

EFTERORD

[2021]



Ett genomgående motiv i den text som publicerades 2002 är tanken på grundvalskriser, i vilka måleriet kom att ifrågasätta sin egen existens, men också erövra andra fält och metoder. Den första krisen tar form i mötet med fotografien, där en ny teknik för att avbilda verkligheten framträder och frågan om måleriets funktion som representation ställs på sin spets. Har det förlorat sin roll att gestalta det synliga, eller har det däri-genom erövrat ett annat område – penselskriften, dukens materialitet, pigment, det taktila – vilka alla utgjort teman i dess tidigare historia, men nu framträder i egen rätt? I det moderna måleriets retroaktiva berättelse om sin uppkomst kunde mötet med fotografien fattas som ett väsentligt moment på dess väg mot att definiera sig självt, att säkerställa ett eget område, in-ringa sina »väsentliga konventioner« som det specifika för det egna mediet. Abstraktionen är ett – om än inte det enda – resultatet av denna process.

Den andra krisen gäller mötet med den industriella produktionstekniken. Duchamps readymade lyfter ut ett i sig indifferent objekt ur serien och laddar det med en betydelse just som en negation av måleriet: flasketorkaren är inte en skulptur eller ett »objekt«, vilket skulle tillåta en formell, metaforisk eller symbolisk läsning, utan ett avvisande av måleriets anspråk på att inkarnera en gest, en hand, ett vidrörande som lämnar ett spår av subjektivitet. Men Duchamps övergivande hejdas vid gränsen, som för att utvinna en serie paradoxala randanmärkningar; andra skulle kunna ha instämt i Joseph Beuys långt senare hävdande att Duchamps »tystnad är övervärde-

rad«, och att övergivandet av måleriet måste leda till en ny samhällelig roll för konsten. Så i den ryska produktivismen, som tar vid efter den konstruktivistiska laboratoriefasen. Aleksandr Rodtjenkos tre monokroma dukar kunde, åtminstone retroaktivt, fattas som en slutpunkt, som då han i ett manuskript två decennier senare hävdade att han här »förde måleriet till dess yttersta logiska slutpunkt«, att »allt är slut« och konsten nu måste ta itu med att gestalta vardagsvärlden.

Men även abstraktionen kan i sina utopiska drag ses som en respons på en liknande situation. Så hade Malevitj sex år före Rodtjenkos tre monokroma målningar föreslagit att den föremålslösa världen inte bara är en frånvaro av ting, utan mer ett steg in i ett tomrum eller ett fält av energi ur vilket föremålen framträder. Abstraktionen kan på så sätt uttydas som en universell designteori, ett sätt att reducera världen till primära former för att behärska den.

Den tredje krisen sker under 60-talet, i samband med den konceptuella konstens utveckling. I ett avseende repeterar den vissa drag i den föregående: som Thierry de Duve har påpekat var den monokroma bilden även här för många konstnärer en språngbräda som möjliggjorde steget ut i en ny terräng, i vilken det dock inte längre handlade om att gestalta vardagslivet, utan om ett reflexivt utforskande av konsten som ett begreppsligt, semiotiskt medium bortom de sinnliga substraten. Men om nollställningen av måleriet i monokromen fungerade som en passage till dess språklighet, så innebar detta inte en enkel »dematerialisering« som ibland antas, utan snarare ett utforskande av nya materialiteter och historiska genealogier.

Det organiserande begreppet grundvalskris härrör som sådant inte från måleriet eller från någon av de andra konstarterna, utan från debatter inom matematiken och filosofin

runt det förra sekelskiftet. Här använder jag dock termen på ett annat, om än delvis besläktat sätt, som tar utgångspunkt i Jean-François Lyotard. I en essä från 1989, »Argumentation et présentation: La crise des fondements«,¹ fattar han denna kris på ett mer generellt sätt som berör stora delar av den moderna filosofin, och den kan tänkas antingen som ett hot eller löfte. Vilken, om någon, är den verklighet till vilken våra tecken, symboler och teorier refererar – en fråga som i matematikens fall besvarades på olika sätt av logicismen, formalismen och intuitionismen, hos Gottlob Frege, David Hilbert och L. E. J. Brouwer. Den specifika frågan om matematikens grundvalar kan för Lyotard generaliseras till problemet hur det »givna« i vår erfarenhet förhåller sig till det som genereras av våra apparater och teknologier – kan vi hitta en grundval för våra konstruktioner utanför de regler vi själva sätter? I detta perspektiv kan positivismens sinnesdata och logiska atomism, men också fenomenologins livsvärld och fundamentalontologi, ses som olika försök att mildra denna oro, vilka alla senare skulle komma att framstå som varianter av »foundationalism«. Men varifrån, frågar Lyotard, objekteras objektet – och, kunde man tillfoga, vem, vad, sub-jekterar subjektet, och på vad vilar det fält på vilket de antas komma samman?

Senare försök att avvisa den första vägen av grundläggningsfilosofier med referens till regler för argumentation och en intersubjektiv gemenskap av rationella agenter undviker för Lyotard själva problemet, eller antar snarare att det redan är

¹ Se André Jacob (red.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. 1, *L'univers philosophique* (Paris: PUF, 1989), 738–50. För en vidare diskussion av Lyotards teser och det estetiskas roll, se Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition* (Berlin och New York: Sternberg Press, 2019), kap. 5.

löst genom att lämna reglernas faktiska innehåll obestämt, eftersom varje mer precis bestämning skulle innebära en specifik filosofisk ståndpunkt, vilken den »metapragmatiska« lösningen måste undvika om den inte ska bli till ännu ett drag i det filosofiska spelet, utan kunna göra anspråk på att sätta neutrala villkor för alla spel, nuvarande såväl som framtida.

För Lyotard gäller frågan ytterst sinnligheten som sådan, det på vars grund alla konstruktioner görs, och som han vill tänka genom att gripa tillbaka på Kant, men inte den Kant som lanserar en kritik av det rena förnuftet, utan den som på nytt ställer frågan om omdömet, och framför allt det estetiska omdömet, innebörd. Det Lyotard finner i Kants *Kritik av omdömeskraften* är inte transcendentala regler som garanterar erfarenhetens koherens, objektets objektivitet och subjektets subjektivitet, utan ett närmande till en känsla, en sensibilitet som föregår dem båda i ett »plasmatiskt« tillstånd, inte som en grund, utan som ett undandragande, en tankens »barndom«. Det estetiska är på så sätt inte ett avgränsat fält vid sidan av det kognitiva och det etiska, utan den miljö ur vilken de framträder, vilket för Lyotard upprättar en förbindelse mellan filosofiskt tänkande och konstnärlig praktik som bara med tveksamhet kan inringas av den traderade termen »estetik«, i och med att den tenderar att medföra en oreflekterad skillnad mellan det sinnliga och intelligibla.

I detta perspektiv kan de tre grundvalskriserna ses som incitament till att tänka om denna skillnad, fördela elementen på nytt så att det som först ter sig som en förlust lika mycket öppnar för ett produktivt nydanande. Så kunde fotografins uppfattas som ett mekanisering av seendet och avvisa måleriets anspråk på ett privilegierat gestaltande av det visuella, men lika mycket som en möjlighet till att tänka bildens natur på

nytt; den industriella produktionen te sig som ett sätt att beröva handen och vidrörandet dess prioritet, men också som en uppfordran att införliva det teknisk-mekaniska i bilden på nytt sätt; språkets och det konceptuellas inbrytande i det visuella fältet förefalla likt ett avsked från måleriet som genre, men också som en möjlighet till att utforska dess materialitet på ett sätt som sätter konventionerna i rörelse. I alla tre fallen sker en förskjutning av det som tidigare antagits utgöra grundvalen – ögat, handen, materialiteten. Men detta undandragande, som visar på grundens kontingens, kallar också på uppfinnande och experiment.

I texten från 2002 ställdes ibland frågan om huruvida bildens digitalisering – som då var långt ifrån den generalitet den uppnått i dag – skulle kunna utgöra en fjärde grundvalskris, med sina åtföljande förluster och tvivel, men också öppna nya horisonter. Det digitala kunde i detta perspektiv uppfattas som en ny inskriptionsyta, antingen likt ett nytt medium som absorberar de föregående, eller som ett steg in i det Rosalind Krauss kallat »the post-medium condition«, i vilket frågan om det specifika förlorat sin betydelse. De dramatiska gester som ackompanjerat de tidigare kriserna – *från och med i dag är måleriet dött; inget mer måleri, Marcel, skaffa ett jobb; den sista målningen är målad; att vara konstnär idag innebär att ifrågasätta konstens natur och den som ifrågasätter måleriets natur kan inte ifrågasätta konstens natur* – har lyst med sin frånvaro, men likaså de rekonstruktiva projekten som vill förflytta slutspelet till en annan planhalva. Den laddning som en gång fanns i idén om den »sista bilden« förefaller ha förflyktigats, vilket kunde tyda på att spelet (med Yve-Alain Bois term) modernistiskt måleri nu befinner sig på tilltagande avstånd, och att frågan om dess reglerande eller regulativa idéer inte längre

förefaller akut, varken teoretiskt eller praktiskt. Vore detta då liktydigt med det Lyotard ser som det hotfulla i *undandragandet av undandragandet* (*krisens kris*, kunde vi säga), det vill säga att sinnlighetens plasma helt enkelt skulle ha försvunnit bakom den teknisk-instrumentella effektiviteten, som i sin tur understöds av konstmarknadens krav på produkter vars innovativa aspekt ligger i hur de distribueras och cirkulerar snarare än i innehållet?

En mer positiv läsning vore att avståndet till modernismens spel, med dess sekvens av matcher eller partier, signalerar en annan öppenhet, inom vilken den digitala bildens tekniker kan bli till instrument för en förändrad praktik. Frestelsen till den posthistoriska tankefiguren – allt är lika möjligt och tillgängligt, indifferent och utbytbar – bör motarbetas, inte minst för att den leder till det kritiska tänkandets kollaps. Att slutspelet spelas till slut betyder inte att historien försvunnit, bara att dess enkelriktade bana måste tänkas på ett mer komplext sätt. Den historia – måleriets, konstens, det estetiska tänkandets – mot vilken vi tar spjörn är inte given, utan resulterar från det vi gör och tänker i nuet och i framtiden, vilket inte innebär indifferens, utan en tilltagande differentiering. I denna bemärkelse är de tidigare grundvalskriserna såväl som de skiftande lösningsförslagen moment i den historia vi bär med oss och för vidare.

Stockholm, november 2021