



**NÄR POSTMODERNISMEN
KOM TILL STAN**

NÄR POSTMODERNISMEN KOM TILL STAN.

Ögonblicksbilder av några händelserika år i Stockholm mellan 1979 och 1994 som förändrade svenskt konstliv. (Kursivt är händelser särskilt i Malmö och Göteborg som gav eko även i huvudstaden.) Urvalet av konstnärer i utställningen, liksom urvalet av notiser, aspirerar inte på konstvetenskaplig noggrannhet – snarare på en känsla för tiden. Verken kommer från konstnärernas egna ateljéer, oss själva, vänner och bekanta samt enstaka samlingar. Alla som då ställde ut kan inte visas, men förhoppningen är att ofullständiga delar kan skapa en kul och inspirerande helhet – en känsla av närvaro. Under dessa år fanns ingen dominerande stil. I stället vill vi visa på den heterogena mångfald som präglade tidsandan. Framför allt vill vi påminna om ett subversivt, uppkäftigt konstliv med en närmast naiv tro på att konsten skulle kunna förändra världen.

/Carl Fredrik Hårleman, John Peter Nilsson, Lars Nilsson

1979

Max Book och Stig Sjölund ställer ut på Galleri Svenska Bilder.

1980

I augusti öppnas ”Boplats Otto” på Årstafältet i Stockholm med Max Book, Eva Löfdahl, Stig Sjölund och Annie Hamburger. I Paletten två år senare (3/82) skriver Thomas Millroth: ”Boplats Otto illustrerade ett helt område och handlade om tiden, om minst fyra decennier, om man inte räknar med cirkusen som oinbjuden deltog, för då blir åren många fler.”

I början av 1980 arbetar Håkan Rehnberg, Johan Scott och Gregor Wroblewski tillsammans med en utställning på Moderna Museet: ”Vi ville sätta upp en utställning som innehöll ett antal ståndpunkter – och det första vi var tvungna att göra var naturligtvis att visa att du kan göra en enda, oändlig linje från en cirkel.”

Efter en enorm självuppooffring lyckas Peter Andersson återigen publicera Embryo i juli 1980. Detta nummer var en del av en obruten och odisciplinerad serie från mitten av sjuttiotalet som presenterade texter av Åke Hodell, Pug Karlsson, JO Mallander med flera.

1981

Max Book visar utställningen ”Subestetik” på Galleri Engström i Stockholm.

Under sommaren ställer Knut Swane ut i Konstakademien. Olle Granath berättar om sina intryck i Moderna Museets tidskrift: ”Han är full av energi och entusiasm. Han talar om behovet av att ha förtroende för bilder och att uppleva lusten att måla utan att fastna i ängsligt konventionella metoder och undra vad



folk kommer att tänka på ens resultat ... Även om dessa målningar aldrig blir attraktiva investeringar är de en ständig påminnelse om att det alltid finns ett annat, mer rebelliskt, mer motsägelsefullt, men också mer autentiskt liv på gång.” Eftersom så få besökare hittade Akademien, som var stängd under sommaren, hyrde Swane under hösten ett helt våningsplan på det stängda Serafimersjukhuset i Stockholm. Efter hans utställning användes samma svit av rum av Max Book, Eva Löfdahl och Stig Sjölund som visade utställningen ”Robust romantik och andra alternativ”.

”TER (R)” sätts upp på Kulturhuset i Stockholm av Margaretha Åsberg och dansgruppen Pyramiderna.

Jörg Immendorff är gästprofessor på Kungl. Konsthögskolan i Stockholm. Ett envist rykte förtäljer att han under en blöt kväll blev knockad av en yngre, svensk målare.



1982

Den 8 oktober öppnar ”10 målare” på Stiftelsen Karlsvik 10 i Stockholm. I katalogförordet skriver Mats B: ”Vi hoppas med den här utställningen entusiasmera mera än att chockera, förbättra snarare än att försämma, och de eventu-

ellt sura minerna bör nog tillskrivas den egna begränsningen mera än konstnärernas verk.” Konstnärerna är Max Book, Claes Eklundh, Martin Engström, Rolf Hanson, Göran Hägg, Jarl Ingvarsson, Eva Löfdahl, Stig Sjölund, Knut Swane och Petter Zennström. Därefter presenterades den danska unga generationen: Peter Bonde, Claus Carstensen, Inge Ellegaard, Berit Jensen, Kehnet Nielsen och Lars Ravn.

Den 16 oktober öppnar ”Ibid” i en nedlagd fabrik i Danviken nära Stockholm. Medverkar gör Johan Scott, Max Book, Sven Åsberg, Sivert Lindblom, Jan Häfström, Alf Linder, Bård Breivik, Håkan Rehnberg och Richard Nonas.

På ZON i Gamla Stan i Stockholm gör Björn Hedlund under våren en väggmålning tillsammans med den tyske målarern Bernd Zimmer. Wallda-gruppen visar sina sju första kollektivmålningar under september och under oktober visar Maya Eizin serien målningar ”Pleasure and pain”.

Knut Swane och Erla Thorarinsdóttir utnämner sig själva till konstpoliser under namnet SUXSEX.

Utställningen ”Känsla och hårdhet” på Kulturhuset i Stockholm visar det senaste häftiga måleriet och vild skulptur från framförallt Berlin och Köln. I Aftonbladet skriver Bengt Olvång: ”Men anarkismen för den är inte bara ett riktningslöst uppror. Det finns också en påtaglig



vitalitet i de oförfärade attackerna och någon sorts utopisk hoppfullhet i sättet att behandla staden och historien.” Speciellt om Dieter

Appelt skriver Ingela Lind i Dagens Nyheter: ”Dödslängtan, jagupplösningen och gränsöverskridningen finns där – men gestaltade på ett helt annat sätt än hos de häftiga. Därför blir man djupt och delvis illa berörd. Stora delar av detta arv ingick i nazismens estetik.”

Björn Hedlund, Knut Swane, Erla Thorarinsdóttir och Wallda-gruppen visas på Pictura/Skånska konstmuseum i Lund, sammanställd av Mats B, Bo Nilsson och John Peter Nilsson. Under pressvisningen ber en fotograf Swane

att klättra upp på en stege. Han vägrar då han inte vill ”se ut som en apa” på bilden. Fotografen insisterar och Swane ilsknar till och jagar fotografen ut ur Universitetshuset där utställningslokalen finns. Den billigaste av Wallda-gruppens målningar kostar 2000 kronor.

I september publiceras en artikel av Fredrik Roos i Privata Affärer. Under rubriken ”Är detta en ny Picasso?” granskar han konsten från de senaste åren. Några månader tidigare hade han köpt tio



målningar av Wallda för 33 000 kronor och tre månader senare köpte han ytterligare sex målningar av Max Book, Eva Löfdahl och Stig Sjölund för 18 000 kronor.

1983

I januari skriver Lars Nittve i Svenska Dagbladet: ”Konstnärer som nu, mer än sina föregångare, lever med hela konsthistorien för ögonen – i museerna, och i form av reproduktioner – ser plötsligt hur varje sak de företar sig verkar peka bakåt i tiden i en kedja utan slut. Och de tekniker som utvecklades bland de tidiga modernisterna för att nå den unikt personliga formuleringen – tekniker där hastigheten, kraften och ’slumpen’ var viktiga ingredienser – verkar nu bli allt svårare för många konstnärer att uppleva som något annat än

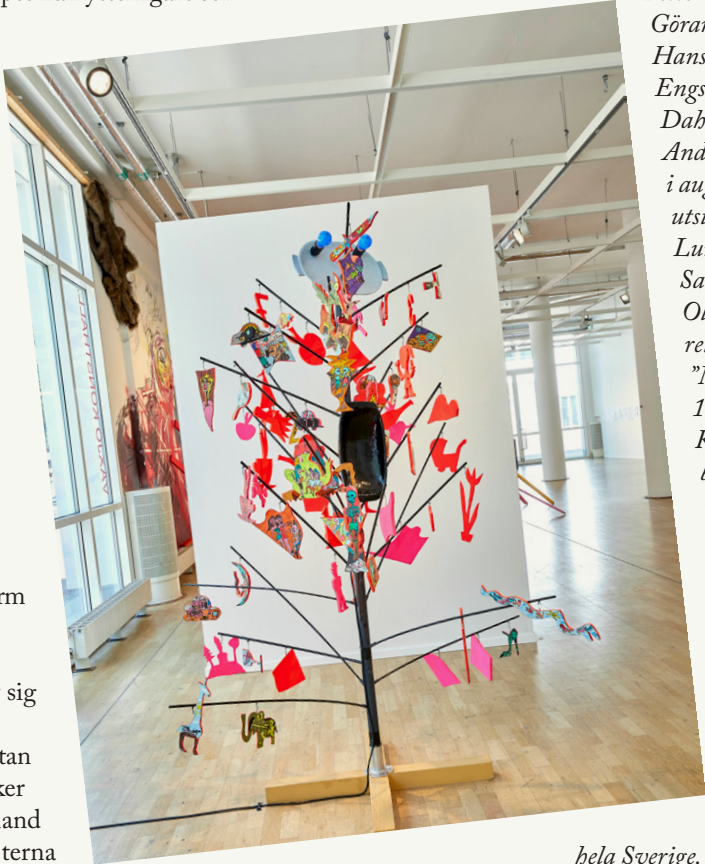


element i en oändlig retorisk arsenal. Upptäckten är onekligen omskakande.”

I ett rivningsbus på Föreningsgatan i Malmö intar under försommaren Anders A, Peter Habne, Anders

Kappel och Olle Tallinger samtliga fyra våningar med utställningen ”De odödliga”. När de ska utvidga ett av rummen slår de hål på en vägg och upptäcker att i rummet invädd hade det funnits till alldeles nyligen en illegal spelklubb.

I januari öppnar ”Sydnytt” på Malmö konsthall med 29 unga konstnärer från Sveriges södra region, bl a Ingrid Orfali vars fotografier visas för första gången och får sensationell uppmärksamhet. I katalogförordet skriver konstbollschefen Björn Springfelt. ”Den optimism och glädje vi borde känna inför det samtida äventyret och våra otroliga möjligheter till något annat tycks inom stora delar i samhället i stället domineras av känslor av uppgivenhet och oro. ’Vi håller på att bromsa oss in i nästa århundrade’ – Björn Lövin.”



hela Sverige. Max Book sover i Stadsparken under natten.

I ett kallargarage under Konstfack installerar Dagmar Jerabkova under försommaren ”Det slutar aldrig”.

Den 6 februari skriver Ola Billgren i Sydsvenska Dagbladet: ”Dagens avantgarde försöker, till skillnad från kubisterna och surrealisterna, inte forcera kulturarv och tradition. Det negerar inte aktivt traditionen utan accepterar och negligerar den. På så sätt sker en upplösning av den antagonism som bjöd konstnären att begå fadermord och etablera ett förhållande där ’sonen’ helt enkelt tar från ’fadern’ vad han behöver för stunden. Detta är mera teoretiskt – vad som menas med postmodernismen: att modernismen har blivit traditionell och att traditionen på det stora hela har upphört att bjuda det nya motstånd, eftersom det är just förnyelsen – innovationen – som har inträtt i en institutionell fas.”



Petter Zennström, Göran Hägg, Rolf Hanson, Martin Engström, Göran Dabl och Leif Andersson öppnar i augusti en utställning på Lunds konstball. Samtidigt öppnar Olle Bonnier sin retrospektiva ”Membran 1943–1983” på Krognoshuset bredvid. Carlssons Trädgårdars uteservering fylls på kvällen med över hundra konstnärer, kritiker, samlare, gallerister och andra från

Under en kort månad på våren lever Kafé Gambrinus på Kungsholmen i Stockholm en tillfällig existens. Initiativtagarna Tomas Lidén och Ingvar Sjöberg ställer ut liksom Jarl Ingvarsson. Kvällarna ägnas åt rymdepos, dammsugarorkestrar och Povel Ramel-imitatörer. Efter fyra veckor avslutas allt med paneldebatten ”Var har 80-talet tagit vägen?”.

Den 30 juli 1983 erhåller gruppen DNA i Göteborg 600 kronor som ett bidrag från Kriminalvården för en ”performance” i ett fängelse. Detta blev början på Galleri SubBau.

BarBar öppnar på Jakobsbgatan 18 i Stockholm. Under två år visar Kim Klein bl a Claus Carstensen, Asger Jorn, Bjørn Nørgaard, Helgi Porgils Friðjónsson, Sigurdur Gudmundsson, Erla Thorarinsdóttir, Eino Ruutsalo, Bård Breivik, Arvid Pettersen, Knut Swane, Dawid, Jan Häfström, Fredrik Wretman, Olle Bonnier.

Radium 226.05 startar som ett konstgalleri på Husargatan i Haga, Göteborg, grundat av Carl Michael von Hausswloff och Ulrich Hillebrand och snart därefter anslöt sig Erik Pauser. De arrangerade utställningar med bland andra Thomas Liljenberg, Leif Elggren, Malgorzata Kubiak, Peter Hagdahl och William S. Burroughs. De arrangerade även en filmfestival, gav ut en tidskrift i två nummer och lyckades komma ut med en serie grammofonskivor som skulle ha skrämt bort större skivbolag.

1984

I en grafikmapp, utgiven av Galleri Engström i Stockholm, skriver Max Book: ”Det sammanhållande draget i dem, kan vara känslan av glapp, eller subtraktion. Som när man tappat en nyckel, och den plötsliga villrådhigheten, om det är

nyckeln eller möjligheten att låsa upp dörren man tappat. Alltså en situation som varken är språklig eller språklös, man kanske skulle kunna kalla den autentisk.”



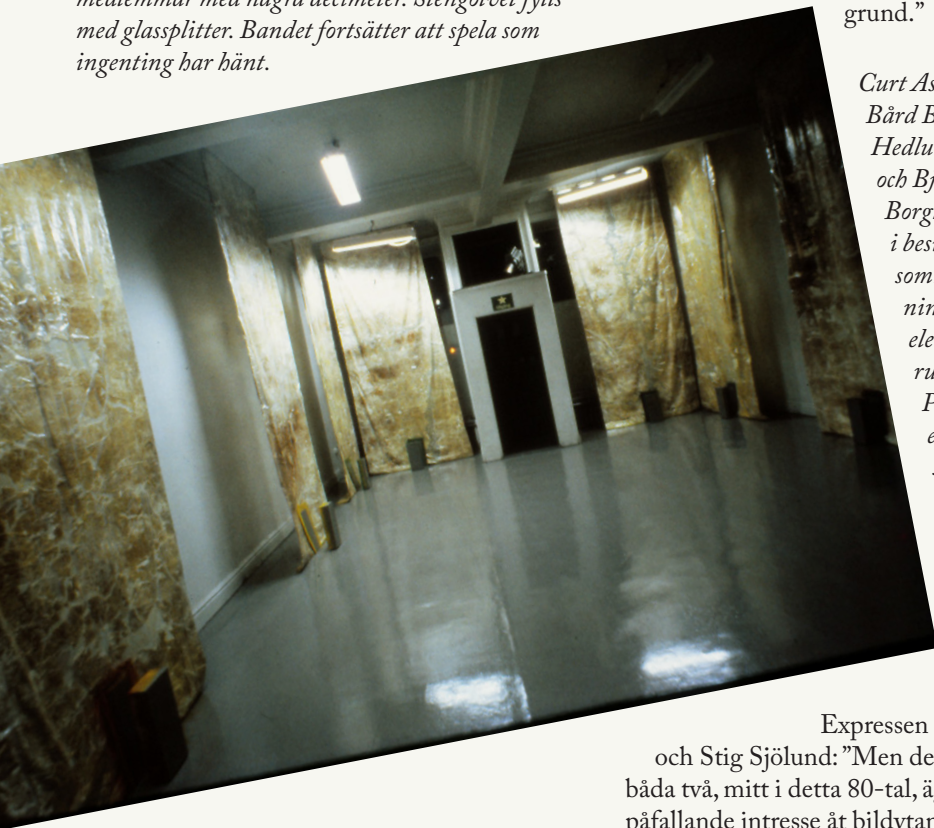
Den 27 oktober öppnar ”Lakun” med Max Book, Tomas Lidén, Eva Löfdahl, Ingvar Sjöberg och Stig Sjölund på Lunds konsthall. Under vernissagenattens framträdande av Mercedes

Gunnar Gråhns ÖP-vagnen, 1980. Foto: Sam Martin. Bild bland Kristina Abelli. Elander, The Xmas Woman, 1980. Foto: Kristina Abelli. Elander, Max Book, Tada nr 1, 1979. Foto: Jean-Baptiste Branger. Eva Lidahl, Modern konst, 1980.

Bild framsida: Eva Löfdahl, Boplats Otto, 1980. Foto: Sven Åsberg. Bannern sidas: Max Book och Per Glembrant, 1979. Foto: Max Book (igåvullarsare). Håkan Rehnberg, Unyttlad, 1983. Wallda, Gott nytt år, 1983. Katalogsmålad, Ibid li, 1983.



Prata, kastas en vinflaska från konstballens ovanplan och missar gruppens medlemmar med några decimeter. Stengolvet fylls med glassplitter. Bandet fortsätter att spela som ingenting har hänt.



Den 1 december skriver Åsa Berntsson i Sydsvenska Dagbladet om "Lakun" på Lunds konsthall: "Ingenting är som det är."

På Krognoshuset i Lund öppnar i januari en liten retrospektiv utställning med Nils Dardel organiserad av John Peter Nilsson. Hans Johansson skriver den 4 februari i Arbetet: "Varje epok, varje generation, väljer sina hjältar från det förflutna, så även på konstens område. Sett mot den bakgrunden av det aktuella italienska eller tyska måleriet är det inte förvånande att det görs en historisk återblick på Nils Dardels måleri."

I tidskriften Lui Bazaar (nr. 3) får Björn Wessman och Max Book frågan om hur deras livssituation ser ut om tio år. Wessman svarar: "Tillräckligt med pengar för att kunna bjuda mina vänner på vin, det räcker. Karriären har så många ansikten, ofta är det ett helt urholkat ansikte." Book säger: "I dag är tio år en så lång tid, det var det inte på exempelvis 50-talet, då visste man säkrare. Det kan bli krig, då kan man inte hålla på och måla... Inget vilar på en fast grund."

Curt Asker, Olle Bonniér, Bård Breivik, Björn Hedlund, Ulf Rollof och Björn Wessman tog Borgholms Slottsrui i besittning under sommaren med utställningen "Det femte elementet". I ett av ruinens rum framför Pål och Måns Wrangle ett ljud och musikstycke. I lokalpressen kunde man läsa att det "ingalunda lät främmande".

Den 13 oktober skriver Peter Cornelli i Expressen om Johan Scott och Stig Sjölund: "Men det slår mig att båda två, mitt i detta 80-tal, ägnar sig ett påfallande intresse åt bildytans texturer. Stora

fält som förr hade karaktär av periferi och bakgrund (och som Duchamp hatade att 'fylla i och ut') övertar nu scenen: de meleras, fläckas, bearbetas, skrapas,



gör sig närvarande och upphäver centrum."

Den 20 oktober skriver Leif Nylén om Stig Sjölund i Dagens Nyheter: "Över skymningsdunklet kan han ha målat stråk av gult, tvärt och skrikande som bromsspår. Precis så oförmedlat och utan förklaringar som bara 1980-talet 'ser'."

Peter Cornelli skriver i Expressen den 28 december: "Johan, din bild du gav ter sig ganska dystert. Johan Scott: Jag är ändå optimist. I den här sörjan finns det fler bra målare och görs mer bra konst i Sverige än på väldigt länge. Och det är legitimt att göra konst. När jag började på Mejani i mitten av 70-talet ansågs det närmast snusligt."

Den 53-åriga Erland Cullberg blir den största idolen i den svenska konstvärlden. De unga målarna beundrade det autentiska kaos han omgav sig med. Kritiker och journalister trängdes i studion i Häggvik – en del belönade med målningar för artiklarna de skrev.

1985

"Det förlorade mästerverket!?" öppnar den 5 oktober på Östergötlands Länsmuseum i Linköping med Max Book, Stina Ekman, Martin Engström, Jarl Ingvarsson, Eva Löfdahl, Truls Melin, Lars Nilsson, Håkan Rehnberg, Johan Scott och Stig Sjölund. När curatören Bo Nilsson frågar Rolf Hanson om han vill vara med, svarar Hanson att han inte förstår utställningens mening.

Under sensommaren 1985 upphörde verksamheten vid BarBar i Stockholm. I två år hade utställningar hållits där med verk av konstnärer som Claus Carstensen, Asger Jorn och Björn Nørgaard från Danmark, Helgi Þorgils Friðjónsson, Sigurdur Gudmundsson och Erla Thorarinsdóttir från Island, Eino Ruutsalo från Finland, Bård Breivik och Knut Pettersen, Arvid Pettersen. Knut Swane från Norge, och t.ex. Dawid, Jan Häfström, Fredrik Wretman och Olle Bonnier från Sverige. När byggnaden revs hittades fresker av bl.a. Ola Billgren, Lars Nilsson och Max Book. I Expressen den 31 augusti skriver Stig Larsson: "BarBar finns inte mer. Under en längre tid har man känt till att huset på Jakobsgratan 18 kommer att rivas. Det är ett av de ställen som till slut kommer få en mytisk karaktär. Man pekar på något kontorskomplex och förklarar: Där någonstans låg det.



Eller var det där? Det var ett galleri och samtidigt en nattklubb. Där var musiken bäst, absolut bäst. Det var ett ställe där man älskade att dansa."

I Nöjesguiden säger Kim Klein angående sin skapelse BarBar: "Det var en orgasm att måla över 70-talsflummet."

Under vintern visas Rolf Hansons målningar i Östra Galleriet på Moderna Museet. Tillsammans med "Gitter" av Stina Ekman i Lilla filmsalen under våren är de ett av de få tillfällena då museet visar ung svensk samtidskonst under 1980-talet och båda rörer ett stort genombrott med sina konstnärskap.

Galleri TV, på Ringgatan 7 i Malmö etablerar sig som ett fräckt alternativ till de mera polerade gallerierna. I den minimala och rökiga källarbaren samlas konstnärer, poeter, musiker och utställningarna tar inte sällan upp kopplingen mellan Malmö och Köpenhamn. Samma år öppnas även Rostrum på Södra Förstadsgatan i Malmö av ett gäng konstnärer från Konstskolan Forum.

Den 19 januari skriver Asta Bohlin i Svenska Dagbladet om Max Book: "Men detta skymmer inte helhetsintrycket av en djärv koloristisk begåvning."

Moderna Museet vill inte "Svepa in sig i den senaste postmodernistiska kappan" uttalar sig Olle Granath, och fortsätter med att han är "kluven" till Anselm Kiefers konstnärskap.

Den 9 september kallar Stig Larsson i Expressen den svenska 80-talskonsten för "ett elegant bygdemåleri".

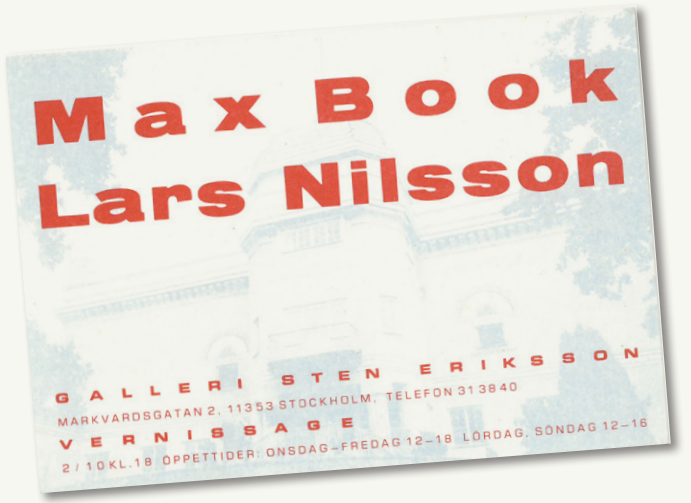
Under senvintern visar Moderna Museet Olle Kåks för tredje gången på åtta år. Arne Törnqvist skriver i Dagens Nyheter: "Moderna museet presenterar honom i lyxförpackning färdig för export med en sofistikerad reklamtext av Lars Nittve." I Svenska Dagbladet blir Cecilia Stam rasande över Kåks kvinnosyn: "Det är mest slirigt utfört, det är rätt, det är vulgärt och totalt osensuellt. Man skär sig på de gymnastiserande damerna." Expressen frågar sig i ett jättelikt mittuppslag om det är "konst" eller "snusk". Ulf Linde svarar: "Jag har inga som helst synpunkter på det här."

1986

I utställningskatalogen till Ernst Billgrens utställning på Galleri Fahl i Stockholm, skriver Bo Nilsson: "Drömmen om återförening mellan människan och naturen har ständigt återkommit under historiens gång. Ernst Billgren har inte bara distanserat sig språkligt mot det omöjliga i dessa strävanden. Han har också använt ett ideologiskt argument. I en målning framställs nämligen idyllen som en ideologisk manifestation som inte alla har en motsvarighet i en realpolitisk situation. Ernst Billgren har framställt den falska idyll som hela den nazistiska blut och boden-ideologin baserade sig på."

Steven Henry Madoffs "Modern Melancholy" om Jan Häfström utkommer på Kalejdoskop förlag och två år senare ställer Häfström ut på Germans Van Eck i New York.

Kim Klein bildar kulturföreningen Nocturne och flyttar in i den f d porrbiografen Lido på Hornsgatan 92. Som mest får föreningen 2000 medlemmar, de allra



flesta unga författare, konstnärer, skådespelare, filmproducenter, rockmusiker och annat löst folk. Stockholms bästa djs finns bak skivtallrikarna.

Siksi – The Nordic Art Review utkommer med sitt första nummer. Tidskriften är initierad av Gertrud Sandqvist på Nordiskt konstcentrum i Helsingfors. Tidskriften speglar den samtida konstscenen i de



nordiska länderna. Sandqvist är också chefredaktör och svenska redaktörer är Mats B. och John Peter Nilsson.

Den 18 oktober skriver Torsten Ekbohm i Dagens Nyheter: "Utspadarna, skriver Pound, följer uppfinnarna i spåren och 'producerar något med lägre intensitetsgrad, någon slappare variant, något vagt eller svulstigt i det väsentligas efterföljd.' Det är precis vad 80-talets defaultism handlar om."

Stockholm Mobile på Nybrogatan 20 i Stockholm presenterar utställningen "New York New York P.S.1. The Swedes / The Americans" under



hösten, organiserad av Claes Sweger, Bill Rubino, Bo Nilsson och Carlo McCormick. Alla konstnärer har tidigare arbetat eller ställt ut på P.S.1. Konstnärerna är: Jan Häfström, Alf Linder, Lars Englund, Kjell Ohlin, Lenke Rothman, Max Book, Rolf Hanson, Johan Scott, Kristina Elander och Anders A samt amerikanerna Mike Bidlo, John Fekner, David Wojnarowicz och Rhonda Zwillingen.

I oktober ser Carl-Johan Malmberg en märklig utställning och skriver i Expressen: "begrepp görs obrukbara, traditioner omvärderas, föregångare kritiserar, belyses i nytt ljus, negeras. Men en utställning som uttalat har syftet att kritisera konstkritiken och dessutom en, bestämd kritiker, har mig veterligen aldrig förekommit i Sverige. Inte förrän nu, när de unga målarna Max Book och Lars Nilsson ställer ut på galleri Sten Eriksson i Stockholm. Den ironiska inte så lite elaka udden riktas mot Ulf Linde; f d teoriprofessorn på Konsthögskolan, nuvarande chefen på Thielska Galleriet. Kanske den enda världige kombattanten i en strid där inte bara frågor om samtidskonstens värde som känslig tidsindikator står på spel, utan också mer allmänna frågor om konsten som sådan, som något tidlöst eller tidsbundet, om upphovsmannens roll, det unika konstoriginalets status. Kort sagt frågor som den internationella konstkritiken ägnat såg två decennier åt att utveckla och slipa till, men som i Sverige egentligen tystats ner innan den ens formulerats...

1987

Tidigt på året öppnar ”Sydnytt” på Malmö konsthall med ett tjugotal yngre konstnärer från södra Sverige. En av dem är den från Paris till Höör nyinflyttade Ingrid Orfali som för första gången visar sina fotografiska stilleben.

”Implosion. Ett postmodernt perspektiv”, curerad av Lars Nittve, öppnar på Moderna Museet och ger postmodernismen ett historiskt och brett internationellt ansikte. I synnerhet framväxten av den fotobaserade konsten hade sin grund i det postmodernistiska tänkandet och gjorde sitt definitiva genombrott i Sverige i samband med utställningen.

Under våren öppnar Galleri Enkehuset i kapellet till Borger-skapets Enkehus på Norrtullsgatan i Stockholm. Utställningsplatsen blir snabbt en samlingspunkt för det yngre konstlivet och drivs av Lars Karngård och Ulf Svensson Robé som bjuder in externa aktörer som curators. Första utställningen är ”Revolution” av Måns Wrangle curerad av Lars O Ericsson.

När fyra av Dagens Nyheters kritiker skall välja tre konstnärer vardera, under rubriken ”Svenskt 80-tal”, till en utställning på Lunds Konsthall, är fyra av konstnärerna födda på 40-talet – två på 30-talet!



Konstnärskollektivet Läderfabriken flyttar in i en gammal industribyggnad i centrala Malmö. Ett galleri öppnas och kollektivet blir snabbt etablerat i medierna som ett tecken på den unga konstens vitalitet. Detsamma gäller Konstepidemin i Göteborg som etableras samma år.

”Landskap i nytt ljus” inrymt i ett tåg börjar rulla på den svenska stambanan i september. Utställningen är curerad av Lars Nittve för Riksutställningar.

Under hösten rasar en konstdebatt på Dagens Nyheters kultursidor efter två artiklar av den nyttillträdde Lars O Ericsson som under rubriken

”Till ett försvar för 80-talets konst” menar att postmodernismen är ”ett slags postrenässans” och att ”den inte blundar för det faktum att vi lever, inte så mycket i sinnenas utan i symbolernas



rike” ...” Foucault ser med skepsis på detta unika Jag och på dess förmenta suveränitet. För honom är Jaget inte en oberoende agent, utan snarare en effekt av olika maktrelationer.” Som exempel på svensk post-modernism anför han Lars Nilsson, Ernst Billgren, Stina Ekman, Håkan Rehnberg, Wallda-gruppen i allmänhet och Max Book och i synnerhet Maya Eizin och Kristina Elander. Med syftning på att ”den postmoderna konsten framträder i USA på 50-talet pekar han på svenska konstnärer som debuterade på 60-talet”för vilka den amerikanska samtidskonsten betytt åtskilligt: Jan Häfström, Ola Billgren, Dick Bengtsson, Sivert Lindblom, Ulrik Samuelsson, Alf Linder m fl.”

Lars O Ericsson får rasande motreaktioner för artikelserien ”Till ett försvar för 80-talets konst”. Channa Bankier tycker ”det är kulturpolitiskt tveksamt att utsätta enskilda konstverk, konstnärer och hela konstnärliga företeelser för en sådan förutsägbar dogmatism”. Karl-Erik Lagerlöf menar att ”ingen kan vara mera hemlös än en begrepps-realist som inte längre tror på begreppens metafysiska grund” och Ulf Linde menar att han ”har rätt

att kalla tankegången gammal skäpmat”. Till sist tar Max Book till orda: ”Det paradoxala infinner sig dock att man måste simulera en process som leder fram till ett nytt slags autencitet.”

I samband med utställningen ”Konfrontation” med verk av Anders Thorén, Gunnar Thorén, Roj Friberg, Peter Wiklund och Radium arrangeras en debatt på Maneten i Göteborg den 18 maj där Lars Nittve är inbjuden som postmodern debattör. Under rubriken ”Postmodernismen stannade aldrig i Göteborg” skriver Jeff

Werner i antologin ”Skiascope 3: Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet”: ”Den med vår tids ögonmått komiska rapporteringen från debatten är ett tecken på hur de begrepp som då introducerades numer har normaliserats och blivit del av ett allmänskulturellt språkbruk.”

”U-media” öppnar under hösten i Umeå på olika platser i staden. I Stadsbiblioteket visar Måns Wrangle sin installation ”Biblioteket” och på väggen utombus till en lokaltidning simulerar Peter Andersson en ”väggtidning”. Bl a medverkar Hans Anders Molin, Fredrik Wretman och Christian Cavallin och utställnings-projektet är organiserat av VAVD Editions.

I tidskriften Sköna Hem skriver Ingela Lind att ”en ny generation kritiker är snarare promoters än skarprättare”.

På Mellangatan 5 i Göteborg pågår under våren ”BIO”, sju utställningar i rad med Ewa Brodin, Stefan Uhlinder, Monika Nyström, Lars Göran Nilsson, Matts Leiderstam och Bengt Olof Johansson.

Ulrik Samuelsson visar under senvintern verk från 1960-talet

på Galleri Wallner i Malmö och överraskar besökarna genom att de skulle kunna vara gjorda under åttiotalet – av någon ung debutant.

1988

Dick Bengtssons ande vilar över den unga svenska åttiotalskonsten. Det bekräftas i Cecilia Edefalks debutställning på Galleri Wallner i Malmö där hon bl a visar ”Dad”, en parafras på Bengtssons ”Richard i Paris” (1970). Under september pågår även en retrospektiv utställning på Olle Olsson-buset i Hagalund som följs av en återblick på Öyvind Fahlström.

Rooseum grundas av konstsamlaren Fredrik Roos som en konsthall i Malmö av internationell klass för samtida utomnordisk konst i Skandinavien med Lars Nittve som chef.

Jan Åman curerar ”Konstant 90” på Stockholms universitet med Max Book, Cecilia Edefalk, Eva Löfdahl, Ingrid Orfali, Fredrik Wretman, Helen Bergengren och Mats Theselius.

SubBau i Göteborg organiserar utställningen ”Re-Form” och när Dagens Nybeters kritiker Leif Nylén desperat letar efter Måns Wrangles bidrag, som ska vara någonstans i en saluball, upptäcker han inte Wrangles verk men väl att ”hus, människor, föremål ser plötsligt ut som om de inte bara existerade, utan också manifesterade sin existens, som monument eller minnesmärken.

”I samma recension den 30 april skriver han om Ernst Billgren: ”Konstigast är nog vad som står ovanpå spisen: en ’silhuett’ av genomskinlig plast med ingjutna mandlar. Råkar man titta ut genom dörren, kan man se hur den återger konturen av ett monument över arbetarrörelsen på Olof Palmes plats, så som det utvecklarnar sig precis från



spiselkransens utsiktspunkt. Från monumental mening till obegriplig souvenir.”

Lars Andersson ställer ut på Galerie Aro-nowitsch. *”Matris” öppnar på Malmö konsthall curerad av Bo Nilsson. Förutom verk av Ingrid Orfali visas verk av bl a Barbara Kruger, Laurie Simmons och Cindy Sherman.*

På Galleri Engström visar Paperpool International Corporation (Stefan Karlsson) sina ”produkter” och presenterar sin ”strategi”.

Ola Billgren ställer ut målningar och collage på Galleri Engström i Stockholm och hyllas unisont av hela kritikerkåren.

Hype magazine : en tidskrift för konst, teori, mode och film utkommer med sitt första nummer. Bakom tidskriften finns Jan Åman,



Rotor i Göteborg. Verket bygger på en tidningsnotis om en svensk bonde som hållit sin thailändska hustru kedjad i ladugården tillsammans med korna. I Sidéns performance ligger en naken kvinna på ett stycke plywood i galleriets fönster. Kvinnans konturer markeras och silhuetten sågas brutalt ut med



sticksåg och auktioneras sedan ut till vernissage-besökarna.

1989

Rooseum i Malmö blir snabbt kanske norra Europas mest intressanta konstinstitution med ett pärlband av utmanande men intellektuellt klarsynta utställningar. En av dem pågår under våren och visar verk av Julian Schnabel och den nyss avlidne Jean-Michel Basquiat, redan mytologiserad som vilden i Tama Janowitz roman ”A cannibal in Manhattan”.

Under en minnesvärd kväll placerar konstnärsduon Bigert & Bergström stubinråd runt om i Lidos tak. Från träden hänger plastpåsar fyllda med vatten och guldfiskar. När stubinträden antänds bombas publiken av fallande fiskar...

På Magasin 3 i Stockholms frihamn visar Alfredo Jaar och Ronald Jones postmodern politisk konst. I katalogförordet skriver Jaar: ”det enda effektiva sättet att åstadkomma förändringar är att arbeta inifrån systemet”.

Charlie Christensens samtliga serier om Arne Anka (efter en dispyt med Disney nu kallad Arne X) utkommer på Tago förlag. Arnes ironier om Stockholms högre och lägre konstkottierier överskrider till många glädje varje form av politisk korrekthet.

1990

”Begär och begränsning” visas på Forum med Annika Eriksson, Peter Hagdahl, Bengt Olof Johansson, Jan Svenungsson och Sophie Tottie, ackompanjerad med texter av Carl-Johan Malmberg. Jean-Claude Arnault hälsar alla välkomna.

Utmängningstitel, Arbetarbladet, 1988. Ingrid Orfali. Foto: Ingrid Orfali (självporträtt). A. Roven Karlsson, Uman titel 1, 1989-90.

Katalogslag, Implosion, Moderna Museet, 1987. Lars Andersson, Uman titel 1, 1987. Vernissagelort, Måns Wrangle, Galleri Enkehuset, 1988.

1980-talets bad boy Martin Kippenberger gör en provokativ dekott av tidigare ismer och värderingar på Galleri Nordanstad-Skarstedt i Stockholm och Anders Tornberg Gallery i Lund.

Den 11 februari framför M A Numminen sin egen tonsättning av Ludwig Wittgensteins ”Tractatus-logico-philosophicus” (1921) på Dramaten – ”The Tractatus Suite”. Som vanligt



kompad av sin förtrogen dragspelare Pedro Hietanen.

I en intervju i Aftonbladet den 23 september säger Ingrid Orfali: ”Paradoxen finns i begynnelsen av en bild - det finns ju någon-ting man ställer sig en fråga om. Om en bild ska vara bra, om ett verk ska vara bra, vare sig det gäller musik, text, eller bild, ska paradoxen aldrig kunna övervinnas. Den ska alltid förbli öppen. Har man slutit cirkeln, besvarat frågan med ett entydigt svar och kommit fram till exempel med en moralkaka, då är vi ju inne på polemik och propaganda.”

1991

Material utkommer med sitt första nummer i september 1991 i samband med Art against AIDS. I redaktionen ingår Carl-Fredrik Härlemann, Thomas Nordanstad, Erik van der Heeg, Sven-Olov Wallenstein, Catharina Ernrooth, Lars Bergström, John Peter Nilsson. I numret finns bland annat en multipel av Bigert & Bergström och en unik, tryckt bild av Ola Åstrand, båda i en upplaga av 100. Numret kostade 10 kr.

Bill Rubino initierar Art Against AIDS. I samarbete med 43 gallerier och en handfull konstinstitutioner stödjer organisationen ekonomiskt Läkare mot AIDS.

Bigert & Bergström etablerar VY i fyra butiks-fönster på Södermalm och bjuder in kollegor att ställa ut.

Dan Wolgers låter reklambyrån Rififi framställa en utställning av Dan Wolgers baserat på byråns research om konstnären på Galleri Lars Bohman. Wolgers ser sin ”egen” utställning själv för första gången på sin ”egen” vernissage. Alla postmoderna kritiker jublar år tilltaget. John Peter Nilsson recenserar utställningen i Aftonbladet utan att ha sett den.

”Lika med: samtida svenskt fotografi” öppnar på Moderna Museet med omkring 200 bilder av 100 fotografer. Utställningen är en av de första och mer omfattande fotoutställningarna i Sverige som försöker anamma de nya idealen och blanda olika typer av fotografi – så som mode, press, dokumentär och konstfotografi. Bland annat visas fotografiska verk av Tuija Lindström, Cecilia Edefalk, Dawid, Stig Sjölund, Jan Svenungsson, Fredrik Wretman, Lotta Antonsson och Annica Karlsson Rixon.

Bildtidningen byter namn till Index-Contemporary Scandinavian Images och

Under ledning av Hans Hedberg, prefekt bildas den så kallade Akademin för fotografi vid Konstfack som banade vägen för ett nytt sätt att arbeta med och förstå den fotografiska bilden. Bland studenterna på Akademin för fotografi fanns under dessa år Annika von Hausswolff, Lotta Antonsson, Henrik Håkansson, Maria Miesenberger och Christine Ödlund, för att nämna några.

Tuija Lindström blir professor vid Högskolan för fotografi och film i Göteborg och orienterade undervisningen i en mer teoretisk och konstnärlig riktning.

I Botkyrkas kommunhus organiserar Stefan Karlsson utställningen ”Kommun – samtida konst i kontorsmiljö” med tretton konstnärer i tretton kontorsrum. Utställningen ingick i kommunens satsning att göra medborgarna ”gladare”. Bl a visas verk av Thomas Olsson, Elin Wikström och Bigert & Bergström, de sista med två skulpturala ”Räddningsmän” i naturlig storlek.

Jan Åman och Catharina Gabrielsson organiserar ”Svensk samtida konst på telefonkatalogen” där konstnärer får fria händer att utforma omslagen. Det dröjer inte länge förrän allmänheten är upprörd. I Falun hotar man bränna Lars Anderssons katalog, i Malmö blir brandmännen djupt sårade av Truls Melins bild av en sovande brandman och i Stockholm syntes Dan Wolgers eget

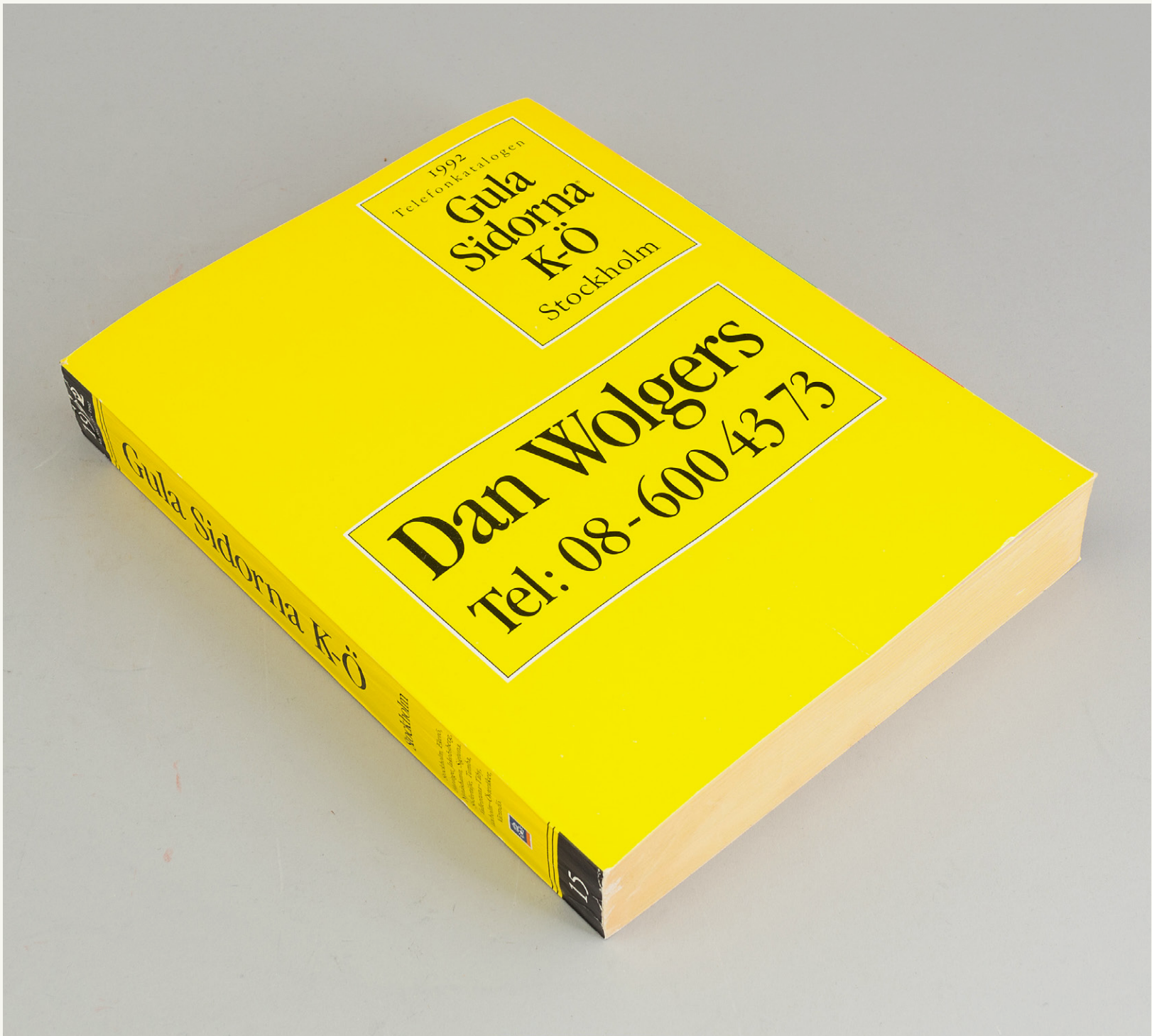
telefonnummer till ateljén på omslaget till mångas missnöje.

Fotograficentrums galleri på Sankt Paulsgatan 3 byter namn till Galleri Index och frigör sig några år senare helt från centumbildningen för att i stället bli Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, med Karina Ericsson Wärn som chef.



1992

Dan Wolgers, Telefonkatalog, 1992. Vernissageport, Spelets regler, 1993.



1993

”Spelets regler” öppnar med verk utspridda i Stockholms innerstad organiserat av Felix Gmelin och Jörgen Gassilewski. Utställningen hade ingen egentlig programförklaring utan hade uppstått året innan genom en biljardsprängning på Masters biljardsalong. Efter stöten överfördes de femton klotens positioner på bordet till en stockholmskarta och blev femton konstnärers positioner inom en radie av 57 meter. Förutom de två nämnda deltar Dan Wolgers, Carin Ellberg, Peter Hagdahl, Ann-Sofi Sidén, Cecilia Edefalk, Dawid, Helen Sandberg, Charlotte Gyllenhammar, Joakim Gemicke, Anders Boqvist, Anders Widoff, Jan Svenungsson och Jörgen Svensson.

Ynglingagatan 1 startar som ett icke-kommersiellt galleri i en 16 m² stor lokal på Ynglinga-gatan, kollektivt driven av Bertil Bäckström, Dennis Dahlqvist, Karen Diamond, Thomas Ekström, Nils Forsberg, Pia Kristoffersson, Sara Kristoffersson, Gunilla Muhr, Emelie Persson, Fredrik Schollin, Elina Smidlund och Fredrik Swärd.

I november organiserar Åsa Nacking, Ulrika Levén och Mats Stjenstedt en utställning inne i en livsmedelsbutik i Malmö – ”ICA Malmborgs Caroli”. Deltar gör Anders A, Annika Eriksson,

Bengt-Olof Johansson, David Krantz, Cecilia E Parsberg, PO Persson, Fredrik Sandblom, Gunnar Sandin, Magnus Wallin, Elin Wikström och Ola Åstrand. Den sistnämnde gör falska tidningslöp-

Annica Karlsson Rixon, Leif Lindberg, Mia Lockman-Lundgren och Jan Svenungsson.

1994

Karl Holmqvist, tillsammans med Lotta Antonsson, Annika von Hauswolff, Carl Michael von Hauswolff och Henrik Håkansson, bjuder in till ”New Reality Mix – en performance & videoweekend”. Stig Sjölund uppträder tillsammans med andra i en drag-cabaret, Rirkrit Tiravanija lagar svenska kött-bullar och det visas videor av bl a Cecilia Parsberg, Jane & Louise Wilson och Philippe Parreno.

En ny generation gallerister och utställningsarrangörer slöt sig samman i en karnevalisk konst-mässa – Stockholm Smart Show.

”Revir / Territory” öppnar under hösten på Kulturhuset. Förutom internationella konstnärer som

Olav Westphalen, Zarina Bihmji, Krzysztof Wodiczko och Ilya Kabakov deltar Cecilia Edefalk (i samarbete med Westphalen), Felix Gmelin, Peter Hagdahl, Jan Hietala, Annika von Hausswolff, Marianne Lindberg De Geer, Anna Nordenskiöld, Ulf Rollof, Ann-Sofi Siden och Anders Widoff. ■

”Hem. En studie i politik” visas på Galleri Index med Pelle Bergström, Helga Bu, Carl Hamilton, Annika von Hausswolff, Bengt-Olof Johansson,

Tidningsomslag, Material Konstfanzine nr. 1, 1991. Vernissageport, ICA – Malmborgs Caroli, 1993.



sedlar som förvirrar kunderna. Mest uppmärksamhet får Wikströms ”Hur skulle det gå till om alla gjorde så?” då hon under ordinarie öppettider låg och sov i en säng mitt i livsmedelsbutiken.

POSTMODERN ORDLISTA

Allegori

Begreppet allegori introduceras i den moderna estetiken av Walter Benjamin, i hans (underkända!) avhandling *Det tyska barockdramats ursprung* (1925). Mot den uppfattningen av allegorin som rått sedan romantiken, där den base-ras på konventioner, så att en viss form betecknar en abstrakt idé (Kärleken, Troheten), och på så sätt står i motsats till symbolen, ser Benjamin allegorin i den tyska barocken som ett språkets sonderfall i vilket betydelserna glider undan. Denna idé plockas upp av Craig Owens i artikeln ”The Allegorical Im-pulse:Toward a Theory of Postmodernism” (1980). Det postmoderna, hävdar Owens, kännetecknas även liknande brutenhet, där tecknen inte längre håftar vid det betecknade (alltså motsatsen till det traditionella allegoribegreppet). Bilderna tar sin utgångspunkt i andra bilder (se *Bild*) i syfte att ”tömma dem på deras resonanser. deras betydelse, deras auktoritativa anspråk på mening” så att de både ”frammanar och frustrerar vårt begär efter att bilden ska vara direkt transparent mot sin betydelse”. Som ett resultat, säger Owens, ”före-faller de egenartat inkompleta – fragment eller ruiner som måst dechiffras”.

Om symbolen en gång utlovade en helhet där meningen till sist skulle smälta samman med tecknen så bryts detta sönder av allegorin. Den är repe-titiv, löper från fragment till fragment i sekvenser som upplöser narrativ, vilket Owens ser som ett grundläggande drag hos minimalistiska verk av Carl André, Trisha Brown. Sol LeWitt, Hanne Darboven och andra; den upplöser gränsen mellan text och bild (Robert Barry, Lawrence Weiner) och blir till piktogram eller hieroglyfer, rebusar utan tolkning.

Appropriation

Att approproriera, beslagta, infiltrera, konfiskera andras bilder och föremål har varit en strategi som löpt parallellt med kravet på originalitet genom hela modernismen – Duchamps readymade skapade en första möjlighet som åter-upptäckts gång på gång och fått nya innebörder, vilket är ett av skälen till att han sedan slutet av 1950-talet kommit att fungera som det postmodernas ”generativa patriark” (Amelia Jones). Närmare samtiden finner vi liknande tillvägagångssätt i popkonstens första fas, med Richard Hamiltons kollage *Just What is It That Makes Today’s Homes So Different, so Appealing?* [1956] som det ikoniska verket, och i den franska situationismens *détournement*, där reklam- och mediabilder, men också konstverk, som i Asger Jorns ”Peinture détournée”, försågs med tillägg som förändrade deras innebörd (även här finns en förlaga i Duchamps pornografiska version av Mona Lisa). Den avgörande skillnaden är inte formell, utan ideologisk: för situationisterna handlade det om att avslöja varusamhällets falska löften, för popkonstnärerna om en fascination inför varan och dess potential att alstra fantasier, vilket blev än tydligare efter popkonstens transatlantiska migration under 60-talet.

Samma ambivalens finns i den postmoderna appropriationen, som på lik-nande sätt visade fram konsumtionsföremål i estetiskt inramade former, både som skulpturer och bilder. Frågan om detta var ett utforskande av konsten som en kritisk-reflexiv ”cargokult”, vilket Hal Foster hävdade i katalogen till ”End-game” (1985, med den signifikativa undertiteln ”Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture), eller som han skulle säga tio år senare, ett exempel på ”The Art of Cynical Reason” (*The Return of the Real*, 1995). Ambi-valensen mellan kritik och bejakande finns i de flesta postmoderna uttryck, men blir som tydligast i appropriationen.

Autenticitet

Autenticitet har två grundläggande innebörder, vilka ibland glider över i var-andra. Den första avser skillnaden mellan original och kopia, och i mer gene-rell mening mellan det primära och det härledda. I ”Konstverket i dess teknis-ka reproducerbarhets tidsålder” (1935–36) hävdar Walter Benjamin att dessa distinktioner upphävs i fotografi och film där originalet är oväsentligt och allt i viss mening är kopior av kopior. För Benjamin hade detta en politisk innebörd: verken kliver ner från sin pedestal, förlorar sin ”aura” och kan bli delaktiga i att omgestalta vardagslivet. I den postmoderna omläsningen betonades sna-rare bildernas kringflytande karaktär och att den massmediala bildens status som kopia av en kopia tillät den att manipuleras och tillskrivas nya meningar: om Benjamins analys syftade till att återge konstverket en direkt politisk syft-ning så tenderade den postmoderna tolkningen ofta att betona det obestä-mbara i sådana syften.

Termens andra innebörd gäller subjektets status och möjligheten till ett uttryck som är sant och oförfalskat. Den närmaste filosofiska bakgrunden finns hos Sartre, Heidegger och olika former av existentialism, och smälter på det estetiska planet samman med en expressionistisk hållning: ett subjektivt inre ska träda ut i det yttre utan att ge efter för konventioner och givna former. Postmoderna teorier ifrågasätter detta och hävdar tvärtom att alla uttryck är filtrerade genom koder och språkliga strukturer. Uttryck handlar om att för-skjuta det redan givna, att lämna betraktaren oviss om det egentligt avsedda (ett arv från den romantiska ironin, som vidareförs av Duchamp) och på så sätt ytterst avisa tron på det bakomliggande subjektet. Det autentiska jaget är bara ytterligare en mask bakom vilken ingen egentlig sanning finns.

Bild

”Under varje bild finns en annan bild”, skriver Douglas Crimp i katalogen till utställningen ”Pictures” (1977). Utställningen och den efterföljande kritiska debatten blev startskottet för det som tre decennier kom att kodifieras i utvid-gad (och omstridd) form som ”The Picture Generation, 1974–1984” på Metro-politan Museum of Art (2009), med bl.a. Cindy Sherman, Barbara Kruger,

Louise Lawler, Richard Prince och Sherrie Levine, [av vilka endast Levine del-tog i den ursprungliga utställningen]. Crimps tes var att bilder alltid är sam-mansatta av flera lager; att de aldrig kan uppfattas på direkt sätt, och att detta ställer nya krav på en kritisk konst som bygger in denna skiktning i sin form. Cindy Shermans *Film Stills* blir i Crimps senare essäversion av katalogtexten (1979) till det paradigmatiska exemplet på en medveten iscensättning av kon-ventioner från både film och fotografi, och deras ”innebörd som berättelse är en samtidig närvaro och frånvaro, en narrativ situation som öppnas men ald-rig fullföljs”.

Begreppet ”bild” kunde undersökas på olika sätt, både teoretiskt och prak-tiskt. Inte minst kom här influenser från filmteorin, som i fallet med Laura Mulveys ”Visuell lust och narrativ film” (1973), vars analyser av klassisk Hollywoodfilm visade på de underliggande strukturer som betingar manliga respektive kvinnliga betraktarpositioner, mot vilket Mulvey vill ”frigöra kame-rans blick vad gäller dess materialitet i tid och rum, och återge publikens blick dess dialektik och en passionerad distans.” Sådana experiment hade redan skett i den ”strukturelistiska filmen” (Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits) under sent 60-tal, där filmremsans materiella egenskaper var ut-gångspunkt, i ett försök att upplösa de narrativa konventionernas tvång.

Glapp

Termen förbinds ofta med vissa typer av måleri i vilket den förenande principen saknas eller avisas: de sammanfogade delarna kommunicerar över ett tom-rum som kan komma till uttryck i bildelement med olika associativa, stilis-tiska eller formella värden, relationer mellan bild och text, eller fysiska defor-mationer av duken. Bilden ger en känsla av inkongruens och skevhet utan att ge några nycklar till hur eller ens om den ska övervinnas. Glappet är till viss del besläktat med teman från romantiken som ironi och svävning, men pekar i en annan riktning – i ironin antys en bakomliggande men möjligen (även för konstnären själv) ogripbar intention, i svävningen finns en övergång mellan motsatser som eventuellt alstrar en jämvikt, i glappet gäller det oförenlighe-ten som sådan.

Även om termen sällan förbands med systematiska teoretiska reflexioner (tvärtom kan den sägas göra motstånd mot sådana anspråk) har den vaga likheter med olika teorier om språk och mening som utvecklats inom filosofi, lingvistik, antropologi och psykoanalys. Så innebär exempelvis formeln ”det betecknades oavlättliga glidning under det betecknande” hos Jacques Lacan – vid denna tid ofta återgivet på engelska med det märkligt missriktade ut-trycket ”the sliding of the signifier” – att meningen (det betecknade) hos ett uttryck glider bort under serien av tecken (det betecknandel. Språket vilar ytterst på ett tomrum och vi kan aldrig riktigt säga vad vi menar eller mena vad vi säger, vilket också innebär att det medvetna subjektet, det som antas stå bakom yttrandet, självt är en effekt av tecknens ordning.

Implosion

Termen kommer från sociologen Jean Baudrillard och pekar på att distinktio-ner i de samtida samhällena tenderar att smälta samman till ett tillstånd av indifferentens. Även om termen först och främst är knutet till medierna och den ”hyperverklighet” de skapar (se *Simulation*), så kan den också generaliseras till att beskriva samhället som helhet. Explosion och mångfaldigande av uttryck och tecken lederytterst till en generell utbytbarhet eller ”reversibilitet”, i vilken produktionen av ständigt nya skillnader inte förmår skapa mening. Så hävdar Baudrillard i sin pamflett *Att glömma Foucault* (1977) att om allt är makt och allt är sex, så är ingenting längre makt eller sex. Den kritiskt avslöjande ana-lysen är för Baudrillard därmed i grunden nostalgisk och den kämpar för att bevara realitetsprincipen i det ögonblick då den förlorar sin substans (Foucault replikerade senare på detta med att han för sin del ”hade svårt att komma ihåg Baudrillard”).

”Implosion” var också titeln på en utställning på Moderna museet 1987 cura-terad av Lars Nittve, och den var den första i Sverige att tematisera postmo-dernismen (en föregångare är Jean-François Lyotards ”Les Immatériaux” 1985, som dock hade en vidare syftning och ville spegla förändringar i samhället som helhet). ”Implosion”. Den genealogi som tecknades i ”Implosion” var tämligen omfattande, från Duchamp och Francis Picabia via Donald Judd och Daniel Buren till Robert Longo och Cindy Sherman, och de specifika konnotationerna i begreppet implosion föreföll nedtonade.

Installation

I och med att gränsen mellan material luckrades upp (se *Medium*) kom också formerna för presentation att förskjutas. Det avgörande steget tas inom kon-ceptkonsten, där texter, föremål och olika tekniker för dokumentation kan ställas samman till en helhet som bara existerar under utställningen och sedan plockas isär. Gränsen mellan utställning och enskilda verk blir på så sätt flytande och de enskilda elementen fungerar som ”konst” bara i den spe-cifika kombinationen. Detta motsvaras av en betydelseglidning i termen installation, som tidigare var synonym med hängning (jfr eng. installation shot, ”utställningsbild”), men nu gradvis blir till en konstnärlig genre i egen rätt.

Samma skiftning kan ses i termen *curator*, som tidigare på svenska mot-svarades av ”intendent”, men framför allt under 1980-talet kom att beteckna en ny aktör utanför de traditionella institutionerna, med temporära uppdrag. Detta innebar en maktförskjutning från konstnärerna till curatoren, som nu ofta uppfattades som den egentliga avsändaren och utställningen överskuggade ibland de ingående verken; ett typexempel är kontroverserna kring Harald

Szeeman och documenta 5 (1972), där flera av konstnärerna protesterade mot att Szeeman ville upphöja sig själv till den egentliga konstnären.

Liksom i fallet med installationen finns här många föregångare i den tidiga modernismen, till exempel Alexander Dorners utställningar i Hanover, och flera experiment med visningsformatet i den ryska konstruktivismen, som El Lissitzkys ”Demonstrationsrum”, vilka nu alla kunde återupptäckas i ljuset av den samtida utvecklingen.

Masskultur

Modernismens förhållande till masskulturen är högst komplext och går igenom flera faser. Men snarare än en ”great divide” som skulle ha upprättats någon gång mot slutet av 1800-talet för att sedan försvinna i det postmoderna – en tankefigur som organiserar Andreas Huyssen’s inflytelserika *After the Great dDivide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1987), och till viss del Frederic Jamesons analys av ”senkapitalismens kulturella logik” (se *Postmo-dernism*) – borde man tala om ett skiftande dialektisk förhållande mellan högt och lågt som aldrig bestått i ett direkt motsatsförhållande. Element från po-pulärkulturen cirkulerar i all modernism, från Mahler till Joyce, från Picasso till Le Corbusier, och inte ens en det absolutas poet som Mallarmé kunde uppfatta någon motsats mellan meditationer över det jungfruligt blanka pa-persarkets metafysik och att skriva om samtida dammode.

Vad som sker i det postmoderna är snarare att detta förhållande blir till ett tema i konstverken själva, vilket troligen har att göra med återbruket (se *Appropriation*) av massmediala bilder, liksom med den roll som spelas av film och fotografi, där striden mellan högt och lågt redan från början tedde sig överständen. Detta betyder inte att gränsen i det postmoderna helt enkelt skulle ha försvunnit eller blivit irrelevant, tvärtom måste den ibland först mar-keras med stor emfas för att den estetiska effekten ska inställa sig då den upphävs. Det höga och det låga försvinner inte till förmån för ett indifferent Mittemellan, utan bildar nya konstellationer.

Medium

I den formalistiska konstkritik som utvecklades efter kriget framför allt i USA, med Clement Greenberg som ledande företrädare, uppfattades modernismen som en strävan efter att renodla ”mediumspecificitet”. I huvudsakligen gällde det måleriet: ytmässighet (*flatness*), illusionism och en serie andra begrepp kom att användas för att beskriva utvecklingen från Manet fram till den abstrakta expressionismen. Denna historia blevibland så dominerande att den identifierades med modernismen som sådan, vilket ledde till att många delar av det europeiska avantgardet kom att marginaliseras. När kritiken mot for-malismen under 1960-talet tog fart och kom att förstå sig själv som postmodern kunde detta i många avseenden bättre fattas som en ”postformalism” och en återupptäckt av det europeiska avantgardet.

Debatten om formalismens arv fördes både bland konstnärer (Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson) och kritiker (Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss), och ledde fram till ett mer expansivt konstbegrepp, inom vilket medier och material kom att uppfattas som beroende av de unika verken, och nya hybridformer ersatte paret måleri-skulptur. Inte minst berodde detta på att fotografi och video införlivades, vilket gjorde äldre distinktioner svåra att upprätthålla. I essän ”Skulptur i det utvidgade fältet” (1977) blickar Rosalind Krauss tillbaka mot dessa debatter med skulptur som utgångspunkt, men hennes teser kan generaliseras: ”I det postmoderna tillståndet definieras inte praktik i relation till ett givet medium (skulptur) utan snarare i relation till en logisk operation utförd på en uppsättning kulturella termer, där vilket medium som helst – foto, böcker, linjer på en vägg, speglar, eller skulpturen själv – mycket väl kan användas.”

Neoexpressionism

Den tyska neoexpressionismen, och till viss del det italienska transavantgar-det, var den första form i vilken debatten om postmodernismen nådde Sverige (väsentligen via utställningen ”Känsla och hårdhet” på Kulturhuset 1982). ”Det häftiga måleriet” och ”de nya vilda” återvände till den tyska expressionismen och ett starkt känsloladdat uttryck, och de återupprättade delar av en roman-tisk konstnärsroll filtrerad genom samtida popkultur, medan den italienska motsvarigheten med dess mytologisk-mediterrana referensram i Sverige för-blev marginell. Neoexpressionismen kunde uppfattas inte bara som en nega-tion av de självreflexiva och kritiska attityder som upplevdes som uttömda, utan också av historien som en enkelriktad väg; det förflutnas former kunde fritt återbrukas.

Neoexpressionismen var till stor del sammanvävd med frågan om måleriets status. Var det en gång för alla dött och överspelat, eller kunde det uppstå på nytt? Förvisso var denna återuppståndelse ett eko av ideologiska tendenser under 1920-talet: den ”nya sakhligheten” i Tyskland, ”återgången till ordningen” i den franska neoklassicismen och det ”metafysiska måleriet” i Italien, sam-tidigt som det häftiga måleriet kunde passa konstmarknadens krav på säljbara objekt (”att förstå ett av mina verk är att köpa det”, apokryfiskt citat som om-växlande tillskrivs bröderna Alfred och Albert Oehlen). För andra handlade det om att erövra en ny frihet oberoende av kritiska teorier och dogmer. På ett plan utgör dessa debatter om måleriets liv och död den sista strid som utkämpades på modernismens eget territorium, vilket gav den en särskild energi.

Postmodernism

Termen har åtminstone tre betydelser av relevans för konstdebatten, och även om de ofta förefaller tänga varandra i specifika frågor kan ändå en viss klarhet uppnås om man separerar dem.

Den första versionen börjar med Leo Steinbergs föredrag ”Other Criteria”

(1968). Steinberg utgår implicit från Greenberg och ställer det modernistiska måleriets spel mellan illusionistiskt djup och materiell ytmässighet i motsats till Robert Rauschenberg, hos vilken ytan är en plats där diverse kulturella restprodukter kan samlas på ett liggande horisontalplan likt ett golv eller ett ostädad skrivbord. Detta, säger Steinberg, kunde kallas ”postmodernism”. Hans användning av termen är mer anekdotisk, men kunde sedan knytas till liknade formuleringar inom minimalismen, hos konstnärer som Frank Stella, Donald Judd och Robert Morris (se *Medium*), och i denna bemärkelse är postmodernismen ett angrepp på en viss (men ingalunda all) formalism.

Den andra versionen är filosofisk och härrör från Jean-François Lyotard, som i *Det postmoderna tillståndet* (1979) hävdar att de ”stora berättelserna”, alla de universella enheter och synteser som utlovas i namn av Historien och Vetenskapen, har förlorat sin övertygande kraft och nu ersätts av en mångfald av språkspel, vilka han beskriver i termer lånade från Kant och Wittgenstein. På konstens område ser Lyotard det postmoderna som en fortsättning på avantgardet som orienteras mot det ”sublima”, som inte nödvändigtvis gäller det storslagna, utan snarare ett sökande efter erfarenhetens gränser, det in-finitesimala något som undandrar sig subjektet, vilket placerar honom i skarp kontrast till dem som vill återanvända historiska former och en traditionell konstnärsroll (se *Neoexpressionism*).

Den tredje versionen formulerades av Frederic Jameson, första gången i essän ”Postmodernismen, eller senkapitalismens kulturella logik” (1984). Jameson följer och utvecklar Ernest Mandels analys av kapitalismens olika stadier och ser den postmoderna kulturen som en serie specifika responser på övergången till den sena fasen under 60-talet. Dessa responser är de olika postmodernistiska ”stilarna”, som kännetecknas av drag som det expressiva subjektets demontering, en fokusering på språkets yta istället för hermeneu-tiska och/eller dialektiska djupmodeller, en schizofren närhet till ting och bil-der, historiens rekonstruktion som pastisch, och en ny form av rumslig oöver-skådlighet. Som ett botemedel mot denna nya desorientering föreslår Jameson en ”kognitiv kartografi” över den postmoderna rumtiden som på en gång kan göra reda för dess fragmentering på ytan och dess underliggande systematiska enhet.

Dessa tre modeller är inte omedelbart kompatibla, utan hamnar tvärtom ofta i direkt motsats till varandra – så är Jamesons teori om senkapitalismen en stor berättelse i Lyotards mening, medan Lyotards är fragmenterad i ett språkspel som för Jameson endast vore en yteffekt av kapitalets underliggan-de logik. Den konsthistoriska berättelse som utgår från Steinberg kan knyta an till aspekter av båda, men är inte väsentligen beroende av någon av dem.

Simulation

Termer har sin upprinnelse hos Platon, som i Staten avisar konstverken för att de ger oss *fantasmata* (fantasibilder, skenbilder) av tingen och fördunklar att de i grunden endast kan förstås genom bakomliggande idéer eller former. Att konsten är ett ”sken” har sedan dess varit ett återkommande tema i teorier om konst. Hos Jean Baudrillard (se också *Implosion*), och med delvis andra accenter hos Mario Perniola, knyts begreppet till det samtida mediala sam-hällets bildproduktion, i vilken bilderna tar verklighetens plats i en ”hyperverk-lighet”.

Baudrillard förhöll sig alltid avisande till termen ”postmodernism”, som bara förekommer på enstaka platser i hans böcker. Hans teori om simulation hör snarare hemma i en marxistisk tradition, med flera beröringspunkter med Mandel och Jameson (se *Postmodernism*). Simulakret är det sista steget i en process där den politiska ekonomin, centrerad kring arbete och produktion, övergår till en ”tecknets politiska ekonomi”, där det vi konsumerar och erfar är skillnader mellan varor och ting i ett ”objektsystem” baserat på ett genera-liserat bytesvärde som tar bruksvärdets plats. Baudrillards förhållandet till den samtida konsten var tämligen distanserat, ibland rent avisande, men hans teorier kom ändå att användas för att analysera olika former av app-ro-priation och återbruk av bilder.

Språk

I sin recension av konstnären Robert Smithsons postumt utgivna texter (*The Writings of Robert Smithson*, 1979) skriver Craig Owens att vi här ser ”den kanske viktigaste förskjutningen av alla – konstens förskjutning från det visu-ella till det språkliga fältet”. I den formalistiska separationen mellan medier, djupast sett mellan (stum) praktik och [verbaliserad] teori ser han ett under-tryckande som gjort språket till ”en osynlig reservoar som åtminstone inom bildkonsten utgjorde modernismens omedvetna. Och eruptionen av språk i det estetiska fältet under 60-talet skedde med den fulla kraften hos det bortträng-da återkomst.” (”Earthwords”, 1980) Språket hade redan blivit centralt i kon-ceptkonsten, på sitt sätt redan i minimalismen, där verken ofta ackompanje-rades av teoretiska essäer (vilket väckte irritation hos formalistiska kritiker som Michael Fried), men får nu än större betydelse. Men snarare som en direkt motsats mellan teori och praktik bör man tala om en ny medvetenhet om in-stitutionernas och kodernas roll för att möjliggöra estetiska upplevelser.

Detta tematiseras indirekt i vissa filosofiska debatter, så exempelvis inom den institutionella konsteorin, som hävdar att estetisk uppfattning är bero-ende av att något placerats i en ”konstvärld” som förser det med en teori, vilket föreslogs med olika accenter av Arthur Danto och George Dickie. Även inom semiotiken började bilder uppfattas som ”text”, något som väsentligen måste läsas. De filosofiska ramarna för dessa teorier var ytterst olika, men båda motsatte sig föreställningen om en direkt tillgång till estetiska upplevel-ser och betonade deras avhängighet av diskursiva och institutionella ramar.



NÄR POSTMODERNISMEN KOM TILL STAN

Konstakademien 15 oktober – 19 november 2022

Katalog nr 2022:5

Utställningen är sammanställd av:
Carl Fredrik Härleman, Lars Nilsson, John Peter Nilsson
Producent: Helen Karlsson, Konstakademien
Redaktörer: Härleman/Nilsson/Nilsson
Grafisk formgivning och original: New Store

Ordlistan sammanställd av Sven-Olov Wallenstein,
professor i filosofi vid Södertörns högskola

© När postmodernismen kom till stan
© Kungl. Akademien för de fria konsterna

Tack till:
Konstnärerna och långivarna

Ansvarig utgivare: Elisabeth Alsheimer Evenstedt

Utgiven med generöst bidrag ur Folke Hellström-Linds fond

Tryck Åtta.45 Tryckeri AB Järfälla 2022
ISBN: 978-91-88135-43-8



KONSTAKADEMIEN
Kungl. Akademien för de fria konsterna