

tema: Bakspegel
och framtidskikare

40 år mot framtiden

Konstperspektiv fyller 40 år. Det är ingen ålder. Men världen vi lever i har inte många likheter med världen för fyra decennier sedan. Det gäller i allra högsta grad konstens värld. Följ med oss på en tidsresa mot samtidskonstens medelålder.



Karlson, Evidence of Time Travel (Foto: Karlson)

konstperspektiv 09

1975

1975 VAR ETT OVANLIGT ÅR. Sverige fick en ny regeringsform, där kungens roll blev symbolisk. Redan den 3 januari hölls det första regeringssammanträdet enligt den nya regeringsformen. En ny tid randades, på mer än ett sätt. Samma månad lanserades nämligen datorn Altair 8800, den första riktiga persondatorn. Programvaran var skriven av en viss Bill Gates, som senare skulle sätta djupa avtryck i teknikhistorien. Men 1975 var också ett oroligt år. Cypernkonflikten bubblade upp, Röda Khmererna tog makten i Kambodja, inbördeskriget i Libanon bröt ut och terroristerna ockuperade den västyska ambassaden i Stockholm.

Staten som kulturens rorgångare

På kulturens område var konflikterna inte lika blodiga, men fördenskill inte mindre skarpa. 1970-talet var perioden när staten skaffade sig en modern kulturpolitik, manifesterad i 1974 års legendariska kulturutredning med sitt motto att motverka kommersialismens negativa inlytande. Redan under 1960-talet hade konstnärerna själva tagit sig an denna problematik genom att i ord, och inte minst handling, lyfta konstens uttryck utanför institutionernas och de kommersiella galleriernas scen. Den



Datorn Altair 8800 (Foto: Smithsonian Museum)

s.k. "öppna konsten" var öppen såväl för utövarna som för publiken, men under 70-talet giftes den ihop med en politisk radikalism som inte alltid gynnade det fria tänkandet och ågerandet.

1975 startade det nybildade riksförbundet SKR (Sveriges Konstförenings Riksförbund) en ny tidskrift som fick namnet "Konstperspektiv". Namnet hämtade man från sin föregångare, som utgavs av Samarbetsnämnden för Konstföreningar i Göteborg. Förutom namnet fanns det andra likheter: båda utkom med fyra nummer per år, riktade sig till anslutna konstföreningar och andra intresserade, samt verkade för "god konst". Den nya Konstperspektiv hade dock i början en mer kulturpolitisk inriktning för att profilera det nybildade riksförbundet. I ledaren till nr 1/75 skriver redaktör Uno Kampmark följande: "Konstperspektiv kommer att föra en livlig kulturpolitisk debatt [...] Konstperspektiv kommer att granska det kommersiella utbudet och ägna särskild uppmärksamhet åt hötorgshandeln och det internationella grafikschäftet..."

Sprickor i den svenska modellen

1970-talet var också den epok när den svenska modellen började spricka i fogarna. Återkommande energikriser och internationell börskrasch markerade slutet på den konjunkturuppgång som västvärlden ridit på alltsedan andra världskrigets slut. Sverige devalverade sin krona tre gånger och den svenska industrin drabbades av en djup strukturskrig. Paradoxalt nog drabbade inte detta konsten i den utsträckning som man hade kunnat tro. Anslaget till Statens Konstråd och Konstnärsnämnden ökade med 400% mellan åren 1971 och 1981, och näst efter teater- och musikområdet var konsten det område som fått den största ökningen av sina anslag.



Oyvind Fahlström Östing... 1982 (Foto: Moderna Museet)

70-talets konstliv färgades till stor del av radikala värderingar där antimperialism, antikapitalism och antiamerikanism slog an tonen. Att medverka i manifestationer för tredje världens förtryckta folk blev mer eller mindre en hygienfaktor. Den internationella utblicken till trots var svensk konst vid denna tid en rent nationell angelägenhet. Solitärer som Oyvind Fahlström och Carl Fredrik Reuterswärd utgjorde undantag, men de var å andra sidan konstnärer vars bas låg utomlands. Svenska konstnärer agerade nästan uteslutande på den inhemska arenan. Gjorde man nedslag utanför landets gränser skedde det oftast i regi av NUNSKU, som sorterade under regeringen. Det borgade för att den konst som valdes ut för visning stod i samklang med den officiella svenska samhällsynen.

Hänningsslöshetens decennium

Om 70-talet förbådade den svenska modellens undergång, så utmanades denna modell från ett annat håll under 80-talet. För eftervärlden har 80-talet blivit synonymt med hänningsslöshet och hedonism. Avregleringen av finansmarknaderna gjorde att världens börskurser sköt i höjden. Till och med det kommunistiska Kina började marknadsanpassa sin samhälls ekonomi. Konstvärlden var inte sen att haka på när nyrika finansvalpar slög sig om efter lämpliga investeringsobjekt. Perioden från andra världskrigets slut fram till slutet av 70-talet hade dominerats av amerikanska konstnärer, och konsten sågs av USA:s regering som ett verktyg för att befästa det globala amerikanska inflytandet. Men med 80-talet flyttades



fokus tillbaka till Europa genom den nyexpressionistiska reaktionen mot 60- och 70-talets minimalism och konceptualism. Det tyska "vilda" måleriet (Fetting, Immendorff, Penck m.fl.) och de italienska trans-avantgardisterna (Chia, Paladino, Clemente m.fl.) blev de internationella galleristernas och auktionshusens gunstlingar, men deras estetik fick inget djupare genomslag på den svenska konstscenen. Konstnärer som Jan Häfström, Ola Billgren, Max Book och Eva Löfdahl hade mer att göra med en svensk kulturtradition än med de utevandande central- och sydeuropeerna.

Man bör dock komma ihåg att 80-talet inte var enhetligt. Olika strömningar bröts mot varandra, och det är ingen slump att den amerikanske kritikern Douglas Crimp dödförklarade måleriet 1981 samtidigt som de nyexpressionistiska målarna firade sina första triumfer. Och mer skulle komma: 80-talet slutar med en kraftfull uppgörelse med hela det s.k. moderna projektet. 1987 öppnade Moderna

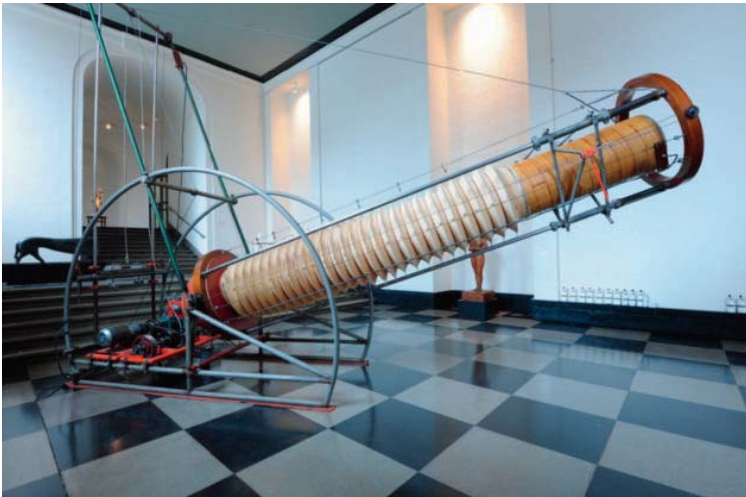
Museet sin signaturutställning *Implosion*, som introducerade begreppet "postmodernism" för den svenska publiken. Inspirationen hämtades från både Marcel Duchamp, popkonsten och den nya digitala tekniken som under 80-talet började bryta nya vägar i medie världen. Udden riktades mot – som man såg det – modernismens lättvindiga särskiljande av original och kopia, mot tanken på att det skulle finnas ett evigt konstbegrepp och mot den linjära historieskrivning som implicerade att det finns en kvalitativ utvecklingskurva i konsthistorien. Mot detta synsätt satte man upp föreställningen om konsten som ett språk bland många andra, och därmed också som en företeelse inordnad i samhällets mer eller mindre dolda makthierarkier. Mycket klokt och öklott har sagts om denna period, men vad den framför allt gjorde var att röja scenrummet för omstruktureringen av konstscenen som skedde under det påföljande decenniet. Inte minst gäller detta introduktionen av den fotobaserade konsten. Konst-



Rainer Fetting *Drummer und Gitarist*, 1979

12 konstperspektiv

Ulf Rollof *Båly IV*, 1989



Den globaliserade konsten

80-talet hade fortfarande varit ett decennium när svensk konst i första hand var en nationell angelägenhet. Med 90-talet globaliserades konsten, vilket bland annat tog sig uttryck i framväxten av det internationella biennalsystemet. Svenska konstnärer började bjudas in till de riktigt stora flaggskeppsutställningarna, som när Ulf Rollof fick visa sina verk vid både biennalen i São Paulo och Documenta i Kassel 1991-92. NUNSKU lades ned 1996, men konstnärerna hade redan tidigare börjat bygga egna internationella relationer. Dessutom fanns Iaspis (International artists studio program in Sweden).



Videoprojektor Sony VPL-CS1, 1999

14 konstperspektiv

närligt fotografi var i och för sig ingen nyhet, men nu tog sig fotot in i konstens firum, ofta med kvinnliga konstnärer som pådrivare. I en tid när konsten på bred front kom att syssla med maktkritik blev den fotografiska bilden ett sylvasst instrument för att med en feministisk analys sprätta upp konstens patriarkala maktsystemer.

Från postmodernism till maktkritik

I flera avseenden hade den postmoderna kritiken sina rötter i 60-talets öppna konst, som genom 80-talskonstnärerna fick en bränsleinjektion som tog den ända in i 90-talet. En bidragande orsak var också den djupa kris som drabbade den kommersiella konstvärlden i spåren av den internationella finanskrisen 1991. Spekulationsekonomin kraschlandade, och de nyrika konstnärerna gjorde sorti nästan lika snabbt som de trätt in på scenen. I stället bubblande av 80-talets underströmmar upp till ytan: tanken att låta konsten uppträda på udda platser, ofta i regi av konstnärerna själva. Sätillvida var det begynnande 90-talet nästan lika antikommersiellt som det röda 70-talet hade varit. Betoningen låg inte längre på att producera unika verk för en ständigt lika nyhets-törstade konstmarknad, utan tvärtom på att utforska konstnärliga skaparprocesser och relationen till publiken i det fysiska utställningsrummet, oavsett var detta kunde vara lokaliserat.

90-talet fortsatte att förvalta 80-talets maktkritiska förhållningssätt, och en hel generation unga, kvinnliga konstnärer – bland andra Annika von Hausswoiff, Lotta Antonsson, Annika Karlsson Rixon, Miriam Bäckström, Maria Friberg och Maria Misenberger – förnyade den fotografiska konstbilden i sin genomlysning av könsroller och genusbaserad identitet. 1991 öppnade Moderna Museet utställningen *Lika med*, den första större manifestationen av fotografiet som konstform. Men 90-talet såg även videokonsten etablera sig som ett seriöst uttryck. Vid mitten av decenniet lanserade Sony sin videoprojektor, vilket gjorde det möjligt att visa konstvideo oberoende av TV-formatet. Inte undra på att videokonsten kom att få sitt genombrott under de stora internationella utställningarna Documenta X i Kassel 1997 och Venedigbiennalen 1999.



Ola Billgren *Sevillamorgon*, 1989 (Foto: Bukowska)



Annika von Hausswoiff *Tillbaka till naturen*, 1990 (Foto: Magasin 3)

16 konstperspektiv

Ulf Rollof *Båly IV*, 1989



Symptomatiskt var att ca en tredjedel av de svenska konstnärer som deltog i Moderna Museets stora utställning av svensk samtidskonst *På tiden* 1996 uppgav att de arbetade utomlands. Det krävdes emellertid andra kanaler än strukturen kring de ganska selektiva biennalerna för att svenska konstnärer på allvar skulle etablera sig utomlands. Lösningen kom först på 00-talet, när Internet och snabba bredbandsanslutningar blivit var mans egendom. Enstaka organisationer och projekt som Association for Temporary Art, Electrotype, Splintermind och CRAC tog även steget till att arbeta med Internet som konstnärligt medium, men det var först och främst Nätets egenskaper som kommunikations- och informationsplattform som gav de enskilda konstnärernas karriärer skjuts. 2010 sammanfattade Bonniers Konsthall utvecklingen med utställningen *Runaway Train*, där samtliga konstnärer – och de tre "satellitkuratorerna" – var utbildade och verksamma utomlands. Kommerciellt var början av 00-talet ganska likt 80-talet. IT-utvecklingen drev på framväxten av den

s.k. "nya ekonomin", där nystartade Internetföretag med frikostigt riskkapital i kassorna skulle skapa innovativa affärsmöjligheter med hjälp av den senaste tekniken. Snart uppdagades problemet att kunderna inte riktigt var med på noterna, och när NASDAQ, den nya ekonomins egen börs, kraschade drog hela tekniksektorn med i fallet. I Sverige rasade börsvärdena med över 70%, och nådde botten 2002. För konstens del var inverkan denna gång inte lika stor, helt enkelt därför att de unga Internetentreprenörerna inte i någon större utsträckning samlat konst. Utvecklingen inom konsten som startat under 90-talet fortsatte därför i stort sett i samma spår under 00-talet. Internationaliseringen, det genuskritiska förhållningssättet, det postkoloniala perspektivet och intresset för hybrider och gränsoverskridande uttryck fortsatte att dominera, förstärkta av en ny form av politiskt engagemang som inte forskrev sig åt någon specifik ideologi utan mer utgick från en kritik riktad mot det moderna, postindustriella samhället som sådant. Men kritiken omfattade även det egna mediet.

18 konstperspektiv



Måleriets revansch

Måleriet hade inte stått så högt i kurs under 90-talet, men i slutet av decenniet visades utställningen *Måleri – det utvidgade fältet* på Magasin 3 i Stockholm och Rooseum i Malmö. Utställningen öppnade diskussionen om måleriets position efter postmodernismen. Den riktning som pekades ut sträckte sig ut mot ett fält där måleriet agerade med andra konstarter och traditioner. Detta kunde ta sig många olika uttryck, allt från historieparafrafer till hybrider av måleri, foto och digitala tekniker. Den kommersiella konstmarknaden drog en lättadad suck, efter ett 90-tal delvis dominerat av mer eller mindre osäljbara installationer och s.k. museum pieces. Fler svenska gallerier började också delta i viktiga internationella konstmässor som Art Basel och The Armory Show. Under hela 00-talet och 10-talet har priserna på konst fortsatt att stiga, trots finanskris och trubbel i eurozonen. En del av förklaringen ligger i att konstmarknaden inte längre är vare sig nationell eller ens regional. Penningstarka köpare från Kina, Ryssland och Mellanöstern handlar idag i London, Paris och New York och inte mycket talar för att bubblan kommer att spricka inom en snar framtid. Kritikern J J Charlesworth påpekade nyligen i en artikel i *Artnet News* att de rika kineserna, indierna, ryssarna och araberna numera betraktar den västerländska samtidskonsten som en del av sitt eget kulturarv, delvis därför att konst är en av de få "produkter" där den västra hemisfärens länder fortfarande förmår hävda sig i konkurrensen med resten av världen. Men frågan är hur länge dessa konkurrensfördelar kommer att existera. Digitaliseringen driver på utvecklingen, och även om konstmarknadens åttå till det unika konstobjektet fortfarande är stort, så kommer ny teknik ofrånkomligt att förändra gamla logiker även på konstscenen.

I framtidsskikaren

För att ana något av åt vilket håll kompassnålen pekar kanske man ska vända sig till dem som arbetar på medieteknikens framkant. Den brittiske multimediekonstnären John Leigh, mer känd under artistnamnet Karborn, har skapat en unik estetisk värld där han blandar digitala effekter, gamla filmfragment, gif-bilder och analogt material på ett sätt som fått kritiker att likna honom vid en korsning mellan Gustav Klimt, Man Ray och Bill Viola. I en intervju har han sagt: "We cleaned up the machines. But now it's sterile and predictable. We want life back". Kanske slår han huvudet på den digitala spiken. Teknikutvecklingen har inte bara gjort det närmast omöjligt att skilja original från kopia, den har också gjort att själva utförandet som sådant nått en grad av perfektion som är närmast övermänsklig. Inte undra på att konstnärerna börjar gräva djupare i frågan om vad som egentligen gör oss mänskliga. Kanske är det inte förmågan att skapa ofelbara system och perfekta ideal, utan egenskapen att vara sköra, otillräckliga, osammanhängande och bristfälliga. När den japanske textilkonstnären Nukeme hackar stickmaskinens programvara för att därigenom låta den skapa oförutsägbara och trassliga mönster är det ett tecken i tiden, precis som när amerikanen Bill Morrison gör collagefilmen "Decasia", vars råmaterial består av gamla filmfragment som är på väg att upplösas rent fysiskt. Samma språk talar Karborns musikvideor, där vi sugs in i en värld av minnesfragment, arketyperiska symboler, textnuttar och ett flimrande bildrum som påminner om en gammal TV-apparat på sitt yttersta. Kanske måste vi börja titta djupt inåt för att förstå vad som händer omkring oss.

ANDERS OLOFSSON