



# Två texter

Anna Kristensen

[www.annakristensen.com](http://www.annakristensen.com)

## INLEDNING 2022

Texten härunder skrev jag 2004. Det är en snårig text – skriven som försvar för måleri som konstform, om hur jag som ung förhöll mig till det konstfilosofiska och estetiska tankegodset som då var i omlopp (inom den akademiska kulturfären), och om hur jag använt energi på att försöka åka slalom mellan dödsmarkeringarna av måleriet. På så sätt blir texten också en ingång till de verk jag gjorde på 1980-talet: *Lada på lada*, *Sten på sten* och fotoserien *Vad föreställer detta* och längre fram containermålningarna. Texten är på sätt och vis både för lång och för kort, jag lägger in citat, droppar namn och påbörjar tankegångar som jag aldrig riktigt följer upp. Jag har redigerat, lagt till och tagit bort några småsaker men texten är i stort sett densamma som 2004.

Som tur är har det vänt. Det är inte längre omoraliskt att måla. Numera följer jag hundratals målare på instagram och börjar varje morgon med att titta igenom uppdateringar med verk som berikar dagarna. Min text är inaktuell men fortfarande relevant för mitt liv.

## TEXT 2004.

Kanske genikult är en produkt av den konstnärsbild Immanuel Kant skissade upp för några hundra år sedan genom den självgenererande process som iscensätts av begreppsuttolkningar.

Immanuel Kant (tysk filosof, 1724–1804) har beskrivit konstnärens metod som en intuitiv metod och hävdar att det som gör konst till konst i princip är att det skiljer sig från vetenskap och hantverk genom att det saknar logik och kausalitet vid sin uppkomst. (1) Det genialiska, menar Immanuel Kant, är att uppvisa originalitet och förmåga till nyskapande och det skapade ska fungera som exempel eller mönster för framtiden. I Immanuel Kants: *Kritik av omdömeskraften, den sköna konsten är geniets konst*, står det:

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

Konstnären Paul Cézanne (1839-1906), skulle säkert ha levt upp till Immanuel Kants tankar om vad en konstnär är. Han ifrågasatte tidens bildkonventioner och tänkte nytt. Kanske hans sanningssökande i backspegeln går att se som patetiskt, men han verkade i en tid när renässansens innovationer hade utgjort förutsättningen för allt bildskapande i över 300 år. Den centralperspektiviskt uppbyggda bilden sågs inte längre som bild och föreställning utan som sanningen om verkligheten. Det Paul Cézanne visade var att den konventionen eller det greppet – den formen, inte räckte för att beskriva hans egen uppfattning av rummet här och nu (där och då). Vad han sa var precis det den lille pojken sa i kejsarens nya kläder: Hallå, ni är lurade, vad ni ser är en lek, ett spel, en teater.

Vad han kanske inte insåg (eller också gjorde han det – men med vanda) var att det inte fanns någon sanning att finna – bara andra föreställningar och skådespel. Och ett oändligt antal möjliga val.

Det kunde ha gjort honom galen.

Men den patetiska och dåraktiga handlingen – att försöka formulera sitt liv, är inte den samtidigt storslagen. Paul Cézanne gjorde underbara formuleringar (målningar) från sin egen position där och då. Som alltså går att se just som tillfälliga positionsbeskrivningar snarare än utsagor (målningar) med det förföriska och förljugna skimret av sanning som centralperspektivet kunde leverera. Den illusionism som utvecklades till fulländning under renässansen hade förvandlats till sanning.

Jämför vad Friedrich Nietzsche (1844-1900) skriver om stelnade metaforer och begrepp i sin essä *Om sanning och lögn i utomoralisk mening*:

”Att tala sanning är att använda de brukliga metaforerna, alltså, moraliskt uttryckt: kravet att ljuga enligt en fastställd konvention, att ljuga hjordvis i en för alla bindande stil. Nu glömer människan visserligen att det förhåller sig så med henne: hon ljugar alltså omedvetet och efter hundraårig tillvänjning – och kommer just genom denna omedvetenhet, just genom denna glömska till känslan av sanning.” (2)

Och vidare: ”...att en metafor hårdnar och stelnar garanterar för ingen del denna metafors nödvändighet och ensamrätt.” (3) Och två sidor längre fram om människan att hon: ”...tror just därför ibland att hon drömmer, när denna begreppsväv någon gång rivs sönder av konsten.” (4)

De genier som den här tiden producerade, ville naturligtvis avslöja renässansspråkets inneboende lögnaktighet, förklädd till sanning. Kanske var det fåfängt och patetiskt, men jag tänker att deras strävan var sprungen ur nödvändighet.

Tyvär var sanningen förgänglig, omöjlig att greppa och Paul Cézanne vändades i sina försök. I *Den sista bilden* av Sven-Olof Wallenstein beskrivs hur Paul Cézanne identifierar sig med Frenhofer, huvudpersonen i Honoré de Balzacs novell *Det okända mästerverket*. Frenhofer gick under i sitt sökande efter mästerverket, brände sina målningar och tog sitt liv. Författaren Emile Bernard har beskrivit hur Paul Cézanne en kväll under ett samtal:

”...klev upp från bordet, ställde sig framför mig och indikerade, genom att stöta pekfingeret mot bröstet – utan ett ord, men om och om igen – att han var berättelsens huvudperson. Han var så rörd att hans ögon fylldes av tårar.” (5)

Paul Cézanne satte en sten i rullning: sanningssökandet. Det mångfasetterade och spännande sökande som ledde till dödförklaringen av målade bilder som konst.

Var det patetiskt? Jag beundrar Paul Cézannes strävanden och hans vackra misslyckanden.

Även om resultatet blir teater, lögn och dikt beundrar jag mycket mer de som vågar försöka formulera en trovärdig utsaga utifrån sin livserfarenhet än de som låter bli.

Den explosion av bildspråklig utveckling som följde på Paul Cézannes ifrågasättande av konvention och tradition, fick till följd ett medvetande dels om bilden som föreställning, dels om bildens verklighet som objekt. Från 1860–1960 undersökte bildkonstnärerna bildens begränsningar och förutsättningar med en extrem frenesi. (I sin renaste och mest avskalade form har bildens grundförutsättningar stakats ut av Ad Reinhardt (amerikansk målare; 1913–1967). Alla dessa individuella undersökningar (där några hamnade i fallgropar och återvändsgränder – och galenskap) har gett oss ett oerhört utvecklat bildspråk. Dessutom har det gett oss förmågan att se historiens bilder på helt nya sätt, inte som utvecklade stadier i en utvecklingskedja utan som oändliga varianter av möjligheter.

Tack!

Parallellt med less is more-rörelsen inom modernismen pågick en bildforskning av annat slag: Hur mycket kan en bild kommunicera? Hur virtuost kan det berättas? En sorts överkursernas estetik utvecklades inom animationens värld, med höjdpunkter som Disneys *Bambi*, *Snövit* och *Lady och Lufsen*.

Tack!

Den konstnärliga bildens utveckling + den kommersiella bildens utveckling = mycket stor kunskap om bild. Det borde kunna användas även till konst. Men som konst hade den målade bilden dödförklarats. Redan på 1700-talet hade Immanuel Kant sagt att något som har ett syfte inte samtidigt kan vara konst. Tankegodset med innebörden att det som är målat på en yta är alltid möjligt att tolka som ett motiv, ett motiv är synonymt med syfte och har något ett syfte kan det inte vara konst, hade bitit sig fast i västerlandets kollektiva kulturmedvetande.

1979 var Lennart Rodhe (svensk konstnär, född 1916), en tid, min lärare på konstskolan Brage. En dag hörde jag honom prata med en av mina kurskamrater om hennes målning: ”Så målade man 1910, så målar man inte nu”. Idag när jag återupplever situationen i minnet så inser jag att hon hade kunnat replikera med exakt samma ord till honom. Lennart Rodhe var en högmodernistisk (intelligent, sensuell, lekfull och varmt humoristisk) målare som vad jag vet fortfarande, outröttlig som en gammal jazz-/bluesvirtuos, arbetar på samma sätt. Går det?

Faktum är att Lennart Rodhe bara var 5 år gammal när Alexander Rodtjenko (rysk konstnär, 1891–1956) hösten 1921 visar tre monokromer på utställningen 5x5 i Moskva. (6) Redan då var måleriet – som konst, på väg att dödförklaras.

1923 låter Marcel Duchamp (fransk konstnär, 1887–1968) världen veta att han ger upp konsten för att spela schack resten av livet. (Hur kul är det på en skala?). (7)

Lennart Rodhe var hur som helst en mästare på modernistiska matcher i spelet måleri och jag tror inte att han var intresserad av att driva måleriet mot sin död. (8)

Vad är en konstnär? Och vad är en målning? Tror jag att varje ung konststuderande frågar sig. Vad händer när man droppar tusch på en yta? Och vilken funktion har det? Vem gör jag det för? Vad betyder det rent visuellt, politiskt och filosofiskt?

Jag ville måla fast jag visste att det var kört (om man hade konstnärliga pretentioner). Jag hade ingen historia jag absolut ville berätta. En målning är ju alltid ett påstående, en utsaga. Den har ett motiv. Jag hade inget behov av att predika för någon och jag upplevde det som att det är någonting besserwisseraktigt över konst som utförs utan uppdrag. Vems ärende skulle jag gå med mitt motiv? Vad var mitt syfte? Syftet skulle ju solka ner konsten, förvandla den både till idéinnehåll och som objekt till något med en baktanke – och då skulle det inte längre vara konst (enligt Immanuel Kant). Så fort jag droppar tuschet på bildytan skapas en föreställning, en bild, ett motiv som går att tolka. Det skrämde mig. Lennart Rodhe gjorde hål på ytan med glädje. Hur gick det till?

Jag förstår att många under den här tiden, precis som Lennart Rodhe såg det som möjligt att fortsätta skapa föreställningar (måla) bara det samtidigt gjordes tydligt, genom accentuerandet av det materiella, alltså själva ytan, att allt var illusion. (9)

Lennart Rodhes metod var att skapa ett motiv, en illusion om något, men samtidigt med hjälp av komposition, mönster och färgfläckar betona det ytmässiga i bilden. Det ger en rytm vid betraktandet, en puls, skapar en imaginär vandring in i illusionen och sedan tillbaka till verkligheten, ytan, objektet. (Jämför med Bertolt Brecht och det som inom teatern kallas ver-fremdungseffekt, främmandegörande.)

Men Lennart Rodhes mångbottnade bildrum – att först säga något och sedan ta tillbaka det – var inte något bra alternativ för mig. Det var att smita från problemet. Jag ville hävda konstens frihet, men varje bild är en utsaga och kan bära en åsikt, och om jag verkligen ville hävda konstens frihet måste jag tömma bilden på innehåll. Så som många av modernisterna redan gjort med sina monokroma målningar.

Konstens frihet = att inte behöva stå i någons tjänst.

Vilken förlamande situation jag hamnat i. Jag ville hitta ett handlingsutrymme åt mig själv – alternativt ge upp konsten. I studio- och yrkesorienteringskatalogen från gymnasiet hittade jag inte något alternativ.

Jag skulle säga ingenting, och säga det klart och tydligt.



Bild 1.



Bild 2.



Bild 3.



Donald Judd, Ad Reinhardt, Mark Rothko och Frank Stella (10) imponerade alla med sina konsekventa konstnärskap. Men hur kul är det egentligen att (som Ad Reinhardt) måla svarta, kvadratiska målningar år ut och år in. De konstnärer som jag tyckte var absolut mest intressanta den här tiden var förutom ovan nämnda några japanska konstnärer som ingick i Gutaigruppen (11). Flera av dem lyckades i sina verk på ett både humoristiskt och poetiskt sätt förhålla sig till frågor om illusion och verklighet. I flera av de verk som jag imponerades av lyckades de också påvisa betraktarens roll som medskapare av verket – och hela verkligheten. De skapade delaktighet. Ett verk som jag ansåg utmärkte sig särskilt var utfört av en amerikan. Han lät sända ut tomma radiovågor i rymden och när man fick in den frekvensen på sin radio avbröts störningar och brus av tystnad. Höjden av skönhet och poesi tyckte jag.

1981 såg jag en utställning i London som hette *A new spirit in painting*. Där visades bland annat verk av några unga tyska konstnärer som verkligen inte led av handlingsförlamning. Det var häftigt måleri utfört av människor som helt enkelt använde sig av måleri för att berätta en historia. Svårare än så var det inte (för dem). Konstnärerna verkade sammansmälta kunskap från både det kommersiella och det konstnärliga fältet. Några hade utpräglad serietidningsestetik. Utställningen gav mersmak, men den hjälpte mig inte. Jag hade ändå ingen historia stark nog att berätta.

Ett av mina första konstnärliga projekt, som visades offentligt 1982 på min första separatutställning, var en serie foton. Serien var ett försök att ringa in alla de tolkningsmöjligheter som ligger latent i en enkelt uppbyggd bild med ett rektangulärt fält på en rektangulär yta.

Bild 1: *Yta*

Bild 2: *Öppning*, mot något annat, bortom.

Bild 3: *Färg*, eller som här, fukt, som förändrar ytan.

Bild 4: *Rum*, den bortre väggen i ett rum.

Bild 5: *Ljus*, ett belyst parti.

Bild 6: *Spegel*, en spegling av något hitom.

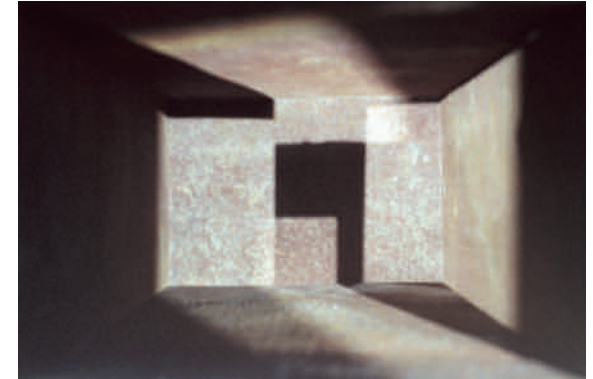


Bild 4.



Bild 5.

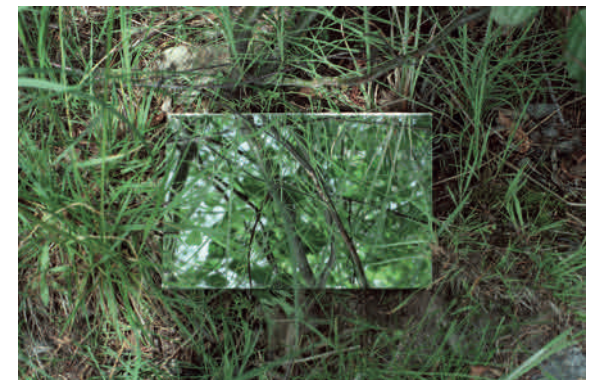


Bild 6.

När jag hade ringat in vilka möjliga rumsliga föreställningar den enkelt uppbyggda bilden kan skapa i en människas hjärna gällde det att sabotera varje sådan tolkningsmöjlighet.

I verket *Collage* försökte jag att sammanfatta min strävan genom att visuellt sabotera varje illusionistisk tolkning.

Jag försökte på ett kraftfullt sätt säga ingenting.

I verket *Stockarna* arbetade jag med närvaro. Två stockar stod uppställda invid varsin figursågad spegel. Spegelns form utgjordes av den form som stockarnas spegling bildade precis ur en viss synvinkel, nämligen från en punkt precis i mitten av dörren som ledde in till rummet med stockarna.



*Stockarna*



*Collage*

Närvaro var huvudmotivet även i verket med två uppspända dukar som hängde en bit ifrån varandra ute i rummet. De var olika stora men när man såg dem från punkten där man klev in i rummet överlappade de varandra och såg identiskt lika stora ut. Målningarna kunde upplevas som projektytor för två strålar av färgat ljus (som alltså bara existerade som idé) som utgick dels från betraktarens position, dels från mittpunkten på väggen bakom målningarna. Där färgfälten (som alltså representerade en idé om ljus) överlappade varandra (eller rättare: kunde tänkas överlappa varandra) gjorde jag färgen ljusare och mera intensiv, som vid additiv färgblandning (blandning av ljus).

Jag ville medvetandegöra betraktaren om sin egen närvaro som förutsättning för verket – och verkligheten. ”To be or not to be, that is the question.”

Vad jag insåg under mitt arbete med verken på min utställning var att även de (trots min ansträngning att tömma dem på innehåll och syfte) utgjorde en utsaga som inte var särskilt väsensskild från måleriets representation. Plötsligt gick det upp för mig att hela konceptkonsten är föreställande. Den gestaltar idéer och är minst lika illustrativ som vilken plastisk målning som helst. Jag skapade en föreställning, inte på duken men i rummet – och var det så fel? Är inte en av människans stora tillgångar hennes abstraktionsförmåga? Inom alla andra områden är abstrakt tänkande och föreställningsförmåga någonting positivt. Varför inte inom måleriet?

1984 gjorde jag en målning på en lada av den ladan. Jag ville göra en föreställande målning direkt på det objekt som avbildades. Medvetandet om det illusoriska förstärktes av att målningen bara fungerade ur en enda synvinkel. Det innebar också att betraktarens roll som medskapare av verket blev tydligt. Tanken var att förbipasserande skulle haka till och göra en upptäckt. Eftersom bilden bara fungerade ur en viss synvinkel betydde det att man måste backa, köra fram, eller kliva ur bilen för att positionera sig. Jag tror att det förstärkte en känsla av att: det här är gjort för mig. Dessutom låg ladan - som har rasat ihop nu – i glesbygd där inte särskilt många hade chans att upptäcka den.

Jag gjorde samma sommar även en målning av en sten på en sten. Bilden utfördes med vatten, så när vattnet torkat hade teckningen försvunnit. Jag visste att det jag gjorde inte kunde betraktas som konst eftersom liknande saker redan hade utförts av andra (Minimalister, Gutta-gruppen...) och enligt det tankegods som varit i omlopp sedan Immanuel Kant så måste något för att kunna kallas konst vara nyskapande.

Samma år efter flera års skamligt utövande av måleri i smyg tänkte jag: nej, nu jäklar och ställde mig framför en gran och sa: ”Hej gran, är du glad över att jag ser dig?” Jag målade det banalaste av motiv under utövande av min maximala förmåga till närvaro. För att komma ifrån problemet med att fatta beslut lät jag tiden avgöra när målningen var färdig. Jag målade



*Ljus*



*Lada på lada*



en ny målning av samma gran varje dag. Jag visste att det jag gjorde inte kunde betraktas som konst. Men jag hade roligt och jag berättade en historia.

Måleri som konst var kört. Hur kom det sig då att det inte försvann från konstscenen? Och ännu viktigare; hur kom det sig att det fortfarande fanns konstnärer som målade? Och om det nu var bland det viktigaste i livet (för mig), varför bry sig? Jag hade tröttnat på de filosofiska och akademiska kraven.

Den konstnärliga bildens utveckling + den kommersiella bildens utveckling = mycket stor kunskap om bild. Det borde kunna användas till någon typ av visuell produktion.

Och när nu Lucien Freud (brittisk målare, 1922–2011) hade så otroligt oförglömliga målningar på *The new spirit in painting*, (Royal Academy, London 1981). Hans målningar förhöll sig inte först och främst till måleriet, eller till konstbegreppet. Han förhöll sig till måleriet på ett helt annat sätt; som till en aldrig sinande källa att ösa ur. Det nya som han tillfört konsten är att han sa något nytt om vad det är att vara människa. Han eftersträvade inte heller, som jag ser det, en absolut sanning utan en sanning för stunden.

Kanske är det så att det jag gillar är något annat än konst och att mycket av det som råkat kallas konst bygger på begreppsliga misstag. Det jag gillar är att möta en människas (patetiska) fasthållande av ett nu och (lika patetiska) försök att formulera sin erfarenhet. Det kanske inte alls är konst. (12)

Joseph Kosuth (amerikansk konceptkonstnär f. 1945) har med en imponerande logik i sin essä *Konsten efter filosofin* (13) beskrivit den process som för måleriet mot sin död. Det är ren masochistisk njutning för en som gillar måleri. Han klargör tydligt hur det inte funnits någon målad konst före Marcel Duchamp och heller inte särskilt mycket därefter.

Joseph Kosuth tydliggör med stor konsekvens att konst är konst och ingenting annat än konst, och det enda intressanta för en konstnär är att utvidga konstbegreppet. Det vill säga att den konst som handlar om något annat än konst är något annat än konst.

Hur som helst fortsatte jag att måla, och många med mig. Går det?

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



*Sten på sten*



*Gran*

Idag särskiljs inte konst särskilt skarpt från kitsch och masskultur. Dagens konst ingår i vår konsumtionskultur. Då är det också förlegat att stå fast vid gamla modernistiska kriterier för kritik av måleriet. Måleriet är dött om man använder Joseph Kosuths konceptbegrepp. Men att konst är konst och ingenting annat är konst, gäller det verkligen idag? Är inte det förlegat? Det finns en oerhört mångfasetterad estetisk produktion som fyller skilda funktioner. Den samtida konsten har gjort upp med modernismens utopiska idéer om konstens renhet och autonomi. Den samtida konsten förhåller sig och styrs av både moraliska och politiska frågeställningar.

Dagens konceptbegrepp har uppstått för att det behövdes ett nytt begrepp för den konst som produceras efter modernismen. Den estetiska produktionen innefattar även måleri. Det produceras målningar av konstnärer vilkas pretention är att producera konst. Verken visas på institutioner, gallerier och i sådana sammanhang att vi med dagens konstsyn måste betrakta dem som konst.

Varför är då kuratorer och kritiker fortfarande så ovilliga att inbegripa måleri inom det ganska snävt utstakade utvidgade fältet? Det är märkligt hur man verkar vilja avstå måleriets alla outtömda möjligheter till gestaltande av mänskliga erfarenheter. Varje vecka är frågan uppe på kultursidorna i dagspressen. Bland annat ser man representationen/narrationen som ett problem. Som om målningarna idag fortfarande vore inbegripna i en modernistisk kontext. Representationen var ett problem för modernisterna inte för dagens konstnärer.

Alltså: För mig har inte postmodernismen eller det institutionella konceptbegreppet eller det utvidgade fältet inneburit någon egentlig förändring. Fortfarande 20 år efter att stängslet togs bort runt konstscenen så utgör just målningarna det största problemet för konstvärlden. Måleriet kritiserar fortfarande för att:

Vara unikt och elitistiskt, inte reproducerbart – vilket måleriet har gemensamt med performance, teater, dans och installationskonst.

Vara ett uttryck för patriarkala maktstrukturer – även om målaren är kvinna.

Vara säljbart – även om målningarna knappt går att sälja.

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



Gran

Ingen är fri och i *Containerprojektet* förhåller jag mig till konstvärlden, fångad av tiden, som ett knott i ett spindelnät.

Sedan slutet av 90-talet har jag anonymt utfört små målningar på godscontainers som jag sökt upp i olika städer. Det roar mig att de små målningarna utan avsändare fraktas runt i världen på ställen där konst normalt inte förekommer och att det sker utanför min kontroll. De som hittar målningarna har heller inte en prislapp mellan sig och verket.

Antagligen lever vi i postkonst-tiden och jag uppskattar det. Och som Rainer Maria Rilke skrev till Clara Rodin i ett brev 1907 med syftning till Balzacs novell Det okända mästerverket: "Balzac hade anat att det i måleriet plötsligt kan uppstå något så ofantligt att ingen kan bli färdig därmed." (14)

Möjligheterna är oändliga. Berättelserna tar aldrig slut.



Bildhörnan 1982

Noter.

1. Immanuel Kant, Kritik av omdömeskraften, Stiftelsen Bokförlaget Thales, Stockholm (2003), sid 163–195.

2. Friedrich Nietzsche, ”Om sanning och lögn i utomoralisk mening” i Artes nr4, (1984), sid 10.

3. Ibid, sid 10.

4. Ibid, sid 10.

5. Emile Bernard, Souvenirs, cit i Dore Ashton, A Fable of Modern Art, 9. (Not.46 sid. 59 i Sven-Olov Wallensteins Den sista bilden). Del av citat sid. 58 ur Sven-Olov Wallensteins Den sista bilden:

”Balzacs korta men skickelsedigra novell Det okända mästerverket vittnar på ett precist sätt om denna situation, där geniets funktion inte längre bara blir att bryta med den etablerade smaken, utan också, som ett av de mest djupgående arven från romantikens estetik (och som i högsta grad finns med oss än idag), att gestalta verket som sitt eget sönderfall, som frånvaro-av-verk. I målaren Frenhofer, som går under inför uppgiften att fullborda en målning utan stöd i de traderade regelsystemen, koncentreras den nya tidens avgörande problem, och Balzacs novell skulle komma att influera flera generationer av konstnärer, från Zola och Cézanne till Rilke, Picasso och Schönberg.

Att den första versionen av texten är från 1831 är en händelse som ser ut som en tanke: samma år dör Hegel, vars Föreläsningar om estetiken samlar hela den klassiska estetikens vetande...”. Han fortsätter längre ner på samma sida: ”Detta systems upplösning utgör såväl på det praktiska som på det teoretiska planet en av förutsättningarna för den moderna konstens hemlöshet, för dess irrande sökan efter en ny fast grund och ett universellt språk.”

6. Sven-Olov Wallenstein Den sista bilden, Eriksson & Ronnefalk Ab, sid.168.

7. Sven-Olov Wallenstein Den sista bilden, Eriksson & Ronnefalk Ab, sid.179.

8. Sven-Olov Wallenstein Den sista bilden, Eriksson & Ronnefalk Ab, sid. 268.

9. Läs mer om dikotomin yta - djup och måleri – skulptur i Sven-Olov Wallensteins essä Det utvidgade fältet – Ffrån högmodernism till conceptualism ur Konsten och konstbegreppet skriftserien Kairos nr.1, Raster förlag

10. Läs vad Donald Judd skriver om Rohtko på s.48 i Samlade skrifter 1975–1986. Kungliga akademien för de fria konsterna.

11. Om Gutaigruppen läs Japanskt Kalejdoskop, Kalejdoskop nr 4&5/1980

12. Läs s.75 Joseph Kosuth, Konsten efter filosofin i Från 60-tal till cyberspace Skriftserien Kairos nr 3 Kungl. Konsthögskolan. Raster förlag.

13. Läs Joseph Kosuth, Konsten efter filosofin essä i Från 60-tal till cyberspace Skriftserien Kairos nr 3 Kungl. Konsthögskolan. Raster förlag.

14. Rainer Maria Rilke; Brev om Cézanne



## TEXT 2007

Om René Magritte (Belgisk konstnär, 1898–1967) och hur några av hans bilder relaterar till Fra Angelico.

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

Där syns en död kvinna omgiven av män. Jag är kvinna och identifierar mig med kvinnan i bilden. Ensam med sex män: En älskare, två som värnar om dig och vill beskydda dig och tre som är djupt intresserade och försynt betraktar dig på avstånd. Tråkigt att vara död med så många intresserade män runtomkring, var min första medvetet formulerade tanke runt målningen. Jag trodde att jag tyckte om den lite trots att kvinnan ligger död. Föreställde mig att jag skulle ändra scenariot, skruva tillbaka tiden och åtminstone låta henne dansa med någon av männen. Irriterad över att kvinnor i konsten så ofta är till för att dödas. Hur mycket lögn var det i min tanke? Jag ville hitta en hållbar tolkning som kunde förklara mitt intresse och jag prövade en tolkning av situationen ur kvinnans perspektiv. Men gåtan lämnade mig inte. Jag grubblade vidare över kvinnans död. Hon ligger där naken och mannen som befinner sig inne i rummet tillsammans med henne röker en cigarett, lyssnar till musik, tar det lugnt – post coitum triste. Jag gissar att de, före hennes död varit inbegripna i en kärleksakt. Kärleksakten, är inte den livgivande? Kanske det, men också: att ge sig hän är att släppa greppet om sig själv, förlora sig, ett uppgivande eller uppgående i den andre. Har han helt enkelt dödat henne inbegripna i en kärleksakt? Är det vad som hänt?

Målningen intresserade mig och när jag såg den på nytt i New York såg jag plötsligt nya innebörder och blev nu osäker på om han verkligen hade dödat kvinnan. Kvinnan är offret men är han den skyldige? Har han dödat henne under sinnesförvirring eller av en olyckshändelse, eller fanns hon redan där, död, när han kom? För hans sinnesstämning spelar det inte så stor roll. Han är uppgiven och verkar, uppfattar jag det som, hur som helst bära på en skuld. Två män väntar på honom, han kommer att gripas och han finner sig i sitt öde med stoiskt lugn – som om han tänker: ”till något är man väl alltid skyldig”. Är han förrädaren Judas, och hon Jesus? Målningarna handlade plötsligt om annat än sexuell frustration och något fick mig att plocka fram en bild av Fra Angelico där Jesus ligger på samma sätt, död, skyld bara med ett litet tygstycke. I den målningen finns också en relation till en av kvinnorna accentuerad. Relationen har stora likheter med den mellan kvinnan och mannen i René Magrittes rum. Plötsligt ser jag också tratten på grammfonen som en gloria svävande i rummet. När jag bläddrade vidare bland bilderna såg jag mycket tydligt att René Magritte måste ha sett och tilltalats av Fra Angelicos bildvärld och jag ser i en biografi om René Magritte att vid skrivbordet i hans atelje hänger en reproduktion av Fra Angelicos, *Lamentation over the dead Christ*.

När René Magritte var 13 år tog hans mor livet av sig i floden Sambre i Belgien. Är det mamman som ligger på schäslongen?

## SLUTORD

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

René Magritte (1898-1967) *The Threatened Assassin* 1926 The Museum of Modern Art, New York



Fra Angelico (1387-1455) *Lamentation over the dead Christ* 1436 San Marco Florence.



