färgsammansättningar, helheter, utbrytningar, dynamik, rytm osv. är själva omdömet en allmän skattning av att uppfatta graden av konstvärde.

Innehållet

Den rena konsten, formalismen, har en avsevärd plats i modernismen. Det går att slå en knut på problematiken innehåll – form; formen blir innehållet, innehållet blir formen. Men till vad tjänar det och vad uttrycker det? Man kan naturligtvis hålla fast vid att det estetiska (det låter sig inte riktigt sägas "skönheten", alldenstund formalismen lägger en ständig press på vad som är estetiskt acceptabelt) är ett mål i sig. Men konstbegreppet har lagt beslag på mer än så. Konsten har, och det är en spridd åsikt, en samhällsuppgift även om det är oklart vilken. Det kan vara harmoniseringen av världen eller ett direkt ingrepp genom att framvisa samhällets skuggsidor och dolda sanningar. Konstnären företer också ett profetiskt drag i det denne

påstås kunna framställa tidsandan, det tillkommande, dunkla aningar från själslivets inre eller glänta på den vetenskapliga världens förlåt. Det är därför inte förvånande att det parallellt med formalismen också föreligger expressionismen där konstverken i första hand förmedlar ett inre uttryck och därmed bär på ett innehåll som inte enbart är form.

De visioner och dunkla aningar som tillskrivs konsten och konstnären har, åtminstone när man når fram till modernismen mot slutet av 1800-talet, blivit accepterade i vid utsträckning. Det som konsten representerar får inte blandas samman med den simpla borgerlighetens ljumma anspråk. Genom den aggressivitet som konsten kan uppvisa utmanas de estetiska gränserna. Aggressionen riktas inte enbart mot borgerligheten utan i lika stor utsträckning mot konsten själv. Normbildning och bekvämlighet blir angreppsobjekt som till tider utmynnar i konstriktningar som dadaism och surrealism som hyser en önskan om att göra upp med de förstelnade och inkonsekventa former som konsten åstadkommit.

Det är egentligen inte något nytt som tillkommit i konsten under modernismen. Det är fråga om en anpassning, en ”modernisering”, av det konstnärliga arbetssättet och inställningen. Djupare sett rör det sig om en mystisk verksamhet som i slutändan åberopar sig av andliga storheter och som bygger på inre övertygelse – dessa delas av både konstnärer och publik. Att det råder oenighet och att konsten förmår att skapa ordentliga provokationer visar sig inte vara till sakens nackdel. Konsten står nu säkert på institutionell mark; den är accepterad av samhället där den tilldelas en verkligt betydande roll som kulturyttring även om detta inte gäller alla yttringar och i varje fall inte omedelbart.

Kris i konstabegreppet

Under modernismen bibehålles konstens estetiska identitet och värde. Genom uppkomsten av mer eller mindre tillfälliga normer är det någorlunda möjligt att argumentera kring vad som är kvalitet. Och det hänger alltid samman med formen. Bildkonstens egenart framstår genom det sätt som konstnären behandlar formen och det gäller också när det refereras till något slags innehåll. Varken dadaisterna eller surrealisterna har någon riktig uppgörelse med konstabegreppet, däremot mycket kritik av dess korrupthet. I dessa rörelser framträder också en annan problematik som handlar om konstens specialiseringar i olika tekniker. Det har inte rått någon oenighet om konsternas enhet. Litteratur och bildkonst, tex., har handlat om samma konst. Essensen i konsten har genomgående framträtt som en abstraktion, ett tillstånd, en uttrycksvilja för ett översinnligt något. Det estetiska i konsten handlar om något särskilt estetiskt som inte helt låter sig återföras till objekt eller tecken. Under romantiken (och även längre fram) finns idén om alltkonstverket som skall förena alla konstarterna till ett gemensamt uttryck. Dadaister och surrealisterna blandar också olika konstarter visserligen inte för att skapa det ultimativa verket utan i första hand för att rena konsten genom uppror och revolt. Bakom både revolt och föreställningar om konstens enhet vilade till synes orubbligt konstens grundläggande värde, något ofattbart och genuint.

Under 1960-talet hamnar modernismen i kris. Popkonsten, minimalismen och konceptkonsten är de företeelser som för med sig svåra problem för upprätthållandet av konstens traditionella värden. Det kom att råda ett utbrett tvivel på konstens estetiska värde och på dess värde överhuvudtaget. Den konst som producerades av dessa riktningar stred mot en vedertagen grundordning. Popkonsten visade fram målningar och objekt som kunde vara charmerande eller ironiska men knappast estetiskt eller expressivt intressanta. Minimalismen förenklade framställningarna med en hänsyftning på en generell formvärld; uppställningar och

repetitioner av det slag man kan finna i vilken omgivning som helst – och alltså utan (som hos exempelvis Malevitj) att göra anspråk på något andligt innehåll. Konceptkonsten företrädde uppfattningen att konst var en idé, likgiltigt vilken, som presenterades som konst. I detta sammanhang uppstod den institutionella konstteorin i vilken konsten inte äger någon yttre essens; det är institutionen som (enligt en konventionell och liberal tradition) uppfattar vissa företeelser som konst.

Man kan säga att denna period kom att avsluta diskussionen om ”Vad-är-konst?” Svaret var enkelt: Konst kan vara allting.

Postmodernt

Ytligt sett återhämtade sig konceptbegreppet mot slutet av 70-talet. Den breda och onyanserade uppslutningen kring det nya måleriet såg ut som expressionismens återkomst men i mera initierade kretsar fungerade dessa nya aktiviteter som pseudokonst. Det nyexpressionistiska måleriet var en distanserad upplaga av något som tidigare uppfattats som innerligt med ande och översinnligt uttryck. Nu var det pseudo, ett metamåleri. Detta var dock inte något entydigt eftersom det samtidigt väcktes ett genuint och omfattande intresse för måleriet. Och även i avancerade sammanhang förelåg inte någon sammanhängande konstteori. Den postmoderna filosofin försåg konsten med nya synpunkter men praktiskt taget inget var särskilt ägnat åt konstens domäner. Det som faktiskt dök upp var påfallande konservativt som exempelvis hos Lyotard⁵ som hävdade en återgång till sublimiteten – samtidigt som han avvisade det sköna – genom att framlägga nyläsningar av Kant. Det sublima var trots allt en mera tilltalande möjlighet än det formestetiska i det att det varken kunde framställa och långt mindre innehålla det som var dess objekt, det gränslöst stora. Lyotards entusiasm fick dock begränsad betydelse. Från början av 1990-talet kom den internationella konsten att domineras av ”social kritik”. Därmed förändrades ganska plötsligt omständigheterna för det som tidigare tagits som självklart vad gäller konstens identitet och värde.

Konstens kvalitet efter modernismen

Den ”sociala kritiken” är en konst som inte har någon bestämd form och som inte heller äger en estetisk identitet eller ett estetiskt värde som dominerande faktor. Den är en konceptuell konst och präglad av en stark betoning av innehållet. Socialkritiska ”konstverk” kan vara vad som helst och kan ibland även sakna visuella inslag. Det ”socialkritiska” skall inte förstås alltför bokstavligt. Det rör sig om att dagens konst ”problematiserar” eller ”undersöker” något som kan knytas till det sociala. Vinklingen av det blir alltid i någon mån ”kritisk” eftersom det förväntas att konsten intar en sådan hållning. Något ”konstverk” i gängse mening är det dessutom svårt att tala om eftersom den termen hänger samman med konsten under den estetiska eran när konstverket är bärare av det andligt estetiska. Ett sådant konstverk kan avgränsas som den plats där det andliga uttrycket föreligger, dvs. konstobjektet. Den socialkritiska konsten definieras institutionellt och det är dessutom fastslaget att allt kan vara konst. Bildkonsten, och det är tills vidare denna institution som dominerar den sociala kritiken, behöver inte längre begränsas till att framställa bilder. Alla medier är möjliga även om de visuella inslagen är klart dominerande.⁶

En förändring av konstens identitet medför omfattande konsekvenser. Det är fråga om ett paradigmskifte. I det här fallet skulle man kunna tala om en vederläggning av konsten eller att

tron på konsten gått förlorad. Det finns dock inga tendenser på att konsten skulle försvinna. Konsten betraktas fortsatt som en mycket värdefull verksamhet.

Det existerar i den traditionella konstuppfattningen en spänning mellan den estetiska identiteten/värdet och den konstnärliga friheten. Är det så att friheten begränsas av det estetiska eller kan konsten i frihetens namn överskrida det estetiska? Att estetiken förlorat sin roll som konstens bestämning visar att frihetstanken varit starkast. Man skall dessutom hålla i minne att konstens "paradigm" inte baseras på någon vetenskaplig teori utan består av tämligen lösa spekulationer som vävts in i en filosofiskt argumenterad fattning. De tidiga upproren mot konsten, alltså dada och surrealism, kunde accepteras genom att ses som avancerade former av estetiska uttryck. De kom inte heller att beröra den fortsatta utvecklingen med några uttalade konsekvenser. Duchamps readymades var långt mera problematiska men alltför isolerade för att få några omedelbara följder. De förblev en anomali som lite slarvigt kunde räknas in i dadaistiskt och surrealistiskt gods. Annorlunda blev det med pop, minimalism och konceptkonst. Popkonsten kunde med någon ansträngning betraktas som en form av estetiskt uttryck, konstnärens formgivna kommentarer till det moderna samhällets bild- och formvärld. Den var inte tillräckligt entydig för att framstå som en totaluppgörelse med konsten. När minimalismen dök upp visade sig också paradigmatiske kritik som Michael Fried diskuterar i *Art and Objecthood*. Hans uppfattning är att en gräns överskridits.

Konstobjektet höll på att förlora sin samlande enhet. Den kritik Fried utvecklar stannar vid en rent formell (men ingalunda oviktig) synpunkt: att bildkonsten skapat en tidsdimension något den inte får göra enligt den traditionella uppdelningen av konstarterna (tidsdimension i konsten tillhör tex. teatern). Minimalismen var ändå inte riktigt en stor utmanare. Även dessa mycket enkla (men ibland med viss komplexitet) objekt kunde estetiseras. Skillnaden mellan ett minimalistiskt konstverk och ett modernistiskt hänger som nämnts samman med att det förra saknar andligt uttryck och att det senare skall ha det. Skillnaden är naturligtvis inte synlig utan fungerar institutionellt: Är konstvärlden generellt överens om att det är det ena eller det andra så gäller det som man bestämt sig för. I modernismen är det självklart att ett konstverk innehåller ett andligt eller åtminstone en speciell djupdimension av det estetiska. I minimalismen framträder synpunkter som förnekar detta. I någon mån kan en sådan tankegång visas genom att konstverket tex. banaliseras på ett sådant sätt att mottagaren (tex. kritikern) uppfattar att något är avvikande eller gallet. Men man kan inte vara säker, möjligheterna att tänja gränserna för vad som är estetiskt möjligt framvisar en utomordentligt flexibel historia under modernismen. När konstverk avvisats som icke-konst har det vanligen rört sig om en temporär inställning som snabbt ändrats. I den traditionella konstuppfattningen finns ingen gräns mellan konstens kvalitet och dess identitet. När konsten identifieras som konst identifieras den också som god konst. Dålig konst är detsamma som icke-konst. Det här beror på att kvaliteten är något som uppfattas som estetiskt värde. När ett sådant uppfattas kan betraktaren konstatera befintligheten av att ett konstverk föreligger genom dess förmodade kvalitetsegenskaper.

Med konceptkonsten blev problemen uppenbara. Inte bara genom de objekt som presenterades utan genom kombinationen av konstteoretiska resonemang och det som visades (här är det ofrånkomligt att konstverksbegreppet inte längre fungerar som tidigare). Den gamla frågan om vad som kan vara konst kunde besvaras med "allt", vilket blev ett genombrott för institutionell konstteori. Det är själva konstessensen som blir utsatt för en våldsam kritik som vänder upp och ner på invanda föreställningar. I en normal hantering producerar konstnären verket och kritikern och publiken bedömer/avnjuter (eller fördömer)

dess estetiska (i vid bemärkelse) värde. Konceptualisterna (åtminstone tillräckligt många av dem) deklarerar att man inte genomför sina konstverk på sådana premisser. Istället presenteras verken som helheter vilka kan byggas ut hur långt som helst. Om det finns objekt ligger inte huvudsaken där utan i idén eller kontexten. Och till kontexten hör både egna konsteoretiska resonemang och den kritik och reaktion som produceras av mottagarna.

Ur en traditionell synpunkt borde sådana anspråk avvisas all den stund konst handlar och har alltid handlat om estetiska värden. Men marken var tillräckligt beredd för att det skulle låta sig göras i så stor omfattning att det blev en faktisk och viktig rörelse av konceptualismen. De påstående som gjordes hade en förankring i den samtida debatten i slutet av 1960-talet (man kan erinra om Dantos artikel angående konstvärlden som förutsättningen för konst från 1964).⁷

Händelserna vid den här tiden fick ingen omedelbar verkan. Konceptkonsten som en synlig manifestation med radikala förslag tynade bort ett stycke in på 1970-talet. Konsten kom vid den tiden att domineras av politiska motiv, något som också har sin konsteoretiska betydelse: vad skall konsten tjäna till efter estetikens sammanbrott? Konceptualismen kunde inte ge något svar på den frågan. Dess främsta uppgift kom att vara en samlad kritik av den modernistiska synen. Det är att notera skillnaden i den interna kritiken vad gäller konceptualismen och modernismen. I modernismen kunde frågan om vad som är konst utövas genom konsten. Konstnärerna kunde genom experiment ställa frågan "Vad är möjligt i konsten?". Varje konstverk kunde bära med sig frågan: "Är detta möjligt som konst?" Att själva konsten bildade en given ram som inte kunde överskridas var aldrig någon fråga. Konsten var i modernismen fortfarande självklar som fenomen. Den fanns, den hade alltid funnits och den rörde på ett eller annat sätt det estetiska. För konceptualisterna var utgångsläget ett annat eftersom de kunde ifrågasätta även konstens till synes självklara premisser, främst genom att avvisa det estetiska. Som kvalitet i konsten nämner Joseph Kosuth i "*Art after Philosophy*" att konstverket skall vidga konceptbegreppet. Den tanken hänger samman med en redan existerande tradition som tidigare nämnts, nämligen konstens frihet och rätt till överskridande. Det hade då handlat om estetiskt överskridande, nu blev överskridandet fritt, men förseddes med nya problem, nämligen vad det skulle handla om, en följd av separationen mellan identitet och kvalitet.

Mot en ny konstuppfattning

Det politiska inflytandet i konsten kring 1970 kan alltså ses som ett förslag till lösning på konstens uppgift. Med viktiga politiska frågor i ryggen var det, i alla fall kortvarigt, att skjuta undan akademiska frågor kring konstens identitet och kvalitet. De masspolitiska rörelserna kunde få stöd av en del konstnärer och dessa i sin tur kunde väcka viss uppmärksamhet på konstsalongerna med aggressiva politiska slagord. Det skulle snart vara över, konsten hade varken tradition för eller någon betydelsefull kapacitet för massverkan. Det man kunde förvänta sig av konsten var långt mera intrikat och sofistikerat och fungerade därför dåligt som opinionsbildare. Istället kom konsten att vandra in i en gåtfull era av allmän pluralism som bröts med den postmoderna strömningen med början omkring 1980.

De följande åren kunde uppvisa att konsten fasthöll vissa traditioner. En handlade om teoriintresset. Den moderna konstens uppkomst genom ett samarbete med filosofin kom att följas upp på ett överväldigande sätt genom att konstnärerna i långt större utsträckning än tidigare tog del av avancerat textmaterial och använde detta som inslag eller grund för sina

konstprojekt. En annan handlade – återigen – om konstens interna problem. Ännu en gång hanterades frågan om vad-är-konst? Nu ännu tydligare och med påfallande många inslag som handlade om att distansera sig från det estetiska (och expressiva) synsättet. Ironin och distansen till den egna handlingen följdes med att i postmodern anda skapa verk där det reflekterades över språk, tecken och bild. Och när alla dessa aspekter utmattats hamnade man så i den redan nämnda sociala kritiken. Fram till dess kan man säga att den postmoderna konsten teoretiskt genomfört det som konceptualisterna redan fört fram. Skillnaden var att man nådde längre och åstadkom ett genombrott för detta alternativ till modernismen. Estetiken trängdes tillbaka och kom i alla fler sammanhang att framstå som en underordnad synpunkt i konsten.

Det som nu kom att prägla konsten är att den blev helt beroende av konstvärlden. Någon identitet eller något värde kunde inte hämtas från någon extern källa; konsten ”finns” egentligen inte. Den vilar helt på en överenskommelse och det är i princip möjligt för konstvärlden att upprätta vilken som helst betydelse den vill ge konsten. Godtycket kan uppfattas som helt öppet men är det naturligtvis inte eftersom traditionen kommer att ha en avgörande betydelse. Även om så väsentliga förändringar ägt rum som uppgivandet av den grundläggande identiteten ändras inte allting, långt mindre föreligger ett samlat behov för att fullfölja något slags konsekvens av den uppkomna situationen. Konsten framstår fortsatt som värdefull emedan den betraktas som ett viktigt bidrag till mänsklig kunskap, erfarenhet och upplevelse. Utveckling och förändring är också knutet till konsten och tillämpandet av dessa faktorer är också väsentliga. Allt detta är emellertid abstrakt och det är därför ofrånkomligt att fråga vad konsten skall tjäna till i en mera bestämd mening. Det som skedde var att konsten kom att rikta sig mot samhället. Genom att häfta sig fast vid den breda ramen av ”social kritik” kan man säga att konsten gör sig nyttig. Den framstår som samhällsmedveten.

Konstens nyttiggörelse

Det finns en stark tradition för konstens onyttighet. Den hänger samman med det estetiska som kan betraktas som ”onyttigt”, alltså utan någon praktisk funktion. Särskilt onyttig är den till tider framhållna estetiska njutningen som dock samtidigt äger en status. Njutandet av det sköna var före konstens tillkomst en förnäm och ibland depraverad sysselsättning för överklassen. När estetiken kopplades samman med konsten och konstnärsgeniet kunde dess position stärkas. Men den blev också kontroversiell. Dandyismen, dvs. ett sätt att leva estetiskt utan moraliska skrupler omfattades tex. av Baudelaire.⁸ Här framstod friktionen mellan moral och estetik. Dandyn ägnades sig skrupulöst åt den estetiska njutningen och såg det estetiska livet som det väsentliga. Vanligare var dock att konstnären uppfattade sitt uppdrag som ett positivt för att inte säga outhärligt inslag i världen. Onyttigheten var bara skenbar. Konsten handlade om att tillföra världen andliga värden. Dessa kunde ytligt sett uppfattas som onyttiga.

När konstens estetiska ramverk raserats får kvalitet och identitet sökas på annat håll. En sådan situation kan alltså sägas ha uppkommit under 1990-talet. När konsten inte har det värde man utgått ifrån ställs man inför frågan om vad den skall användas till. Den tidigare estetiska ”onyttigheten” är något annat mot att hävda en allmän ”nyttighet”. En möjlighet är att avdramatisera konstens betydelse och se dess produkter som likställt med underhållning, dekoration, design osv. Om en sådan syn bokstavligen skulle vinna insteg försvinner emellertid den särskilda status och det obetingade intresse som konsten traditionellt kunnat åtnjuta. Låt oss kalla detta för ”konstens avdramatisering”.

Konsten avdramatisering

Djupa andliga tillstånd förmedlade genom konsten, tidlös formmystik, de eviga mästerverken, det missförstådda geniet som offrar sig för konsten etc. – sådana synpunkter på konsten har förlorat det mesta av sin relevans. Samtidigt har synen på konsten fått en motsvarande tillnyktring. Konsten och konstnären har för den skulle inte mist sin position som egendomlig provokatör och underlig förnyare, men en del av den gammalmodiga statusen har onekligen försvunnit. Konsten har genom markering av sina rationella och nyttiga sidor som socialkritiskt instrument förlorat en del av sin mystik och outgrundlighet. Tendensen skall dock inte överdrivas.

Konsten kan inte finna någon landningsplats i sin strävan att finna en rimlig identitet. Ett socialkritiskt instrument – men på vilket sätt? Det handlar i allmänhet inte om att framhäva några politiska ideologier, inte om att vara journalist och inte heller om forskning. Eller möjligen allt detta med ett ”kvasi-” framför. För att inte slukas av omgivande fält må konsten bibehålla en skillnad mot annat. Det är svårt att formulera, men lättare i praktiken. Det är nästan alltid påtagligt att ett konstprojekt inte är något annat än ett konstprojekt. Det kan kännas igen på det sätt det görs, att det tex. är ovanligt och märkligt. Väsentligare är dock att det äger rum inom konstvärldens ramar och att det där genomgår en behandling som är tydligt speciell.

Man kan nog säga att konsten tills vidare säkrar sin identitet genom att den får ett särskilt slags uppmärksamhet på hög nivå som involverar teoretiska analyser. Den blir helt enkelt tagen på allvar, även om en stor publik emellanåt kan vara oförstående och kritisk.

Om man vill tala om konstens avdramatisering (det-är-inget-märkvärdigt-med-konst) har man anledning att se på detta med reservationer. Konstens tradition som en statusfylld institution i samhället försvinner inte fastän en del av dess former anpassas till ett nytt tidsklimat. Det är också värt att hålla i minne att den radikala identitetsförändringen är något som pågår i en mindre, ehuru inflytelserik, del av konstvärlden. I den väldiga praktik av utställningar, konstnärer, publik, publikationer osv. existerar båda konstparadigmen samtidigt. Och de kan även tillåta sig att skapa blandformer. Konstlivet företräder den liberala mångfalden. Men även med denna möjlighet inräknad är problemet med oredan ofrånkomligt.

Samtidskonsten kvalitet

Att upprätta kvalitetsnormer för en konst som baseras på innehåll och icke-estetisk identitet och som i övrigt endast hyser principiella rester av det gamla konstbegreppet (som nyhet, överskridande, frihet, teoretiskt djup mm.) är naturligtvis komplicerat. Men en sådan ansträngning börjar inte med 90-talet. Mot det gängse konstparadigmet har det som redan nämnts funnits anomalier. Den viktigaste, och som står den sociala kritikens konst närmast, är konceptkonsten. Den vilar på ungefär samma betingelser som dagens konst. Men även här var det möjligt att skapa kvalitetshierarkier. Tex. är några av de främsta konceptualisterna Joseph Kosuth, Lawrence Weiner och Robert Smithson. De två första kan motiveras genom att de framstår som de mest konsekventa och uttalade representanterna för konceptkonst. För Smithsons del kan man anföra att han visat vilka fascinerande möjligheter som riktningen kunde åstadkomma. Hans projekt från 1970 ”Spiral Jetty” kunde knytas både till den estetiska

traditionen och under alla omständigheter till minimalismen (som i sin tur med lite god vilja kunde ses som en avancerad form av estetik). Främst får man emellertid tänka sig att konceptkonstens kvaliteter fanns i dess utmaning av modernismen. Kritiken av denna fick ett tillräckligt stöd och onekligen positiv uppmärksamhet (Documenta 1972 inte minst) för att den skulle finna en framskjuten plats i konstdiskussionen. Radikalismen i konceptkonsten med arbeten som framstod som direkta konsekvenser av den antiestetik och antiexpressionism som man företrädde kunde utan större svårigheter uppfattas som kvalitetskriterier.

Konceptkonstens kritik av modernismen tog ny fart under 80-talet med postmodernismen. I dess första fas innebar denna morgonluft för måleriet. Men mot slutet av 80-talet kom det postmoderna att alltmer företrädas av neoconceptualism. Återigen kan man tala om att kvaliteten i den postmoderna konsten låg i kritiken av modernismen. Men den fick nu en långt större utbredning, både vad gäller antalet aktörer, mängden av olika tekniker och även olika ämnen (tecken, språk, kitsch, kropp, postfeminism osv.). Neoconceptualismen fick också försvara sig mot att bara bli en kopia på 60-talets konceptkonst.

Då modernismen påtagligt blivit den förlorande parten i uppgörelsen förelåg den omedelbara kvaliteten i den konst som företrädde kritiken. Det teoretiska underlaget var långt större än under konceptkonsten på 60-talet. En helt ny diskurs stod plötsligt till förfogande som stöd för den postmoderna neoconceptualismen. Men när fienden modernismen i praktiken blivit nedkämpad blir problemen kring identitet och kvalitet alltmer tydliga. Som Kuhn ser på paradigmbegreppet är varje paradigm beroende av att hysa en "normalvetenskap" – i detta fallet "normalkonst" eller en standard för den nya konsten - socialkritiken.

Uppgörelsen med det rådande är sålunda något som skapar utrymme och behov för kvalitetsutveckling. Ett sådant inslag var konstens utbredning. Norden, Östeuropa och efter hand också övriga världen fick i en medveten strävan plats i konsten. Detta skapade nya variationer på kvalitetstemat. Och konsten som social kritik strävade självklart efter aktualitet som också (med konstvärldens välvilja) blev en del av kvalitetskriteriet.

Intet av detta är dock tillräckligt för att uppfylla teoretiska krav på konstens identitet och kvalitet. Den kvalitet som fanns i den postmoderna konsten på grund av att den med framgång utmanat modernismen förlorar sin betydelse när striden är vunnen. Då måste något mera konstruktivt produceras. Det räcker inte med en konst som utmärker sig genom att vara annorlunda än modernismen. Det blir alltså den sociala kritiken som tillsammans med globalism och nya, framför allt, elektroniska tekniker kommer att prägla samtidskonsten. Detta är visserligen till en början nyheter i konsten, men hur skall konstens specifika kvaliteter bedömas och vilken identitet skall kunna skapas ur dem?

Foto

En tydlig annektering föreligger i samtidskonsten. Fotot, som efter måleriet intagit ställningen som den för bildkonsten mest typiska tekniken, har utvecklat en symbios med bildkonsten. Det är alltså inte bara så att bildkonstnärerna har tagit sig an fotografiet, fotografer som befunnit sig utanför konstvärlden har i påtaglig utsträckning blivit intressanta och accepteras som intressanta konstnärer.

The ghost of quality

Utställningen "Fresh Cream" från 2000 bestod av en bok och ett samtal på Internet mellan de 10 curatorerna som valt konstnärerna. Maria Lind skriver i samtalet:

"Contemporary art...is a huge sponge for everything from philosophy, sociology, science and religion to literature, theatre and music. It is possibly the most contemporary form of understanding, and, perhaps more than any other field can discuss and question contemporary existence"⁹

Uttalandet är en beskrivning av och en argumentation för den sociala kritiken. Konsten kan berättigas genom att den får oss att förstå den samtid som vi lever i och att den alldeles särskilt kan företräda en diskussion och ett ifrågasättande av världen. Dessutom hämtar konsten sitt material från solida områden med hög status. Vi är långt från underhållning och dekoration. Maria Lind säger inte att det absolut är så, men det är tydligt att hon och andra menar att det bör vara så och att det i praktiken har gått i den riktningen. Det är överhuvudtaget en sympatisk tanke som är rimligt acceptabel. Man skulle också kunna säga att Lind vill ge konsten en identitet, en oberoende plats där kulturella, sociala och politiska företeelser diskuteras. En sådan plats skulle också journalistiken vara, men här vägs in ett par viktiga tillägg: "possibly the most contemporary form of understanding", alltså en särskild förståelse av samtiden, och "perhaps more than any other field can discuss and question contemporary existence". Det senare yttrandet får nog förstås som att konsten leder bort från journalistiken och in i en mera filosofisk värld. Det krav som ställs på ett avsevärt djup ligger väl i linje med konstens traditioner. Beskrivningen av konsten skulle också kunna appliceras på institutionen filosofi och dessutom på religion. Vi står då igen med den hegelska hierarkin av områden som uttrycker Världsanden. Det är alltså besvärligt med identiteten i konsten. I områdena filosofi och religion är det inte samma problem, men de har inte heller gett upp någon sedan länge erkänd identitet.

Om man skulle använda Linds uttalande som kvalitetsnorm skulle man tvingas försöka bestämma när ett konstverk är maximalt samtida eller/och att det på ett övertygande sätt diskuterar och ifrågasätter tillvaron mer än andra områden. Det lär inte vara enkelt. Man kan också fråga sig vad det är för slags diskussioner och ifrågasättande som kan utlösas av konsten. De debatter som vanligtvis blir hörda handlar om tillfällen när konsten berör något i samtiden känsligt ämne. Det är lite för enkelt och strategiskt för att tjäna som förebildlig diskussion.

Det är lätt att se svårigheterna. Medan filosofin har tämligen väl sammanhållna grunder som man är överens om (tex. logik och satsanalys), religionen sin föreställning om en tro på något, saknas något motsvarande i konsten sedan estetiken lämnat den. Konstidentiteten tvingas därmed ut i allmänbegrepp som inte låter sig preciseras. Tex. "Frihet", dvs. att konsten inte behöver känna sig bunden till någon särskild metodik eller teknik eller något framställningssätt. Eller att söka annan kunskap än den som låter sig beskrivas i språkliga termer; erfara och förstå på andra vägar än gängse kunskapsformer. Det blir lätt en vinglande resa mellan uttalanden som stadigt rör sig mot att konsten vill visa det okända, vill medvetandegöra, forcera positioner som språket inte kan hävda. Sådana tankegångar förekommer och har förekommit ofta i konstdiskussioner och är inte knutet till den sociala kritikens era. Det slags möjligheter låter inte oävet, men man blir snabbt klar över att om något sådant sker, äger det rum utom möjligheter för precisering. Hur skall kvalitetskonst kunna bestämmas i ett så oklart system? Hur skall det vara möjligt att skilja rena

spekulationer från sådant som åtminstone har ett genuint uppsåt? Och skulle ett genuint uppsåt vara tillräckligt? Och vad skulle ett genuint uppsåt röra sig om?

Nu skall emellertid inte Maria Lind lastas för sin synpunkt om hur hon vill beskriva och rekommendera konsten år 2000. Det hon framför är en "sympatisk" möjlighet och det beskriver i någon mån det som sker under skilda beteckningar som "social kritik", "kontextkonst", "relationell estetik".

I diskussionen mellan curatorerna i "Fresh Cream" kommer frågorna om identitet och kvalitet på tal. Iwona Blazwick karakteriserar de deltagande konstnärerna:

"Some artists are exploiting the conventions of cinematic or theatrical narrative and character, stories of love and hate peopled by contemporary divas and urban cowboys...Modernity itself is regarded as a genre. I think we can see the powerful emergence of performance art, of the artist's body as subject and object...None of the work is ironic or detached, but absolutely rooted in the everyday as both abject and unexpectedly lovely"¹⁰

Blazwick beskriver en samtidskonst som präglas av undersökning, konsten som forskning. Den har avlägsnat sig från modernismen, lämnat ironin och objektiviteten. Konsten skall äga en sådan bredd att den lämnar plats både för det fränstötande och vackra. Bortsett från uttalandet som en partsinlaga rör det sig om en rimlig karakteristik av samtidskonsten. En beskrivning av ett fält som normaliseras efter att ha lämnat modernismen. Det som Blazwick ser som kvalitet är en aktningvärd konst, styrd av en idé om undersökning som har lämnat de tidigare ironiska och opersonliga hållningarna.

Bice Curiger skriver på detta:

"Art ruled by love and friendship! And no one seems bothered by that ghost called quality... Some criteria of quality could be: innovation, economy of means, perseverance, coherence etc. And yet, as I write these qualities down I can immediately think of many artists who have demonstrated their quality by coming up with the very opposite of this short-list..."¹¹

Listan pekar alltså på innovation, återhållsamhet, ihärdighet, sammanhang. Det säger naturligtvis inte särskilt mycket. Förnyelsen är självklar, att ekonomisera med uttrycksmedel är en väl inarbetad inställning, likaså koncentration och sammanhang som torde förstås som ungefär "rätt kontext".

Olu Oguibe fortsätter:

"Strength of the work, absence of detachment or cynicism, a sophisticated experimental approach to art-making, these are certainly indicators of 'quality', and the registers are wonderfully apt, too, because they are not reductive."

Och fortsätter:

"One believes that what has happened is that a whole body of influential arbiters of culture have countered those pretensions of objectivity upon which the modernism mausoleum was built and admitted that 'quality' is indeed a subjective category...nothing comes closer to capturing that subjectivity than Curiger's wonderful metaphor of the 'ghost' of quality."¹²

Här får vi veta att kvalitet är en subjektiv kategori och att det är den som är det omtalade spöket. Vändningen är inte särskilt lyckad. Subjektivitet som kvalitet för fram tanken att konsten idag är pluralistisk och öppen ställd i motsats till modernismen.

Bice Curiger replikerar att modernismen är mer komplicerad än så:

"...there are other versions of Modernism /.../ among them Dada, Surrealism and Expressionism...I heartily refuse the notion that we assess quality subjectively simply because we no longer believe in objectivity (assuming we ever believed in it)...I believe in discursive processes, where speculative (rather than subjective) thoughts are weighed and tested and transformed in manifold ways...in my exhibitions I do not simply reproduce history as it had been handed down...my shows are considered 'subjective' simply because I find it boring to reproduce the canon..."¹³

Den situation som tecknar sig i samtidskonsten (och då inte bara utifrån ovanstående citat) bygger helt uppenbart på att se konsten som "undersökning". Det är fortfarande tydligt att man betonar att modernismen är något som bör undvikas. Curatorerna i "Fresh Cream" (och det gäller nog i vid utsträckning) väljer "intressanta" konstnärer. Om man inte föredrar att välja ett "intressant" tema och letar fram "intressanta" konstnärer som skall fylla ut detta. Och detta "intressanta" är helt uppenbart något som i största utsträckning kan samlas under "social kritik". Vi kan se en praktisk kvalitetsnorm i arbete. Det sociala fältet erbjuder en outsärlig ström av ämnen och synpunkter som antingen i sig kan föra med sig något värt att uppmärksamma eller att verket kan göra det på ett originellt sätt. Därtill finns flera uppsättningar av aspekter som inte går att förneka som värdefulla: feminism, globalism, en lång rad politiska och sociala händelser.

Kvalitet och identitet hänför sig alltså till en praktik, en praktik som skiljer sig från modernismen. Men modernismen är svår att definiera. Den tycks dock stå för att hävda estetiska värden och att vara i stånd att upprätta en kanon av konstverk. Nu tycks vi ha gått in i en värld där pluralismen regerar.

Det är visserligen så att konsten inte styrs av teoretiska argument. Man kan naturligtvis hävda att det gör tex. inte vetenskapen heller, men det finns väsentliga skillnader. Kravet på samspel mellan teori och praktik är högt ställt i vetenskap. Det är tex. inte någon kvalitet att välja något för att det bryter med gängse regler och metoder, medan detta är framträdande i konsten. Man kan invända att utbrytningar och nytänkande inte är främmande för vetenskaplig verksamhet och att konstnärliga brott begränsas av vad som faktiskt är möjligt att få acceptans för. Det är ändå skilda attityder. Och skillnaden berör inte minst förhållandet mellan objekt och subjekt. För vetenskapen finns företeelsen som bara till en viss gräns kan styras av forskningens önsknings. I konsten finns det ingen företeelse överhuvudtaget sedan estetiken lämnat banan. Aktörerna i konsten kan uppträda strategiskt dvs. framstå som både subjekt och objekt. Konstverken produceras medvetet för att möta de redan kända behoven. I dessa behov ligger självfallet också att de skall visa något nytt, en överraskning – om den kan fogas till de befintliga socialkritiska synpunkten.

Den institutionella konstteorin dominerar konstscenen. Men den har inte utvecklat någon sammanhållen teori utan används för att bemöta den mångfald som blivit oundviklig. Strängt taget är dock mångfalden inte så stor som man lätt kan tro. Om man betraktar konsten paradigmiskt kan man helt enkelt säga att mångfalden beror på att båda paradigmerna kan användas, alltså såväl det estetiska som det institutionella, vilket ger två möjligheter. I det

styrande institutionella lägret kan man hävda att modernismens historieskrivning är bruten. Men faktum är att vi ännu har sett ytterst få exempel på vad det innebär. Alternativa konsthistorier har inte skrivits ännu. I utställningslivet kan man blanda konstverk från olika tema och tillämpa vilka teman man önskar, men sådant är på sin höjd ett försiktigt förstadium till en ny historieskrivning.

Det blir sålunda möjligt att med utgångspunkt från konstscenens intressen skapa de kvaliteter som för närvarande råder. Och mer än möjligt; de enda kvalitetsnormer som existerar är de som upprättas av konstvärlden. Upprättandet är inte något som sker genom medvetna beslutsprocedurer. De tillkommer genom intressesfärer i konstvärlden. En sådan intressesfär är tex. konstteorin. Som redan nämnts kom det teoretiska intresset och kritiken mot traditionellt konstantänkande att vinna väsentligt insteg genom konceptkonsten som i sin tur hämtade utgångspunkter från pop och minimalism. Den postmoderna kritiken av grundläggande begrepp i modernismen förde, utan att på något sätt vara konsekvent, till att konsten förändrades och så småningom fann en ny standard genom socialkritiken. Det är många aktörers intressen som skall tillgodoses. Konsten kan svårligen förvandlas till en arena för huvudsakligen teoretisk analys. Det förväntas mer underhållning och överraskning än vad det teoretiska kan prestera, särskilt med tanke på att en stor del av centrala konstaktörer knappast kan kallas för teoretiker. Och det måste existera en ekonomi i den konst som dyker upp, konstmarknaden skall också upprätthållas osv.

Kriterier

Enär det inte föreligger något objektivt konstvärde blir kvalitet det som konstvärlden uppfattar som kvalitet. Man kan alltså inte tala om att verk har en kvalitet i sig (vilket var möjligt i det estetiska paradigmet). Konst som inte kan väcka tillräcklig uppmärksamhet är därför chanslös att erhålla någon kvalitet att tala om. För att det alls skall vara möjligt att komma till tals krävs ett **nätverk**. Konstnären måste ha tillgång till eller skaffa sig tillgång till ett nätverk som innebär att konsten blir synlig, uppmärksammas och behandlad. Det finns naturligtvis ett otal sådana nätverk. Det starkaste är ett internationellt sådant som innehåller förbindelser med viktiga utställningsorter, kritiker, curatorer, stipendiekommittéer och andra områden.

Vi föreställer oss en enkel modell med en ambitiös konstnär som vill starta sin verksamhet. Att ställa ut betyder att få tag på en plats och att annonsera utställningen. För att detta skall kunna genomföras får vissa kontakter upprättas. Så långt kommen som till utställning betyder antagligen att vår konstnär redan varit med ett tag. Och det är en stor del av händelseförloppet. Under framfarten som konstnär eller blivande konstnär skapas vanligtvis ett antal kontakter. Eller åtminstone lär man sig vart man kan vända sig. De konstverk som producerats eller skall produceras måste också visas för att ett inträde skall beviljas. Ju mera konstnären förstår att anpassa sig på rätt sätt till det som sker i dagens konstliv desto större möjligheter till framgång. Det följer också av detta att förmågan till sociala kontakter och kännedom om hur cv och referenser skall förmedlas är av betydelse. Om ett försök leder till framgång innebär det att nya kontaktytor uppnås samtidigt som konstnären vinner erfarenhet i hur hanteringen bör skötas.

Ett sidospår är att få allmän offentlig uppmärksamhet. Konstverket kan vara sensationellt eller provokativt vilket kan rendera det rubriker i dagspressen. Detta brukar vara fördelaktigt men bara om det kan kombineras med en uppskattning från den interna delen av konstvärlden. I regel har en konstnär utbildats på någon konstskola och där fått en inblick i hur den interna

konstvärlden fungerar och fått tillfälle att lära sig något om hur de olika delarna i konstproduktionen arbetar.

Konstnären som inleder sin karriär är bara en av många som antingen skall ta sig in i ett system eller som redan befinner sig där. Och det rör sig självfallet inte bara om konstnärer. Aktörerna, alltså gallerister, kritiker, curatorer osv. rör sig ständigt i olika nätverk där de stiger och sjunker i betydelse, knyter sig till nya nätverk. Det är alltid vissa personer och institutioner i konstvärlden som är ledande. Sådana kontakter är givetvis de mest värdefulla. I de mest avancerade internationella sammanhangen skapas de dominerande kvaliteterna i konsten. Den som har god hand med nätverksbygge och kan framföra sina fördelar på ett sätt som anses korrekt har en ovärderlig möjlighet att åstadkomma kvalitetskonst.

Själva konstverket (eller snarare konstprojektet) är givetvis inte betydelselöst. Men det är inte avgörande. Att åstadkomma konsten kräver intresse, envishet och kreativ förmåga. Sådana egenskaper är inte ovanliga och kan dessutom utvecklas, inte minst genom kontakten med allt som sker – om man lyckas med att vinna en position i systemet.

För att fungera måste ett konstverk handla om något (**aboutness**). Diskursen kring ett samtida konstverk och ofta kring en konstnär är en bärande del. Innehållet föregår formen. Ett verk som bygger enbart på form kan avföras som modernistisk eller tomt. Och som sagt: Innehållet byggs upp utifrån någon aspekt av socialkritiken; ett slags kommentar till eller **undersökning** av något som är aktuellt i samtiden. Det kan också vara historiskt. En historisk undersökning (gärna av dekonstruerande karaktär) är fullt giltigt. Det som skapas måste alltså vara **relevant**, alltså passa in i det rådande sammanhanget.

Det förväntas också att ett arbete skall vara **förnyande**. Det kan röra sig om att det är provokativt (vilket är ovanligt), överskridande, överraskande, oväntat, besitta en omedelbar visuell eller rumslig styrka. Förnyelsen behöver inte vara omedelbar. Den kan också komma fram i diskursen, alltså genom det innehåll arbetet givits eller som tillkommer i den eventuella diskussion och kritik som kan följa.

Alla dessa aspekter på kvalitet produceras av konstvärlden. Det existerar inget område utanför konsten från vilket konsten skulle kunna bedömas ur kvalitetssynpunkt. Detta gäller naturligtvis inte inom ramen för modernismen som tillhandahåller tanken att den estetiska kvaliteten är en naturgiven essens som konstverket innehåller. Den kan, i enlighet med denna lära, uppfattas och bedömas, uppnå konsensus och placeras i en konsthistorisk kanon.

En kanon eller en konsthistoria är mer komplicerad i ett institutionellt synsätt. Alldenstund konsten och dess kvaliteter upprättas genom att konsensus (rimlig sådan, det finns trots allt olika uppfattningar) upprättas, blir framställningen av bestående (åtminstone vid en given tidpunkt) värden en beskrivning av vad konstvärlden anser. När exempelvis som ovan i "Fresh Cream" curatorerna försöker bestämma vad som är kvalitet, får dessa ansträngningar ses som förslag till att föra fram kvalitetsaspekter. Något i stil med "detta anser jag vara kvalitet". Om tillräckligt många i konstvärlden går med på saken uppstår en kvalitet. Att se saken på det sättet är ett "utifrån" perspektiv. Inifrån, dvs. från curatorn synpunkt är det ett försök att bestämma "egentlig" kvalitet. Man får föreställa sig att curatorn (eller vem det nu än är) ser konsten som ett uttryck för något och att detta uttryck innehåller vissa bestämbara kvaliteter. Det är inte fråga om att beskriva vad som sker. En beskrivning skall inte favorisera något, alltså inte uppställa konstkvaliteter på annat sätt än att hänvisa till vad konstvärlden

favoriserar. Varje försök att framhäva det eller det som en kvalitet innebär ett förslag till att något skall anses vara kvalitet.

Att se saken "utifrån" betyder att en betraktare intar en strikt institutionell inställning till konsten (som är det perspektiv som jag skriver ifrån). Att se saken "inifrån" är att tänka essentiellt, antingen det nu är helt eller delvis. Som jag redan framhållit existerar det i stor utsträckning ett slags kompromiss mellan det institutionella och det essentiella. Det är inte så märkligt. Även om man har en institutionell syn på konsten kommer man att ha åsikter om vad man menar är bra konst och finna argument för det.

I den obestämda situation som råder (striden mellan paradigmen) står det klart att det estetiska/modernistiska inte kan upprätthållas. Det är en klar konsensus om den saken. När konstens fokuseringspunkt flyttats från form till innehåll är det svårare att finna bestämmningar av vad som är kvalitet. Detta var visserligen ingen enkel sak tidigare, men nu har det blivit riktigt svårt. Konsten har därför kommit att framställa, som redan nämnts, det "intressanta", "angelägna", "aktuella". Det som kan mutas in av konstnären för att de skall kunna bli **igenkännbara** är ett bestämt område, helst med en återkommande form eller åtminstone inte mer än ett fåtal variationer. Därvid blir det möjligt att upprätthålla särskilda konstnärer som givna kvalitetsbärare. Man kan bara tänka på konstnärer som Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jeff Koons, Robert Gober, Kabakov, Felix Gonzales-Torres, Damien Hirst, Gillian Wearing, Vanessa Beecroft, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan etc. Alla dessa är någorlunda igenkännbara både vad gäller innehåll och de former de begagnar.

Det råder ingen tvekan om att det finns nog konstnärer för att tillfredsställa traditionen med konstnärer som representanter (eller låt oss säga kandidater) för konsthistorisk kvalitet. Tendensen är emellertid tydlig. De som finns har blivit många fler än tidigare och tillväxten är enorm. Man skall ha klart för sig att fastän föreställningen om konstens essens i någon mån tycks överleva även i avancerade kretsar, är den rådande konsteorin den institutionella. Konstvärldens mera vakna representanter har klart för sig att konstnärerna inte är exklusiva representanter för skapandet av konst och konstkvalitet. Kvaliteter skapas i hög grad genom andra aktörer. Temautställningen och det otal biennaler framstår i sig som en möjlig (det lyckas naturligtvis inte alltid) kvalitativ konstproduktion. Kritiker (i vid mening) inser sin nyckelroll och får en allt mer framträdande roll som aktiva skapare. Men det allra tydligaste inslaget i denna nya bild är curatorerna som blivit mycket vanliga. Curatorn väljer konstnärer och gör en utställning i samarbete med dem. En framgångsrik curator blir garant för kvalitet. Med tanke på mängden av nya konstnärer har det blivit praktiskt taget omöjligt att hålla ordning på alla uppdykande nya namn. Curatorn blir därför den person (det igenkännbara varumärket) som kan göras synlig. Det blir också lättare att föra fram nya och okända namn genom att denne skapar garanti för att de är intressanta. Det bör också understrykas att rollfördelningen i konstvärlden inte är fast. Det har blivit allt vanligare att inneha ett antal roller och kunna växla mellan dem: kritikern som är konstnär, curatorn som är kritiker och konstnär, teoretikern som fungerar som curator, konstnären som arbetar som assistent åt en annan konstnär osv.

Det är ingen överdrift att påstå att curatorn är ett nytillskott i konsten. Och det handlar om ett stort antal varav många arbetar frilans. Det är nödvändigt för en curator att profilera sig för att synas och detta för med sig att också konsten profileras ("cureras") långt starkare än tidigare. Man kan också notera den dubbla dragkraften i samtidskonstens socialkritik. Emedan konsten domineras av denna utgör den en särdeles lämplig grogrund för curatorprofilering. Och en sådan profilering förstärker socialkritikens dominans.

Och vad är då en konstnär? Återigen finns det bara en möjlighet (om man inte är essentialist): konstvärlden upprättar konstnären, denne pekats ut och tilldelas vissa egenskaper – som tenderar att bli alltmer otydliga. En betydande nyhet är att konstnärer gör ett projekt tillsammans. Jag avser då inte konstnärsgupper som ganska enkelt kan falla in under den allmänna konstnärsramen; en grupp blir igenkännbar. Just igenkännbarheten sätts på svåra prov när konstnärer samverkar. Om det inte är så att båda (eller eventuellt ännu fler) är väl etablerade, uppstår något som endast kan bygga på själva produkten, en lite besvärligare situation för upprättandet av kvalitet, om man föreställer sig att samarbetet är tillfälligt.

Det vore inkorrekt att mena att de olika rollerna i konstvärlden är helt sammanblandade. Fortfarande är det lätt att urskilja (och se motsättningarna mellan) dem som ingår i kritikerkåren, museerna och andra fasta institutioner, galleristerna, curatorerna och konstnärerna. Och det är knappast någon som förnekar att konstnärerna är den mest centrala delen av konsten. Alla de övriga är inriktade på att behandla och organisera det som konstnärerna skapar. Men som det framgått är det konstvärldens olika aktörer som tillsammans skapar konsten. Det försteg som ges till konstnärerna är att de är utgångspunkten. Men knappast mer än så. Konstnären, konstverket/konstprojektet blir iscensatt genom gemensamma ansträngningar och det konstnärerna gör är konstvärlden numera förberedd på att ta emot.

Kvaliteternas flyktighet

Fastställandet av historiska kvaliteter i en konsthistorisk kanon följer en välkänd rutin. Den nya konsten dyker upp och kan i sin samtid nå de högsta höjder. Efter några år har de kvaliteter som konstvärlden uppskattat falnat till medelmåttighet eller glömska medan andra objekt ökat sin kvalitet och så småningom sällat sig till kanon. Man kan som exempel välja det tidiga 1980-talet då konsten dominerades av det nya måleriet. Julian Schnabel var då tillsammans med David Salle och Robert Longo de konstnärer som betraktades som slående manifestationer av ett postmodernt måleri. I Europa hade den tyska nyexpressionismen (Salome, Middendorff, Hödicke, Fetting, Kiefer osv) tagit fart tillsammans med de italienska målare som benämndes transavantgardet (Cucchi, Chia, Clemente). Merparten av denna rörelse har idag förlorat det mesta sin tidigare position som uttryck för bestående kvalitetskonst. Några av dem har behållit sin status, tex. har Kiefer visat sig hållbar, men de flesta har mer eller mindre försvunnit från den arena som räknas. När kontextkonsten/socialkritiken har intagit konstscenen har konsthistorien justerats till att peka på exempelvis Cindy Sherman och Sherrie Levine som de bästa exponenterna för den tidsperioden. Möjligheterna till mångfald i konsthistorieskrivningen finns naturligtvis kvar. Om man vill beskriva skedet enligt de vid tiden rådande uppfattningarna blir måleriet det ledande. Och man kan tänka sig nya justeringar genom nya händelseförlopp i konsten som återverkar på historieskrivningen. Vad som inte längre är möjligt, sedan essentialismen övergivits, är den enkla modellen att tiden sorterar konsten så att kvaliteten så småningom framträder som oförfädd kanon. Varje uppställning om kanon återgår på vad konstvärlden har kommit överens om, inte på någon extern referenspunkt. Detta skapar knappast någon särdeles rörlig konsthistoria emedan konstvärlden sluter tämligen fasta överenskommelser. Men då förändringen av konsten från essentiell till institutionell är paradigmatisksk bör detta betyda att även den äldre konsthistorien inte går säker. Den konsthistoriska kanon har emellertid mirakulöst överlevt tills vidare.

Det ideella

Konsten som alltså inte äger någon extern kvalitet och som därför fungerar som ett självrefererande område äger ändå kvaliteter som kan försvaras på annat sätt än genom hänvisning till nyckel i konstvärlden. Att det är så är också institutionellt, fast på ett högre plan. Jag avser då det jag redan nämnt om uppfattningen att konsten som institution är värdefull för människan och samhället. Den inställningen till konsten är grundmurad sedan ett par hundra år och betvivlas sällan. Men det handlar inte om enskilda händelser utan om konsten som sådan. Det är fortfarande inte nödvändigt att motivera det förhållandet. Konsten har alltså bibehållit sitt värde: Konst är viktigt. Konsten har något att säga oss. Konst får inte bli trivialt. Konst bör stödjas av samhället. Det är inte kontroversiellt. Det är självklart på samma sätt som att vetenskapen är en grundpelare i det västerländska samhället.

Men det är inte längre möjligt att peka på det som tidigare utgjort en självfallen grund: Den särskilda konstupplevelsen som återfanns genom historien och som knöt samman konsthistorien i en gemensam erfarenhet. Det är ett avsnitt som gått förlorat. Ännu är kravet ganska litet på en motiverande ersättning. Som helhet styrs inte konsten av en stram institutionell modell med socialkritiken som fanbärare. Kvantitativt sett råder alltså det gamla, konsten som estetisk upplevelse med måleriet som fanbärare. Problemet växer dock snabbt eftersom den institutionella synen har den symboliska makten och initiativet. I dessa kretsar blir det därför nödvändigt att motivera konstens nytta och mening. På tex. det sätt som Maria Lind gjorde ovan.

En grundläggande tanke är att konsten inte skall vara kommersiell. Den är ingen produkt som framställs på beställarens villkor. Dess traditioner hävdar att konsten handlar om det grundläggande i människans villkor. Om existensen, upplevelsen av världen, hur det är att vara människa. Tidigare var detta givet genom att konsten sågs som ett spontant uttryck för denna djupdimension. Nu får den planeras och motiveras. Den får marknadsanpassas. Medan konsten levtt sitt traditionella liv utifrån att vara något lika väsentligt som outgrundligt krävs nu betydligt mer från alla håll. Konsten får se sig nyttiggjord, konstutbildningen skall kalibreras med annan utbildning, det skall forskas med konst. Vidare blir konstprojekt motiverade som inlägg i diskussioner kring samhällsproblem, de skapar identitet och uppmärksamhet.

Förändringarna till trots är det en hel del som överlever från det äldre paradigmet. Konsten betraktas som ett instrument för radikalt överskridande, dess framställningar levererar nästan aldrig några svar utan överlåter konklusioner till betraktaren. Och ett mycket viktigt drag: Det förväntas att konsten producerar något oväntat, ofta absurt eller märkligt. Detta är i och för sig inget ovanligt i dagens samhälle. Det är ett sätt att skapa uppmärksamhet och väcka intresse. Men konsten fungerar i detta avseende annorlunda än tex. reklamen. Alla kan lätt förstå någon egendomlighet som produceras av reklamen. Den skall hjälpa till med att sälja något. Detta är emellertid inte fallet i konsten. Där utgör den en grundbult, uppvisandet av en djupdimension som lämnar rummet öppet för spekulativa tolkningar. Det avvikande behöver inte, men kan naturligtvis, vara en enskild detalj. Det kan lika gärna röra helheten. En performance eller video kan vara ordinär i sina enskildheter men framstå som märklig i sin helhet.

Det oväntade och dess förklaringar

I Damien Hirsts utställning i New York 2000 visade han bl. a. en stor tank med simmande fiskar i en gynekologmottagning. Vanessa Beecroft ställer upp nakna kvinnor i ett rum och låter dem stå där orörliga under några timmar. Gabriel Orozco bygger om en citroënbil till ensitsig. Alla detta är exempel på något som är oväntat. Konstnärens fantasi (eller initiativ, uppslagen kan vara stulna eller lånade) har åstadkommit något som överraskar, överskrider eller möjligheten provocerar. Bland de här anförda exempel är det endast Beecrofts projekt som i någon mån har provocerat. Och då är det inte för att kvinnorna är nakna utan genom att feministiska normer sätts ifråga. Dessa exempel är inte direkt knutna till något socialt skeende, men kan om man vill ges ett sådant innehåll. Kabakovs ironiska apoteos över det gamla Sovjet på biennalen i Venedig 1993 var lätt förståeligt, men likafullt framfört på ett överraskande sätt. Inte alltid är överraskningen synlig, något som är fallet med Walter De Marias berömda begravda jordkilometer på Documenta i Kassel 1977. Detta lite äldre arbete står utanför den socialkritiska epoken och framstår med andra kriterier på meningsbildning. Meningsbildningen vid den tiden var då alltså koncentrerat till huvuddiskursen, konsten som ett estetiskt uttryck. Konceptualisten De Maria valde ofta former som stod så långt som möjligt från estetiska tolkningsmodeller. Därav blev jordkilometern också provocerande för många betraktare eftersom den inte kan godtas som ett estetiskt värdefullt konstverk utan framstod som en gest av gigantisk meningslöshet.

Vi kan iakttä en brännpunkt i konsten i det som den konstnärliga fantasin, inbillningskraften, alstringskraften eller kreativiteten ger upphov till. Det kan vara frestande att se detta moment som den egentliga kvalitetsbäraren. Och det är saken i den traditionella synen på konsten. Där är den konstnärliga skaparkraften kvaliteten. Konstnären kan i kraft av sitt geni skapa det som bryter befintliga regler och ge upphov till nya normer. Skillnaden mellan det geniala och det bisarra framkommer genom den upplevelse verket kan förmedla. Och ibland kunde det alltså ta tid innan den upplevelsen blev uppfattbar. När vi nu står utan denna genuina möjlighet att avgöra ett verks kvalitet står vi också inför faktum att värdera skaparkraften. Hur svårt och egenartat är kreativ förmåga? Knappast tillräcklig för att fungera som särskilt motiv för konsten.

Dante talar om den högre alstringskraften, alltså en fantasi som frammanar djupa och allvarliga objekt. En sådan kraft emanerar naturligtvis från Gud. Den högre alstringskraften får senare med geniet sin placering i konsten. Numera är det svårare att ange vad denna högre alstringskraft skulle bestå i. Den har blivit kontextuell och institutionell. Och det blir en fråga om att kombinera alstringskraften med det som kan anses vara korrekt allvar, alltså hur det triviala skall undgås. Det blir kanske lättare föreståeligt om man byter ut det tyngre "alstringskraft" mot "påhittighet". Dagens konstnärer är påhittiga. Men det fyndiga och egenomliga blir seriöst genom dess koppling till att det är något som "problematiseras."

Till en viss grad blir konsten ändå trivial. Från att ha varit en andlig erfarenhets gemenskap förvandlas den till ett strategiskt monster där kvalitets kan mätas i korrekthet inför konstvärldens behov. Ifrån att ha varit ett mystikomspunnet område med dunkla referenser till särskilda tillstånd och egenartad insikt som ställts i opposition mot konventionalitetens brist på djup, har konsten blivit belyst av ett ständigt utökat medvetandegörande. Den i grunden positiva outsiderrollen blir allt otydligare. Konsten förklaras. Sättet på vilket det sker är på sitt sätt imponerande genom att stoff hämtas från en lång rad discipliner och med de bästa referenser. När trivialt material (som tex. kitsch) används av konstnärerna sker det med klar distans. Konsten tar också sitt ansvar genom att uppmärksamma sociala och politiska problem. Systemets korrekthet skapar de bästa förutsättningar för cynism, men den vill å

andra sidan ingen ha (se uttalandet i samband med "Fresh Cream" ovan). Däremot är strategiska överväganden oundvikliga.

Det som står mot det här är den tradition som handlar om konsten som den ständiga motviljan att acceptera det rådande. Tanken på att världen bär ett bråddjup av ovisshet, den existentiella ångesten, att erfara en föreställning om världen som är uppfattbar men som inte kan formuleras annat än i antydningar. Det är inte orimligt att fundera i sådana banor, men konstnärpositionen ger inte längre några försteg i den metafysiska hanteringen. Hur som helst är det ofrånkomligt att konsten har ockuperat och fortsätter att ockupera grundläggande existentiella frågor. I konstens praktik blir det väl mest fråga om att åstadkomma produkter, men det kan inte uteslutas att något sker, inte bara av övertygelse, utan även rimligt övertygande.

Vi står helt enkelt igen med något som vi kan kalla för konstens "sympatiska egenskaper".

Konstens sympatiska egenskaper

Konstens kvaliteter befinner sig i ett förhandlingsläge. Det är fullt möjligt att lägga fram de kriterier som man finner tilltalande och att sedan bestämma dessa såsom konstens kvaliteter. Det finns förstås ett hinder. För att få en dylik uppsättning av kriterier generellt giltiga måste man ha med sig konstvärlden. Konstvärlden fungerar inte som en absolut enhet varför det finns flera spelplaner för sådana strategier. Främst finns det institutionella/kontextuella paradigmet med inriktningen social kritik. Den är internationellt ledande och trendsättande. Den äger den symboliska makten, det som gäller. Dess intressesfär handlar om konsten som undersökning av det sociala, globalisering, ett system av teoretiska referenser. Den riktar sig vidare mot många fält, ja, så många att egentligen inget kan undgå dess intressen. Den är engagerad i relationen mellan konst och intelligenzområden. Den är uppbyggd av en stark och internationell styrka av konstnärer och gruppen utökas snabbt med nya namn. En del av dessa kvarstår som mer eller mindre kanoniska referenspunkter. Det finns en motsvarande styrka av curatorer och kritiker som också genererar nya namn. Utställningspunkterna utgörs av de moderna museerna världen över med ett antal alternativa möjligheter, de stora och återkommande internationella arrangemangen. Även detta område expanderar. Allra tydligast märks det genom alla nya biennaler som tillkommit och som man nu försöker administrera genom överordnade kommittéer.

Mäktigt är alltså det gamla estetiskt/essentiella paradigmet som i sin tradition är tillskyndare av måleriets särställning. Här bibehålls i stor utsträckning de invanda uppfattningarna om konstens kvalitet: estetiska kriterier, konstnärligt uttryck som kan förmedla äkta konstupplevelser. Detta system har sina många förespråkare och en långt bättre ekonomi än det institutionella/kontextuella. Som jag redan nämnt skall man inte sätta dem i någon absolut kontrast. Konstlivet är principiellt liberalt och vill gärna godta flera möjligheter, konstnärer är intressanta även om de är olika. Motsättningen är ändå ofrånkomlig.

Ur dessa system emanerar sedan ett otal andra av nationell och lokal karaktär.

Det man frågar sig är hur man skall formulera konstens sympatiska sidor, alltså något som inte enbart handlar om strategi och positionering. Vad kan konsten ställa upp med? Det kan låta sig sägas: Konsten som överskridande med egenskaper som provokation, innovation,

förnyelse, överraskning passar väl in som positiva aspekter i vårt samhälle. Vidare: Den kritiska grundsynen att inte acceptera världen som den framstår, oppositionen mot den språkliga meningsbildningens begränsningar. Allt detta emanerar ur "det metafysiska överskottet", alltså det faktum att vi med vår fantasi kan producera mer föreställningar än vad vi egentligen behöver. Man kan i varje moment tänka sig att allting skulle kunna vara på ett helt annat sätt. Detta, "på ett helt annat sätt" taget på fullt allvar (alltså inte som lustifikation och dråplig uppmärksamhet), dvs. att låta det samspela med meningsbildningens mest avancerade positioner, för att åstadkomma något som både pekar ut språkgränser och gör dem problematiska, har ett sympatiskt värde. Det blir en följsats att konsten inte ger några svar utan skapar möjligheter för frågor. När konsten ger svar deltar den i en mera generell diskurs. Möjligen kan man tycka att konsten skulle delta i den generella diskursen, skapa reell kunskap (alltså diskursiv) och att driva politiska eller sociala frågor. Nackdelen är att konsten därmed blir diskursiv (alltså lik traditionell forskning) respektive ideologisk vilket nog är mindre lyckat. Identiteten hamnar i omedelbar farozon.

Ovanstående är ett försök att peka på sådant som konsten etablerat genom sin verksamhet och som torde vara föga kontroversiella. En konsekvent tillämpning av dessa kvaliteter är inte vad man kan förvänta sig att möta i konstlivet. Praxis domineras inte av ideell verksamhet. De "sympatiska" egenskaperna finns dock där i mer eller mindre förfalskade former. Konsten handlar i stor utsträckning om karriär och framgång.

Ur en annan synvinkel

Konsten som ett aktivt instrument för att markera det som befinner sig mellan det språkliga (som diskursivt och meningsbildande) och icke-språkliga (som störning, sabotage, den subjektiva erfarenheten), är ingen nyhet. Det estetiska paradigmet äger det fullt ut. Skillnaden mot den situation som vi har nu är att den estetiska identiteten tidigare fått bära upp det svårgripbara som den gränsridande konsten fört fram. Det har helt enkelt uppfattats som själva konsten, konstupplevelsen, det estetiska och mystiskt andliga som inte kan benämnas och långt mindre definieras. Med friställningen av det estetiska försvinner förankringen till något som man ansett vara fast mark. I det institutionella paradigmet kan naturligtvis inte konstvärldens utnämningar ersätta detta. Det är förmodligen så att vi har bestämt oss för att bibehålla ett område som inte låter sig formuleras emedan det konstant gör uppror mot språk och meningsbildning. Det som då har skett är att innehållet (den sociala kritikens ämne) ersätter estetiken genom att göras till agent. Innehållet blir det korrekt igenkännliga i ett samtidskonstverk, men är inte tillräckligt. Konstverket måste komma med något oväntat som gör motstånd mot att låta sig enkelt tolkas.

Konstens ständiga infall i det oväntade tål all meningsbildning som kan tänkas. Genom karaktären av att vara överskridande kommer det i en ousinlig ström att vara möjligt att producera nya överraskningar. De enskilda konstprojekten kan efter hand fyllas med mening så att de kommer att uppfattas som delar av en given diskurs. Man kan tex. tänka på Cindy Shermans "Film Stills" eller Kabakovs arbeten om det gamla Sovjet. Vi har alltså anledning att vänja oss vid att det estetiska bytts ut mot innehållet som styrfaktor för konsten. Och man får föreställa sig att operationer i gränsområdet språk/icke-språk inte är det omedelbart intressanta. Det oväntade i verket blir i en kritisk behandling oftast förstått som en aspekt av innehållet och inte som ett inlägg i diskussionen språk/icke-språk. Detta är av sådan principiell natur att det oftast hamnar utanför den observationsvinkel som skapas till konstprojektet. Det är inte heller något som i sig är identitetsgivande för konsten. Relationen

språkligt/icke-språkligt förekommer i många andra sammanhang. Identitetsgivning åt konsten sker som framhållits av konstvärlden när den betraktar något som konst.

Kvalitetsöversikt

Den följande översikten utgår från en institutionell syn på konsten. I uppställningen beaktas inte "blandformer", dvs. att en del konstaktörer, som eljest framstår som representanter för en institutionell uppfattning, också utnyttjar traditionella kriterier (där alltså estetiska värden är det intressanta). I ett institutionellt perspektiv är det estetiska värdet underordnat. Det kan inte på egen hand upprätthållas som konstkvalitet utan kan finnas med för att tjäna något ändamål.

1. Det grundläggande värdet för konsten är föreställningen om **konstens odiskutabla betydelse**. Här handlar det alltså om den invanda traditionen att konsten äger ett högt värde som kulturell företeelse. Detta värde uppfattas som "naturligt" och vedertaget och innebär att konsten kan agera på ett existentiellt plan utan att det verkar egendomligt. Frågeställningar som tex. Vad är en människa? Vad är varat? Varifrån kommer vi? är plausibla i konstens sammanhang. Det perspektivet delar alltså konsten med vetenskap och religion. Inom andra områden (ta tex. politik, idrott, underhållning) skulle sådana intressen förefalla malplacerade.

2. Det övergripande värdet framstår i konsten som **relationen mellan det diskursivt språkliga och icke-språkliga**. Detta kan uttryckas på flera sätt. Konst betraktas som ett uttryck för erfarenheter och upplevelser och syftar till att sätta sådana uttryck i stand. Diskursiva kontexter, vare sig de förs fram i själva konstprojektet eller tillkommer som kommentar, spelar en stor roll men uppfattningen att konsten inte skall reduceras till någon entydig meningsbildning är stark. Det hävdas ständigt och framför allt av konstnärerna att konstverket hyser en rest som inte låter sig formuleras. Denna rest kan också hävdas som det förbisedda, utstötta, abjektet, som i en glidande övergång kan ges mer substans och ta sig ner till nästföljande nivå. Det **sublima** kan placeras här även om det är en öppen fråga om det kan tillskrivas något självständigt innehåll eller bara ses som en variant av "resten". **Tidsandan** är ett ytterligare tecken på övergripande kvalitet, alltså tanken att konsten skall kunna förmedla samtidigheten oftast med profetiska inslag. Ett ytterligare värde är konstens **frihet**, alltså den rätt som givits konstnären att gestalta, uttrycka och överskrida befintliga gränser.

3. Det institutionellt eller praktiskt värdefulla är **innehållet/aboutness (socialkritiken), igenkännlighet, relevans, graden av innovation, referenser** (till konsthistorien eller annat som är relevant i en konstdiskurs).

4. På en funktionell nivå är **nätverket** det som är värdegivande. Nätverket som kvalitet bygger på att det i första hand är viktigt att en konstnär blir tex. positivt omskriven av rätt kritiker än vad och varför denne skriver. En kritikers synpunkter och framställning är något som i stor utsträckning är både förutsägbart och utbytbar. Lite mer komplicerat är en negativ uppmärksamhet. Det kan vara inledningen till skapandet av "kontroversiell", men de kan också betyda en förvisning till en lägre nivå i konstlivet.

Kvalitet 2001

I januarinumret av Artforum¹⁴ presenteras 14 unga och tämligen okända konstnärer av 14 olika kritiker. Här är det kritikerna som är kända och därmed den referens som ger tyngd åt

dem som blivit valda. Intressant är att också kritikerna introduceras med bild och text. För att få en uppfattning om vad alla dessa anser vara kvalitet följer här en liten genomgång av vad några av skribenterna framhåller i sina texter om de uppåtgående konstnärerna.

Beskrivningarna av de 14 konstnärerna handlar om hur de undersöker det moderna livets företeelser. Knappast någon kan kallas för målare. Den klassificeringen tycks ha förlorat sin mening. David Frankel diskuterar Delia Brown som utför målningar av societetsmiljöer efter fotografier i illustrerande stil: "evoking tony magazines of decades past". Projektet handlar om "Envy and exclusion". Ett citat från Gauguin finns med som titel på en målning av två solbadande kvinnor: "Aha oe feii? – "What, Are You Jealous?" Frankel framhåller dessutom: "corrupted pastorals", "they're not just cynical either".

Matthew Higgs som skriver om Oliver Payne och Nick Relph från England lägger också upp konsthistoriska referenser till deras semidokumentära videofilmer: "bring to mind earlier documentary works as distinct as Robert Smithson's semifinal photo-essay *The Monuments of Passaic*, 1967, and Dan Graham's persistently influential video *Rock My Religion*, 1982-84." Den film som utspelas i förorterna, *House & Garage* karakteriseras: "think of Wolfgang Tillmans's encyclopedic eye set against a sound track provided by Erik Satie", medan *Jungle* lovar (filmen är ännu inte klar) att bli en "sardonic lament of the fading of Britain's farming aristocracy".

David Rimanelli behandlar Daria Martin. Hon gör allt möjligt men Rimanelli menar att hennes videoarbeten är de intressantaste. "The Living figures remain almost still while the artificial landscapes gently move - in *Runaway*, (1999) the dust of snow..." The subtle shift between stasis and movement, historicity and timeliness, are even more pronounced in Martin's 16 mm film *In the Palace* (2000). The titel refers to Giacometti's *The Palace at 4 a.m.* "

Hans-Ulrich Obrist berättar om den albanske filmaren Anri Sala: "keeps surprising us with his mysterious, deeply personal, yet insistently political films and videos." "The theme of inner exile is further explored in *Uomo Duomo*, 2000, a short film loop of an old man waiting (for what?) in Milan's Duomo, like a character out of Samuel Beckett or Thomas Bernard..."

Ralph Rugoff om Shirley Tse från Hong Kong/Los Angeles (hon arbetar med att med stor noggrannhet skära ut något som liknar modeller till landskap eller byggnader i frigolit): "Suggesting something dreamed up by an offspring of Louise Nevelson and Gilles Deleuze, *Polymathicstyrene* reveals Tse's conceptual agility as well as her formal inventiveness." "Like a faithful modernist, Tse consistently exploits her chosen art supply as the springboard for her fluid investigations. Yet in manipulating a material to reveal its multiple "truths", her work bypasses formalist credos and instead persuasively demonstrates art's status as an exhilaratingly heterogeneous endeavor where form, material, and reference collide".

Det är en stor enighet bland kritikerna. De fjorton är alla delar av det internationella nätverket och representerar ett just nu stadium. De anför alla det som tidigare pekats på som kriterier. Konstnärerna överraskar med ovanliga infall. Men infallen fångas upp av en diskurs som självfallet kretsar kring den sociala kritiken, undersökningen av samtiden och dess olika tekniska möjligheter. Det föreligger ständigt referenser till konsthistorien och annat som kan vara relevant. Man är ivrig att påpeka att verkens likheter med modernism/formalism bara föreligger på ytan. En samtidskonstnär kan inte vara modernist. Konstnärerna har också en igenkännlighet, antingen att de huvudsakligen arbetar med ett bestämt medium eller/och att de

har en infallsvinkel eller ett särskilt ämne. Alla kommentarerna faller inom den nivå som jag ovan benämnt den institutionella eller den praktiska. Det är där som kritiken tar plats. Klivet upp till språkdiskussionen är sådant som vanligtvis blir behandlad i en mera generaliserande text, alltså i en strikt konsteoretisk kontext. Den som ligger under, nätverket på den funktionella nivån, är inte intressant för skribenterna. Det är ju de som utgör den. Det skulle verka egendomligt om någon av kritikerna skulle framföra att en väsentlig kvalitet var att denne skrev om konstnären. Fast så ligger det naturligtvis till. Det ”osynliga” och viktigaste elementet för kvalitet är egentligen att i detta nummer av Artforum presenteras konstnärerna av relevanta kritiker i en mycket inflytelserik tidskrift. Historien om hur konstnärerna (och för den delen även kritikerna) kom dit är egentligen intressantare än själva berättelserna som – det tvingas man att säga – är helt förutsägbara. Med det vill jag inte mena att de är dåliga. Vi har att göra med en rad kritiker som kan sin sak. Men vi vet det, vi vet att sådana kritiker kan åstadkomma det som förväntas – på ett bra sätt enligt gällande normer.

Om man påpekade värdekriteriet att bli omskriven för kritikern ifråga skulle denne kunna säga att det finns en orsak att en konstnär får uppmärksamhet. Och det skulle föranleda en uppräknings av de citerade kriterierna. Här uppstår ett vägskäl. Antingen kan man mena att det avgörande inte är konsten själv utan förmågan att skapa uppmärksamhet eller att ganska slumpartat få den. Man kan också mena tvärtom. Det lutar dock mest åt det förre. Det är inte överdrivet svårt att utföra det som merparten av dagens konstnärer står för. Med det vill jag inte säga att det är lätt. Det ställer fortfarande stora krav på kreativitet, hårt arbete och egensinnighet. Men det råder knappast någon tvekan om att det finns ändlösa skaror av potentiella konstnärer som skulle kunna ersätta dem som råkar bli framträdande.

När jag säger ”förutsägbara” om det som kritikerna skriver följer jag kriteriet om att konsten skall vara innovativ. Det hjälper inte riktigt att dagens konst hänvisar till det aktuella, angelägna och intressanta. Det börjar bli ett problem. Eller om man inte vill se det som ett problem kan man tala om att det rör sig om framväxten av ”normalkonst” eller vad man kan kalla för ”god standard”. Konsten som institutionell/kontextuell/social kritik har funnits som dominant under ca 10 år. Den har nu etablerat sina former och blir igenkännbar utan opposition. Det är den konst som gäller. Det normala tillståndet för konsten idag.

Måleriet

Måleriet har alltså förlorat sin ställning som konstens veritabla flaggskepp och kommit att ersättas av fotot som den nu ledande tekniken. Men det har inte försvunnit. Måleriet har istället kommit att inta en plats bland andra uttrycksformer. I den redan nämnda utställningen ”Fresh Cream” utgör målarna bland de 100 utvalda konstnärerna knappt 10%. Det kan vara lite svårt att avgöra vem som är målare emedan många konstnärer arbetar med många olika tekniker. Men siffran kan vara att ett riktmärke. Å andra sidan är måleriet i det institutionella/kontextuella paradigmet inte något som är intressant i sig. Där fungerar det enbart som ett framställningssätt och baseras naturligtvis på social kritik. Ändå har måleriet en särställning på grund av dess historia. Varje målare kan inte undvika de historiska premisserna, men för att kunna accepteras i ett sammanhang som ”Fresh Cream” är det nödvändigt att visa distansen till traditionen. Måleriet måste landa i ett annat sammanhang än det som gäller i det estetiska paradigmet. Målaren Michael Raedecker nominerades till Turnerpriset 2000. Men priset gick, tidstypiskt, till fotografen Wolfgang Tillmans.

Iwona Blazwick skriver om Raedecker: "In its dramatic scale and composition, *mirage* directly recalls the language of the sublime. But Raedecker keeps problematizing those romantic journeys to spiritual transcendence, streamlined perfection, the modern Utopia."¹⁵

Man lägger märke till "problematisering" ett nyckelbegrepp i samtidskonsten. Måleriet skall ses som ett av många instrument som alla måste underkasta sig det socialkritiska problematiserandet.

Vasif Kortun om Shahzia Sikander från Pakistan: "Her use of traditional imagery consciously embodies a process predicated on the West's archival and hierarchical categorization, filtered through Euro-American publications and scholarship. /.../ In her works, however, tradition is not hijacked by a modernist approach, nor insinuated into the structure of Western medium such as oil painting, which is traditionally European."¹⁶

Det är naturligtvis väldigt korrekt skrivet. En konstnär från det globala som lyckas undvika modernistfällan och ej sugas upp i oljemåleriets traditioner. I den ganska utförliga texten får man som kan förväntas en kommentar till relationen mellan den skolning Sikander fått i modernistiskt måleri och den kultur hon tillhör.

Amada Cruz säger om Laura Owens: "Conventionally 'important' painting is meant to deal with serious issues, and not always in pleasing ways. In contrast Laura Owens' work traffics in the decorative and the frivolous – a kind of painting 'lite'. Her favourite artists are makers of pleasant abstraction – Helen Frankenthaler, Larry Poons and Morris Louis – and the master of kitsch illusionism, Richard Estes. /.../ Although it is tempting to read irony into her work, there is no tongue-in-cheek criticality of the impossibility of painting at the end of the twentieth century. Rather, in her words, 'Ultimately, you want to make the painting that you want to be with.'"¹⁷

Det är ingen tvekan om att måleriet i detta sammanhang har en annan diskurs än det modernistiska. Och som sannolikt även konstnärerna är mer eller mindre med på. Måleriet har blivit konceptuellt och socialkritiskt – eller som vi strax skall se – nästan.

Det är inte alltid lika självklart att se den socialkritiska dimensionen. En uppburen målare, Elizabeth Peyton, uppmärksammas för sina mondäna, lätt skissartade porträtt av kändisar, kan förefalla att vara en gåta. Var finns de samtidskvaliteter som motiverar Peytons position? Man kan säga som Matthew Collings: "...she's a natural inheritor of the Warhol legacy. Only she also takes shock and impact out of the equation. /.../ They're shocking because they're not. They're sweet instead."¹⁸

Det håller nog inte riktigt för att man skall kunna förstå konstvärldens varma mottagande av Peyton. Men man kan lite bättre; med Yilmaz Dziewiors ord:

"...combines aspects of popular culture with those of classical portraiture. On this point, she once stated that music, magazines are just as important for understanding her work as, for instance, Marcel Proust. /.../ Her traceable brush strokes and running patches of transparent paint suggest an intuitive technique, reinforcing the impression of immediacy and emotionality...to create the intimate, sensitive atmosphere..."¹⁹

Det är lite bättre men ändå inte riktigt övertygande. Man kan nog satsa på att Peyton har ett gott nätverk.

Intressant kan det också vara i denna lilla målarkavalkad att granska en av de riktigt stora, Gary Hume. Varför är engelsmannen Gary Hume så bra? Han var med i Damien Hirsts utställning *Freeze* 1988 och markerade sig genom sina legendariska sjukhusdörrar, ett slags lätt ironiska minimalistiska dörrar med blankmålade ytor. Därefter hamnade Hume i konstnärlig kris och blev vad det sägs fattig och nybliven barnafader, något som uppmärksammades i media. Han gjorde sin videofilm *Me as King Cnut* i vilken han sitter påklädd i ett badkar och talar om konst. Men sedan kom de figurativa målningarna, "trädgårdsmålningar". Han liknades vid vår tids Monet. Och i slutet av 90-talet de bilder som påkallar Brice Marden för 20 år sedan. Onekligen kan man förstå att Hume fick en bra start och att lyckades skapa intressanta perioder och småkriser i sitt liv, stoff av betydelse, men hur motiveras den extraordinära kvaliteten hos en av de få ofrånkomliga samtidsmålarna?

"Humes paintings seemed naughty, perhaps secretly funny-mean in the Martin Amis vein, with their instand chic housepaint tones and suave puns on abstraction.", menar Lisa Liebmann som eljest lägger ut texten runt Humes biografi och antyder anspelningar på och intryck från långa rader av bildvärldar; Fellini, Manzu, Alex Katz, Imi Knoebel..."²⁰

Lite brist på utmaning är det onekligen. Humes målningar kan sägas vara "neo" men inte nya. Denna observation föranleder Matthew Collings att växla några ord om saken med Hume i hans ateljé: "It's good to get all this layering of possibilities all laid out and for it all to make sense," I said. 'Yeah,' he said. 'But does it kick arse?' 'Ha ha!' I laughed. 'Well, you know, you don't have to kick arse all the time.'²¹

Medan Yilmaz Dziewior skriver: "Hume achieves a conscious balancing act between cultural triviality, emotion and beauty."²²

Och själv säger Hume: "I can bear looking at the paintings for days on end, living with them. Beautiful, sensous and intelligent, hard, deep, soft. That sounded just like sex, didn't it?"²³

Humes målningar blir inte riktigt konceptuella/socialkritiska. Det visuella momentet bär på knippen av referenser. Men det går knappast att säga att Hume undersöker måleriet som språk. Han uttrycker snarare med sitt måleri känslor och skönhet. Är man tillbaka i modernismen? Men Hume uppfattas inte som modernist. Man kan snarare se konturerna av en estetik som inte hänvisar till den modernistiska essentialismen. Alltså ett uttryck i färg och form som inte automatiskt bär med sig det andliga. Humes målningar kan inte heller sägas tillhöra det dekorativa; det är en annan institution. Målningarna är accepterade som konst och dessutom god sådan, varför de får med sig ett konstvärde. Men vilket är detta konstvärde om det skall specificeras? Det finns ett utrymme kvar, det visuella värdet som visserligen fördes med referenser (i tidens anda alltså till smått och stort, högt och lågt). Dziewiors uttalande om Humes balans mellan dessa olika referenter pekar på att det till slut blir kvar ett estetiskt värde. Och i detta förutsättes inte längre det andliga och expressiva. Den visuella estetiken har frilagts, ett område som visar något icke-språkligt och som kan uppfattas som tilltalande. Detta intresse/värde i relationen diskursivt språk/icke-språkligt är ändå inte det som väcks till liv och blir diskuterat i Humes målningar. Det som kvarstår är att hans måleri frilagts en visuell estetik som inte är modernistisk och inte heller någon postmodern demonstration av ett simulerat måleri.

Det finns flera komplikationer. En sådan är det som framgick ovan i ordväxlingen mellan Collings och Hume. Det finns inget utmanande. Målningarna är omedelbart tillgängliga. De

visar praktiskt taget inget nytt utan blir en kompott av den visuella estetik som vi redan känner. Men Hume har lyckats variera temat tillfredsställande nog för att skapa något positivt igenkännbart. Målningarnas egenkraft skall inte överdrivas. Hume har redan i början av sin karriär fått tillgång till ett gott nätverk. Och konstvärlden vill ha några målare. Och här är nästa komplikation. Det är lätt att läsa Humes bilder genom det gamla paradigmet. Och det kan man göra med ett halvt öga och satsa resten på frilagd visuell estetik. Han kan framstå som "the white hope".

Det är dessutom svårt att se vilka utvecklingsmöjligheter denna frilagda estetik har. Eftersom den är harmlös och full av behag kommer den i konflikt med det grundläggande värdet om överskridandet i konsten. Det återstår förmodligen bara en sak och det är det som tidigare nämnts om förhållandet mellan det diskursiva språket och det visuella. Detta kan möjligen skapa några förutsättningar för den frilagda visuella estetiken i konsten.

Kvalitetens hållbarhet och strategiska drag

I det gamla konstparadigmet var man född till konstnär och institutionell kunskap var inte mycket värd. I det institutionella paradigmet blir konstvärlden full av strategiska möjligheter. Med hjälp av den lilla översikten av konstens kvalitet ovan blir det möjligt att ta sig in i spelet om framgång i konsten. Det är visserligen så att man själv får hitta på något som är både intressant och överraskande, men det är inte överdrivet svårt. Det kan vara värre med att upprätta ett nätverk eftersom det kräver både social talang och en hel del kunskaper om hur man rätt skall gå till väga. Även om det är fullt tänkbart att bli konstnär på cyniska grunder, dvs. endast för att uppnå framgång, är det inget stort problem. Konsten är inte attraktiv på det sättet. Det arbete och intresse som behövs står inte i proportion till svårigheten att få ett verkligt genombrott som också skulle betyda kommersiella framgångar. Området är för ambitiöst och krävande för att vara riktigt lockande.

Det kan tyckas vila en viss futtighet över förhållandet att framgång och kvalitet kan kartläggas och prepareras. Men man skall hålla i minne att det rör sig främst om hur det är att ta sig in i det omedelbara skeendet. Det som för närvarande präglar konstscenen är relativ stabilitet, alltså att man kan bruka benämningen normal- eller standardkonst. Det säger inget om vad som kan hända lite längre fram, låt oss säga kring 2005 eller något i den stilen. Det säger inte heller något om de omvärderingar av konstaktiviteterna som kan förväntas. I det tidiga 1980-talet framstod Julian Schnabels målningar som det tidsmässiga och kvalitativt intressanta i en postmodern era. Cindy Sherman var då att betrakta som en outsider. Idag är det tvärtom. Detta pekar sålunda på det faktum att det existerar mera beständiga kvaliteter. Det exalterade intresset för Schnabel ersattes med att Cindy Sherman som fick inta platsen som den representativa. Man kan naturligtvis spekulera kring möjligheten att de igen skulle byta plats, men det är mindre troligt.

Det postmoderna påbudet att många historier är möjliga skall inte tas för bokstavligt. Det är det segrande paradigmet som skriver historien och den postmoderna festen visade sig vara en etablering av den institutionella konsten. Så Cindy Sherman får nog stå kvar under avsevärd tid framöver. Exemplet här är paradigmatiskt, men man kan spekulera i kortare händelseförlopp innanför det rådande paradigmet: Just nu gäller det här, men vad kan vara intressant om några månader eller år? Ju mer man känner till om vad som rör sig i konstvärlden desto säkrare kan man ställa rimliga prognoser. Att tänka sig konsten på ett sådant sätt är som att ständigt trampa genom isen. Var finns det någon fast mark? Alltså något

som har ett mera reellt värde. Men något sådant lär inte vara möjligt att finna enär det är konstvärlden som ständigt bestämmer vad som är fast mark: Den är fast, den är fast, nu är den inte längre fast.

Detta hindrar inte att var och en, grupper och kottier kan upprätta sina egna värderingar och kämpa för deras utbredning. Men ingen kan ha rätt mot konstvärlden. Det är där som det gällande blir bestämt.

i Kuhns begrepp paradigm avser egentligen enbart naturvetenskapliga system, men har i praktiken kommit att användas om många olika former av institutionella system.

² Om striden mellan paradigmerna se Simon Sheikh: "Spilletts regler" i *Kunstteori Positioner i nutidig kunstdebat*, redigerad av Christensen, Michelsen, Wamberg och Lars Vilks *Det konstnärliga uppdraget*.

³ I utskick till medlemmarna i Nordiska Sällskapet för Estetik inför konferens i Bergen 7-10 juni 2001.

⁴ Den snabbt förändrade estetiken under decennierna efter Kant kan följas i *Filosofisk Æstetik*, 1996 av Sverre Raffsnøe.

⁵ Se tex. Lyotard "Det sublime og avantgarden" i *Omkring det sublime*, Kunstakademiet, Köpenhamn, 1992

⁶ Boris Groys diskuterar problem i samtidskonsten i "Critical Reflections", *Artforum*, Oct. 1997

⁷ Danto, Arthur, "The Artworld" i *Journal of Philosophy* LXI, 1964

⁸ Baudelaire skriver i *Mitt nakna hjärta*: "Jag har till stor del utvecklat mig genom sysslolöshet. Till stor skada för mig; ty sysslolöshet utan förmögenhet ökar ens skulder, och skulder resulterar i förödmjukelse. Men också till stor fördel för mig med avseende på min sensibilitet, min tankeförmåga och mina möjligheter till dandyism och känsla för konst. Andra författare är oftast usla, okunniga arbetsmyror."

⁹ *Fresh Cream*, Ed. Gilda Williams, Phaidon 2000, s.4

¹⁰ *ibid.* s. 10

¹¹ *ibid.* s. 10

¹² *ibid.* s. 10

¹³ *ibid.* s. 11

¹⁴ *Artforum* Jan. 2001 s. 116-129

¹⁵ *Fresh Cream* s. 490

¹⁶ *ibid.* s. 450

¹⁷ *ibid.* s. 466

¹⁸ Matthew Collings *It Hurts* London 1998, s.125

¹⁹ Yilmaz Dziewior i *Art at the turn of the millenium*, 1999 s. 394

²⁰ Lisa Liebmann i "Cheek to chic" i *Artforum*, May 1999

²¹ Matthew Collings *This is Modern Art*, London 1999 s. 12

²² *Art at the turn of the millenium* s. 250

²³ *ibid.*