



Stockholms
universitet

Digital kopia tillgängliggjord av Stockholms
universitetsbibliotek enligt avtal med avtalslicensverkan som
ingått med upphovsrättsorganisation.
Får användas i enlighet med gällande lagstiftning.

Digital copy provided by Stockholm University Library by
extended collective licence in agreement with a Reproduction
Rights Organization.
May be used according to current laws.

CLEMENT GREENBERG
OCH HANS KRITIKER

HÅKAN NILSSON

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

CLEMENT GREENBERG AND HIS CRITICS

Akademisk avhandling som för avläggande av
filosofie doktorexamen vid Stockholms Universitet
offentligen försvaras i hörsal B4, Södra huset, Frescati,
fredagen den 10 november kl. 10.00 av

Håkan Nilsson

FIL. KAND.

Konstvetenskapliga institutionen,
Stockholms Universitet, 106 09 Stockholm
Stockholm 2000 ISBN 91-726-180-6

ABSTRACT

This dissertation, using a genealogical perspective, examines American art critic Clement Greenberg and why he has become the foremost representative of modernism in much of contemporary, postmodern art criticism. The minimalist break with Greenbergian modernism (esthetic/formalism) during the Sixties has played, and continues to play, an important role in art theory. The break meant a shift from the esthetic/formalist concept that states that works of art can only be judged a media's specific standards—and that this is what makes it possible to talk about "quality"—to the less static concept of "interest," allowing for a pluralistic art scene. What is most important in this context is that minimalism brought about this change by building on a conflict inherent in the esthetic/formalist conception of art—that conflict being between the avant-garde's dynamic need for development, and the static notion of quality. Minimalism, then, transgressed modernism by embracing avant-garde's need for progress. And it is Greenberg's definition of modernism that eventually made this conflict appear.

Minimalism's break with modernism is still of great importance in two ways. First, it provides arguments in defense of the pluralism of the Sixties against those who have claimed that this pluralism was only a vague copy of the avant-garde during the early twentieth century. It also allows for arguments in favor for certain expressions and against others in the pluralistic art field—pluralism does not mean that anything goes.

The notion of avant-garde is of great significance in this dissertation. It is the conflict between Greenberg's understanding of avant-garde and its need for development, and the static idea of the media-specific, that in the end allows minimalism to transgress modernism. The way in which minimalism transgresses modernism allows the "neo-avant-garde" of the Sixties to reconnect to the practices of the "historical" avant-garde from the early twentieth century. It remains important, even in the pluralistic art field, to differ between "true" and "false" avant-garde. All these arguments point to the importance of Greenberg, a figure so important that had he not existed, he would have to have been invented.

Keywords: Modernism, postmodernism, avant-garde, Clement Greenberg, Hal Foster, minimalism, painting, genealogy.

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

HÅKAN NILSSON

© 2000 Håkan Nilsson
Tryck: Parajett AB, Sollentuna
ISBN: 91-7265-180-4

Innehåll

Kapitel 1: Introduktion

<i>Bakgrund</i>	sid 9
Syfte	sid 10
Metod, teoretiska utgångspunkter	sid 11
Forskningsöversikt	sid 12
Genealogi	sid 14
Positionering	sid 18
Avhandlingens uppläggning	sid 20

Kapitel 2: Pluralism, avantgarde och postmodernism

<i>Inledning</i>	sid 21
<i>Den pluralistiska konstscenen</i>	sid 23
Pluralismens uppkomst och orsak: den hegelianska modellen	sid 24
Det postmoderna tillståndet	sid 27
<i>Avantgarde</i>	sid 31
Akademisering och institutionalisering	sid 35
Avantgarde och avantgardism	sid 37
<i>Modernism och postmodernism</i>	sid 40
Det estetiska avantgardet som modernism	sid 40
Originalitet och upprepning	sid 42
Uttömd och/eller delegitimerad	sid 45
En historisk paradox	sid 47
Avantgardet som diskurs	sid 48
Avantgardets temporalitet	sid 51
<i>Sammanfattning</i>	sid 53

Kapitel 3: Behovet av den estetiska formalismen	
<i>Inledning</i>	sid 55
<i>Återkomster från framtiden</i>	sid 57
Bürgers kritik av sextiotals konsten	sid 57
Hal Fosters "försvar"	sid 61
Historicism	sid 62
Brytpunkten	sid 65
<i>Minimalismen</i>	sid 70
Minimalismens varken eller	sid 72
Illusion och verklighet	sid 75
Minimalismens roll	sid 80
Återkomster från framtiden: Greenberg	sid 84
<i>Sammanfattning</i>	sid 86
Kapitel 4: Den tidige Greenberg	
<i>Inledning</i>	sid 87
<i>Biografi –1950</i>	sid 88
Konstkritikern Greenberg	sid 89
Den amerikanska konstens genombrott	sid 89
Greenbergs konstsyn	sid 91
"Avantgarde" och "kitsch" hos Greenberg	sid 93
Avantgardets ursprung	sid 94
Definitionen av "kitsch"	sid 96
<i>Några andra centrala begrepp hos Greenberg</i>	sid 102
Det mediespecifika – "purity"	sid 102
Abstrakt måleri	sid 105
Tid och plats: Avantgardets ramar	sid 107
Tid och omedelbarhet: abstraktion och enhetlighet	sid 108
Optical Illusion	sid 111
Formalim och känslor	sid 112
Taste, feeling	sid 115
Taste och feeling som oberoende och a-historiska faktorer	sid 117
Abstrakt utveckling: stafflimåleriets död	sid 119
<i>Tillämpningar</i>	sid 124
Bra konst	sid 124
Misslyckad konst	sid 126
Bra misslyckanden	sid 126
Dåliga misslyckanden	sid 129
<i>Sammanfattning</i>	sid 133

Kapitel 5: Den sene Greenberg

<i>Inledning</i>	sid 135
<i>Greenberg och femtiotalet – biografi</i>	sid 137
Greenbergs politiska vändning	sid 139
<i>Greenberg och femtiotalets måleri</i>	sid 142
Avantgarde i förändring	sid 146
Uttömbara resurser	sid 148
Ytmässighet och optisk illusion	sid 153
Smak: taste, feeling	sid 155
Smak, utveckling och formalism	sid 158
<i>Greenberg och sextiotalet</i>	sid 162
Modernistiskt måleri	sid 163
Måleriets yttersta gräns	sid 165
Avantgarde	sid 166
Greenberg, den stora berättelsen	sid 168
Legitimitet och kvalitet	sid 169
Novelty art	sid 171
Legitimitet och "intresse"	sid 172
<i>Sammanfattning</i>	sid 174

Kapitel 6: Radikalt och reaktionärt neo-avantgarde

<i>Formalisten Greenberg som historisk legitimitet</i>	sid 175
<i>Reaktionärt neo-avantgarde: måleri efter måleriets död</i>	sid 180
Den reaktionära återkomsten	sid 181
Det (o)möjliga måleriet	sid 183
Välmenade men misslyckade försök	sid 185
Den stora berättelsen	sid 187
<i>Sammanfattning</i>	sid 189

Summary	sid 193
---------	---------

Litteratur	sid 199
------------	---------

Denna avhandling hade inte varit möjlig utan stöd från vänner, bekanta och kollegor. Jag vill rikta särskilt tack till min handledare, Margaretha Rossholm-Lagerlöf och även till Stig Vänje och Gunnar Berefelt för såväl hand- som vägledning, Sven-Olov Wallenstein för hjälp i teoretiska frågor, samt till Daniel Birnaum, Dan Karlholm och Marta Edling för deras noggranna läsning och insiktsfulla kommentarer. Jag vill också särskilt tacka Bo Madestrand och Milou Allerholm för hjälp med språk och korrektur, samt Devin Wilson för engelsk språkgranskning.

Kapitel 1

Introduktion

*Före verkan tror man på andra orsaker än efter verkan.
Friedrich Nietzsche*

Bakgrund

Den som följt hur den konstteoretiska diskussionen utvecklades under sjuttio- och åttiotalen i ledande tidskrifter som *Artforum*, *ArtNews*, *Art International*, *Studio International*, kan konstatera att det postmoderna konstabegreppet ofta definierades som något väsensskilt från traditionens estetiska konstabegrepp. I motsats till hur begreppet har kommit att användas inom arkitekturhistorien så förstods därför postmodernismen inte som en ny ism eller stil som kunde sorteras in under konsthistoriens stora paraply. Postmodernismen förstods som post-modern i ordets bokstavliga betydelse, man förstod modernismen som den sista instansen av det traditionella estetiska konstabegreppet.

Postmodernismen sågs alltså som något som kom *efter*, själva brottet med estetiken blev centralt av många skäl. Dels ansågs det estetiska konstabegreppet vara både uttömt på sina möjligheter och otjänligt för att förstå den nya konsten. Dels representerade det estetiska konstabegreppet en del av den borgerliga ideologi som många konstnärer och teoretiker ville attackera och ifrågasätta. Att markera sin särart mot det traditionella konstabegreppet blev därför viktigt för förståelsen av den nya konsten, vilket avspeglas i några titlar i floran av böcker som berör denna diskussion: Antologier som *The Anti-Aesthetics* (Hal Foster, 1983) *Art After Modernism* (Brian Wallis, 1984) och *Pollock and After* (Francis Frascina, 1985) fokuserar alla på själva brottet, Rosalind Krauss essäsamling *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) pekar på att vi här har att göra med ett nytt konstabegrepp och Arthur C Dantos *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) indikerar att vi det handlar om ett paradigmiskt brott.

Den amerikanske konstkritikern Clement Greenberg har ofta fått representera den modernism som denna postmodernism har definierat sig mot. Hans namn dyker därför upp i en mängd essäer som den som man tar avstånd från. Avfärdandet av och attackerandet på Greenberg blev i många fall så klichéartade att hans biograf Florence Rubinfeldt myntade uttrycket ”Clem-Bashing”. Det var ur detta perspektiv jag först kom i kontakt med Greenberg, och det var så jag blev intresserad av honom.

Efter att ha studerat Greenbergs texter och ha återgått till den postmoderna kritiken av honom blev jag alltmer intresserad av Greenbergs funktion i denna kritik. Greenberg var trots allt bara en röst bland många andra inom modernismen, och om man mest var intresserad av att förklara att Greenberg hade fel, så verkade det mer rimligt att bortse från honom än att söka bryta med honom. Min hypotes blev därför att det inte var att bryta med Greenberg som var det viktiga, utan *hur*

detta brott såg ut. Om konstbegreppet skall kunna ha genomgått den paradigmatiska förändring som brottet mellan modernism och postmodernism innebär, krävs det att modernismen företräds av någon eller några som Greenberg. Avhandlingens huvudsakliga syfte är därför inte att revidera bilden av Clement Greenberg, utan att belysa hans roll eller funktion i ett postmodernt perspektiv.

Syfte

Det är förstas inget sensationellt avslöjande att denna bild av modernismen i allmänhet, och av Greenbergs konstbegrepp i synnerhet, är gravt förenklad. Modernismen kan förstas ur en mängd andra perspektiv, Greenberg var inte den enda viktiga kritikern från den period (fyrtio- och femtiotalen) som ofta antas vara modernismens slutfas. Greenbergs egna teorier var långt ifrån så programmatiska som stereotypen gör gällande. Detta kommer att bli tydligt i denna avhandling, men mitt huvudsakliga intresse har egentligen inte varit att presentera en mer nyanserad bild av vare sig modernismen eller Greenberg.

Avhandlingen syftar i stället till att belysa de viktigaste orsakerna till hur och varför Clement Greenberg har kommit att få rollen som den store modernisten i ett postmodernt perspektiv. Jag kommer att visa att detta i lika hög grad beror på det postmoderna brottet med Greenberg, som på Greenbergs egen roll i det modernistiska fältet. Det vill säga, avhandlingen kommer att visa hur postmodernismens brott med Greenberg instiftar honom som modernismens främste företrädare. Själva brottet blir i sig en viktig beståndsdel av postmodernismens självförståelse. Avhandlingens perspektiv är således inte kausalt, där verkan följer på orsak, utan genealogiskt, där orsak instiftas retrospektivt – efter verkan.

Det postmoderna brottet med Greenbergs modernism är således avhandlingens nav eller centrum, ett brott som blir synligt i och med framkomsten av minimalismen på sextioalet. Vissa teoretiska aspekter av minimalismen är därför av särskilt intresse. Minimalismen är (i denna kontext) passagen mellan det modernistiska, estetiska, och det postmoderna, pluralistiska, konstbegreppet. Men som pluralismen innebär att man frångår det estetiska konstbegreppet spelar minimalismen också en viktig roll i den postmoderna legitimitetsdiskussionen: att man inte längre definierar konsten mot en historisk, estetisk kanon, är inte det samma som att påstå att vad som helst är giltigt. Avhandlingen visar hur diskussionen om vilka konstverk/uttalanden som är möjliga i det postmoderna pluralistiska fältet faller tillbaka på minimalismen och dess brott med modernismen. Detta betyder i sin tur att postmodernismen i detta avseende fortsätter sitt beroende av Greenbergs modernism.

Mot slutet av avhandlingen kommer jag att visa hur denna legitimitetsdiskussion inte bara argumenterar för vilka uttryck som är möjliga, utan också vilka som är omöjliga i det postmoderna, pluralistiska fältet. Detta innebär att även det pluralistiska (utvidgade) konstbegreppet kan påstås vara exkluderande och exklusivt.

Metod, teoretiska utgångspunkter

Avhandlingens undersökningsmaterial består i huvudsak av teoretiska böcker och essäer publicerade i de konstteoretiska tidskrifter jag omnämnde inledningsvis. Litteraturen har jag funnit genom sökningar i Libris och de amerikanska universitetsbibliotekens motsvarighet. Efter att ha preciserat frågeställningen till den postmoderna receptionen har jag ägnat särskilt intresse åt en grupp kritiker som Rosalind Krauss, Hal Foster, Douglas Crimp och Benjamin Buchloh. De har alla varit ledande i den postmoderna diskussionen, inte minst genom sitt engagemang i tidskriften *October*, den mest inflytelserika konstteoretiska tidskriften under åttio- och nittiotalen.

Jag har valt att studera texter som antingen beskriver dessa författares egna utgångspunkter (introduktioner till essäsamlingar etc) eller som behandlar modernismen/minimalismen och/eller modernismen/postmodernismen. (I de flesta fall figurerar Greenberg som ett slags utgångspunkt.) Eftersom Hal Foster är den författare som tydligast resonerat kring den postmoderna legitimitetsdiskussionen, har jag riktat särskilt intresse mot hans resonemang, framförallt *The Return of the Real*, en essäsamling som kom ut 1996.

Jag inledde således min studie med att studera texter om och av Greenberg i allmänhet, men blev snart intresserad av honom på grund av den funktion han spelar i egenskap av företrädare för modernismen. När jag började undersöka dessa frågor upptäckte jag att jag behövde en bredare bas för att diskutera övergången mellan modernism och postmodernism, dels i en konstkontext, dels i en allmän kontext. Jag kommer därför att diskutera denna övergång i konsten ur ett mer evolutionistiskt perspektiv hos filosofen och konstteoretikern Arthur C. Danto. För en allmänare diskussion har jag använt mig av Jean-François Lyotards förståelse i *The Postmodern Condition – A Report on Knowledge* från 1979.

Eftersom avhandlingen till stor del vill belysa en övergång, ett paradigmatiskt skifte, visade det sig också nödvändigt att föra ett resonemang om begreppet avantgarde. Diskussionen om avantgardets roll och betydelse är central för såväl den postmoderna legitimitetsdiskussionen som idén om hur och varför modernismens konståbegrepp förlorar sin giltighet. Jag diskuterar därför några tolkningar av avantgardet i allmänhet och dess roll i både Greenbergs och postmodernisternas konstsyn i synnerhet.

Med hjälp av dessa verktyg, den paradigmatiska övergången, pluralismens legitimitetsdiskussion och avantgardets roll, visar jag hur och varför Greenberg har kommit att spela den roll han gjort i den postmoderna självförståelsen.

Forskningsöversikt

Mitt genealogiska perspektiv bygger i huvudsak på Nietzsche samt Deleuzes och Foucaults förståelse av hans genealogibegrepp (se nedan). Det föreligger så vitt jag vet ingen genealogisk undersökning av Greenbergs roll i en postmodern historieskrivning och självförståelse, inte heller finns det någon översikt av dessa problem i det breda perspektiv jag har anlagt. Amelia Gwen Jones avhandling *The Fashion(ing) of Duchamp: Authorship, Gender, Postmodernism*¹ problematiserar Greenbergs position som den store modernisten och diskuterar denna som en konstruktion ur ett perspektiv liknande mitt.

Vad det gäller Greenberg föreligger vid sidan av den litteratur jag redan omnämnt ett antal avhandlingar, framför allt i USA, men också i England och Sydafrika. Dessa avhandlingar fokuserar oftast på en specifik relation mellan Greenberg och någon grupp. Florence Swindell Evans avhandling från 1971, *Identification of Selected Content of Criticism by Clement Greenberg and Harold Rosenberg on Abstract Expressionist Painting Implications for Education*² jämför Greenberg med Rosenberg, men är ur denna avhandlings perspektiv inte så intressant, eftersom den närmast syftar till att se hur dessa teorier kan användas i en vidare utbildning. Många avhandlingar berör i första hand någon konstnär där Greenberg blir en av många kritiker som tas upp till behandling. Intressantast ur mitt perspektiv har Janet Jones *Clement Greenberg: His Critical and Personal Relationship with Jackson Pollock and Selected Post Painterly Abstractionists*³ varit, eftersom den mer beskriver Greenbergs relation till en viss grupp målare. Men eftersom Jones avhandling i första hand handlar om Greenberg under sjuttio- och åttiotalet har den ändå lite med min frågeställning att göra. Hope Cecile Mauzurrells avhandling *Matter in Modernism: The Bodying Forth of Art into Life* anlägger ett kritiskt perspektiv på Greenbergs formalistiska och i hennes ögon idealistiska tolkning av den abstrakta expressionismen.⁴ Dessa avhandlingar är av relativt litet intresse för min problemställning. Jag kommer därför bara att beröra dem ytligt i kapitlen om Greenberg.

Thierry de Duve är annars den författare som ligger närmast min förståelse av Greenbergs konstsyn. I synnerhet vad det gäller Greenbergs avantgardebegrepp,

¹ Jones, Amelia Gwen *The Fashion(ing) of Duchamp: Authorship, Gender, Postmodernism* University of California, Los Angeles (1991).

² Evans, Florence Swindell *Identification of Selected Content of Criticism by Clement Greenberg and Harold Rosenberg on Abstract Expressionist Painting Implications for Education* The Florida State University (1971).

³ Jones, Janet *Clement Greenberg: His Critical and Personal Relationship with Jackson Pollock and Selected Post Painterly Abstractionists* New York University, New York (1988).

⁴ Mauzurrell, Hope Cecile *Matter in Modernism: The Bodying Forth of Art into Life* University of Virginia (1996).

som de flesta andra ”kritiska” författare avfärdar allt för lätt.⁵ Jag ligger också nära de Duve i tolkningen av Greenberg och formalismens betydelse för minimalismen.⁶

Greenbergs relation till minimalismen har behandlats av Donald W. Hawthorne i dennes avhandling *Beyond Representation: Theories of Abstraction in American Art, 1960-1970*,⁷ men Hawthornes perspektiv handlar snarare om Greenbergs förhållande till minimalisterna än tvärtom. Vad gäller minimalismen har jag haft betydligt större glädje av Frances Colpitts *Minimal Art: The Critical Perspective*⁸ och Tom Sandqvists avhandling *Den meningslösa kuben: Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund*.⁹ Colpitts bok är omistlig för den som söker en bra översikt av de huvudsakliga teoretiska resonemangen inom minimalismen. Sandqvist anlägger ett foucaultskt perspektiv på minimalismen och ställer den därmed i relation till flera andra viktiga rörelser på den i huvudsak amerikanska konstscenen, i synnerhet dess bakgrundshistoria. De har varit nyttiga som bakgrundsmaterial för mig, men som mitt fokus, igen, handlar om hur Greenberg blir en betydelsefull figur genom det minimalistiska brottet med honom, utgår jag snarare från en traderad historia än att undersöka minimalismens orsaker. I detta sammanhang bör också Gregory Battcocks antologi *Minimal Art: A Critical Anthology*¹⁰ nämnas, dels för att den innehåller några av de viktigaste essäerna skrivna om konstformen, dels därför att den kom så pass tidigt (1968) att den med all säkerhet har hjälpt till att forma den minimalistiska historieskrivningen.

Vad det gäller den pluralistiska ”postmoderna” konstens uppkomst och bakgrund har jag, bortsett från texter av de författare jag omnämnde i inledningen, använt mig av Arthur C. Danto¹¹ och Jean-Luc Nancy¹² för en alternativ, mer kausal tolkning. Jag utgår annars i huvudsak som tidigare påpekat från Jean-François Lyotards *The Postmodern Condition*. För ett kritiskt perspektiv på den postmoderna konsten har jag använt Peter Bürgers *Theory of the Avant-Garde*¹³, Fredric Jamesons *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*¹⁴ samt Paul Manns *The Theory-Death of the Avant-Garde*.¹⁵

⁵ Se de Duve, Thierry ”Silences in the Doctrine” i *Clement Greenberg Between the Lines* Édition Dis Voir, Paris (1996).

⁶ Se de Duve, Thierry ”The Monochrome and the Blank Canvas” i *Kant After Duchamp* MIT Press, Cambridge & London (1996).

⁷ Hawthorne, Donald W. *Beyond Representation: Theories of Abstraction in American Art, 1960-1970* University of Oxford (1988).

⁸ Colpitt, Frances *Minimal Art: The Critical Perspective* University of Washington Press, Seattle (1990).

⁹ Sandqvist, Tom *Den meningslösa kuben: Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund* Kalejdoskop, Åhus (1988).

¹⁰ Battcock, Gregory *Minimal Art: A Critical Anthology* University of California Press, Los Angeles & London (1995) (första utgåvan 1968).

¹¹ Danto, Arthur C *The Transfiguration of the Commonplace— A Philosophy of Art* Harvard University Press, Cambridge & London (1981).

¹² Nancy, Jean Luc *The Muses* Stanford University Press, Stanford (1996).

¹³ Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* University of Minnesota Press, Minnesota (1984) [1974].

¹⁴ Jameson, Fredric *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Duke university Press (1991).

¹⁵ Mann, Paul *The Theory-Death of the Avant-Garde* Indiana University Press, Bloomington (1991).

Avantgardet kommer att bli en viktig fråga för avhandlingen. I denna diskussion har jag använt mig av Renato Poggiolis numera klassiska *The Theory of the Avant-Garde*¹⁶ och även Richard Murphys *Theorizing the Avant-Garde – Modernism, Expressionism and the Problem of Post-Modernity*¹⁷.

Genealogi

Denna avhandling bygger på en nietscheanskt inspirerad historiesyn, påverkad av Michel Foucaults och i än högre grad av Gilles Deleuzes läsningar av Nietzsche. Jag väljer det vaga begreppet ”inspirerad” med avsikt, eftersom det rör sig om teoribildningar vars djupare problematik överstiger mina ambitioner. Detta är inte en filosofisk avhandling, och gör inga anspråk på att vara så. Jag använder mig av filosofin som ett verktyg för att närma mig ett problemområde från ett visst håll. Man skulle kanske kunna säga att jag hos dessa tänkare har funnit modeller som motsvarar hur jag själv uppfattar historieskrivningen, vad som kallas *genealogi*.

Ett genealogiskt perspektiv betyder att vår kunskap om historien präglas av hur den har traderats. Vi vet därför om historien vad vår samtid tillåter oss att veta. Och eftersom vi bedömer vår samtid på grundvalar av vad vi vet om hist-orient kan vi inte tala om ”fakta” i vår kunskap här heller. Genealogin motsätter sig en enkelt kausal historiesyn där orsak följer logiskt på verkan. Inte för att det inte föreligger kausala sammanhang, utan därför att kausaliteten ofta upprättas i efterhand.

Ett enkelt exempel: konstnären Barnett Newman anses idag vara en av femtiotalets viktigaste målare, där hans tidiga verk, såsom *Vir Heroicus Sublimis* (1950), står som milstolpar i konsthistorieskrivningen. Barnett Newman var förvisso en känd figur i konstkretsarna redan under det sena fyrtioalet, men hans två första separatutställningar (1951 och 1955) förbigicks med tystnad. Han egentliga erkännande som konstnär uppstod inte förrän mot slutet av femtiotalet, och kom att cementeras när en ny generation målare och även minimalister i efterhand såg den newmanska utvecklingen som viktigare föregångare än den expressiva konst som dominerade femtiotalets konstscen. Man kan därmed misstänka att Newmans betydelse för efterföljande generationer är en avgörande faktor för hans (retroaktiva) erkännande. Dessutom i en begränsad tolkning, där Newman framstår som den ”siste” målaren, en tolkning han själv inte skulle skriva under på. Newman skrev 1959 i katalogtexten till *The New American Painting*: ”They say that I have advanced abstract art to its extreme, when it is obvious to me that I have made only a new beginning.”¹⁸

Hade utvecklingen däremot fortsatt i ett expressivt spår hade Newmans position förmodligen sett annorlunda ut idag. På ett liknande vis plockades ju

¹⁶ Poggioli, Renato *The Theory of the Avant-Garde* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1968) [1962].

¹⁷ Murphy, Richard *Theorizing the Avant-Garde – Modernism, Expressionism and the Problem of Post-Modernity* Cambridge University Press, Cambridge (1999).

¹⁸ Newman, Barnett ”From *The New American Painting*” i *Selected Writings and Interviews* red O’Neill, John P. University of California Press, Berkeley, Los Angeles (1990) sid 180.

Marcel Duchamp fram ur historiens gömmor under det sena femtiotalet och det tidiga sextiotalet. Först när vi har verkan, kan vi spåra orsakerna. Vi kan alltså inte vara säkra på att den konst, eller tolkningarna av denna konst, som idag anses vara den viktigaste för vår tid kommer att uppfattas så av framtiden. Som Nietzsche-citatet som står som devis för detta kapitel lyder: "Före verkan tror man på andra orsaker än efter verkan."

Det är förvisso en allmänt erkänd åsikt att de tendenser som är väsentliga eller avgörande för en epok kan framträda först när epoken är avslutad. En åsikt som finner sina rötter hos bland andra Hegel, som utifrån sin stegvisa historiesyn kan blicka tillbaka på de tidigare epokerna för att summera dem och (i Hegels fall) peka ut andens väg genom historien. En genealogisk historiesyn skiljer sig dock från den hegelianska på flera avgörande punkter. För det första summerar och fastställer den hegelianska historieskrivningen epokerna för att därefter lämna dem bakom sig. Den genealogiska historiesynen är aldrig fixerad, historien kan alltid skrivas om och omvärderas beroende på vad som händer i vår samtid. Den hegelianska historieskrivningen är också kausal, en avslutad epok leder in i nästa, och även om kausaliteten kan framträda först i efterhand är den då fastställd. Genealogin erkänner de kausala sambanden endast temporärt, kausaliteten är en effekt av hur samtiden uppfattar den. I den hegelianska historieskrivningen framstår samtiden som den tid då vi får den distans och det perspektiv som tillåter att de historiska kausala sambanden kan fastställas. Genealogin utgår istället från våra samtida uppfattningar om historien för att därifrån kunna omvärdera dessa uppfattningar om kausalitet. Historien är ur ett genealogiskt perspektiv aldrig avslutad. Eller som Michel Foucault skriver: "...then the development of humanity is a series of interpretations. The role of genealogy is to record its history."¹⁹

Det handlar inte om att fastställa den historiska sanningen, utan om att spåra hur vissa uppfattningar i nutiden formerar och formeras av historiesynen. Det handlar således om en dubbel praktik, genealogin problematiserar uppfattningar i samtiden genom att utgå från samtidens uppfattning om historien. Det handlar inte om att historien är närvarande i nutiden, utan om att historien endast existerar genom det sätt samtiden rekonstruerar den på. Genealogin ser således inte historien som essens, utan som en effekt av olika uppfattningars strid om tolkningsföreträde. Genealogin sysslar inte med att fastställa sanningar, utan undersöker hur vissa "sanningar" har uppstått. Genealogin strävar därför inte efter att uppnå någon högre sanning, ens i sin egen praktik. Statsvetaren Jens Bartelson beskriver träffande genealogins dubbla natur i sin Foucaultinspirerade avhandling:

If genealogical history happens to be rewritten, it is because the present changes. If the present changes, it is partly because history is rewritten.²⁰

¹⁹ Foucault, Michel: "Nietzsche, Genealogy, History" i *Language, Counter-Memory, Practice* Blackwell, Oxford (1987) sid 152.

²⁰ Bartelson, Jens *The Genealogy of Sovereignty* Avhandling framlagd vid Stockholms Universitet, Statsvetenskapliga Institutionen. (1993) sid 69.

Bartelson konstaterar också att eftersom genealogin inte är essentiell, så kan den inte fästa sig endast vid de stora verken och de viktigaste texterna från en viss epok, eftersom dessa texter och verk är att betrakta som effekter av att en viss tolkning gått segrande ur striden. Här följer Bartelson tydligt Foucault: en av genealogins uppgifter/redskap blir att gå tillbaka i historien och försöka lokalisera de tolkningar som idag ses som perifera för att på så vis få en större förståelse av hur den rådande tolkningen vann sin giltighet. Därigenom ändras också nutidens uppfattning om historien – och om sig själv.

Varje omtolkning av ett historiskt material är naturligtvis inte genealogisk, även om genealogin ligger i botten i många fall av den postmoderna omtolkningen av historien. Vad som intresserar mig är den generella utgångspunkten för många postmoderna omtolkningar: eftersom den formellt estetiska konstsynen är den dominerande tolkningen av modernismen är genealogens mest uppenbara uppgift därför att titta ”bakom” formalismen.

Ett exempel: vår uppfattning om Jackson Pollock och hans betydelse härrör till stor del från en uppfattning om att Pollock utvecklade det abstrakta måleriet. Hans betydelse bedöms således ur ett formellt perspektiv där de formella värdena också anses vara de historiskt signifikanta. En genealogisk undersökning skulle kunna visa att det finns flera skäl till Pollocks betydelse, men att det är de formalistiska som ”överlevt”.²¹ Anledningen till detta skulle kunna lokaliseras till den ”tolkningsstrid” som pågick under Pollocks tid och komplexiteten bakom skulle kunna stå att finna bland alla dessa texter och tolkningar som idag har förbleknat.

Denna avhandling utgår från en något annorlunda frågeställning. Istället för att se vår uppfattning om modernismen som ett resultat av en modernistisk tolkningsstrid, vill jag undersöka vilken roll den postmoderna självförståelsen har i vår uppfattning om modernismen. I stället för att i huvudsak se till modernismen som ett resultat av en ”intern” tolkningsstrid, undersöker jag hur det postmoderna brottet med modernismen fixerar dess betydelse som formalistiskt estetisk. Jag ser således vår uppfattning om modernismen, vår värdering av den, som ett resultat av nutida värderingar snarare än som en konsekvens av en dåtida tolkningsstrid. Jag återkommer därmed till den nietzscheanska uppfattningen om att våra uppfattningar och värderingar inte bara styrs av historien, utan också styr vår uppfattning av historien.

Nietzsches genealogi är tydligast i hans ständigt återkommande ifrågasättande av moralens ursprung, framför allt i *Till Moralens Genealogi* (1887).²² Nietzsche motsätter sig den i moralfilosofin vanliga kopplingen mellan

²¹ Se bl.a. Krauss, Rosalind ”Reading Pollock – abstractly” i *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths* och Doss, Erika Benton. *Pollock, and the Politics of Modernism – From Regionalism to Abstract Expressionism* The University of Chicago Press, Chicago & London (1991).

²² Nietzsche, Friedrich *Till moralens genealogi* Björck & Börjesson, Stockholm (1917) Jag utgår i denna avhandling från översättningar när det kommer till tyska och franska, där jag valt svenska

altruism och moral/godhet. Han spårar vissa begrepps ursprung och finner exempelvis kopplingen mellan termer som god-nobel, som snarare tycks säga att "god" har sitt ursprung i att beskriva den härskande klassen. Ett av Nietzsches huvudsakliga verktyg blir således etymologin, att försöka fastställa vissa begrepps ursprung för att kontrastera dessa mot den samtida uppfattningen om begreppen.

På ett liknande vis kallar han i essän "Om sanning och lögn i utomoralisk mening" våra vedertagna sanningar för "frusna metaforer", dvs begrepp vars betydelse nu har stelnat så att vi inte längre ser den dynamik som ligger inneboende i begreppets konstitution. Genom att ifrågasätta de vedertagna uppfattningarna om begrepp och värderingar, leds Nietzsche till att konstatera att frågan till sist blir att fråga sig vilket värde, vilken betydelse värderingar har. Vem bestämmer värdet av en värdering? Eller som Deleuze skriver om Nietzsche: "The problem of critique is that of the value of values, of the evaluation from which their values arises, thus the problem of their *creation*."²³

Denna avhandling gör inga anspråk på att avslöja några värderingars dolda ursprung, men den vill diskutera och belysa aspekter av hur den estetiska formalismens position som den sanna "Modernismen" har uppkommit i en postmodern självförståelse. Genealogin är i denna bemärkelse varken objektiv eller relativistisk. Den utgår från samtida uppfattningar om historien och vänder sig till historien med dessa uppfattningar i ryggen för att kasta nytt ljus på samtiden. Det gäller således, som Deleuze skriver, varken att sätta sig till doms över historien utifrån ett sanningens perspektiv, eller att hävda en relativistisk, nihilistisk historiesyn.

Nietzsche creates the new concept of genealogy. The philosopher is a genealogist rather than a Kantian tribunal judge or a utilitarian mechanic. [...] Genealogy means both the value of origin and the origin of values. Genealogy is as opposed to absolute values as it is to relative or utilitarian ones. Genealogy signifies the differential element of values from which their value itself derives.²⁴

Historiska fakta framstår snarare som tolkningar som gått "segrande" ur striden med andra tolkningar, andra krafters försök att definiera och bestämma världen. Ur detta perspektiv skulle ett rimligt undersökningsområde för en genealogisk undersökning av avhandlingens ämne vara att fokusera på alternativa tolkningar till begrepp som "modernism" i allmänhet och "abstrakt expressionism" i synnerhet. Därmed skulle man kunna få fram en alternativ förståelse av det konstnärliga fält som Greenberg beskrev och därigenom också komplicera modernistbegreppet. Jag kommer att ägna viss plats åt att se på sådana alternativa tolkningar. Men jag försöker inte i första hand förstå Greenbergs position som den store modernisten

översättningar i första hand och engelska i andra hand. I engelska texter utgår jag endast från originalspråk. När jag refererar till översatta verk har jag valt att sätta den aktuella publikationens tryckår inom parentes och originalutgåvan inom klamrar.

²³ Deleuze, Gilles *Nietzsche & Philosophy* The Athlone Press, London (1996) [1962] sid 1.

²⁴ ibid sid 2.

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

som en konsekvens av en tolkningsstrid (exempelvis mellan Greenbergs formalism och Rosenbergs existentialism) under fyrtio- och femtioalet. Istället fokuserar jag på hur det är den postmoderna genealogin snarare än femtioalets tolkningsstrid som har positionerat Greenberg som den store modernisten, och undersöker vilka orsaker som ligger till grund för detta. Jag vill inte bara diskutera huruvida den postmoderna genealogin har instiftat formalismen som Modernismen, men också se varför det har blivit så. Deleuze skriver:

The transformation of the sense of a word means that someone else (another force and another will) has taken possession of it and is applying it to another thing because he wants something else.²⁵

Mitt undersökningsområde blir till stor del koncentrerat till två delar: sextioalets brott med Greenberg och Greenbergs egen utveckling fram till detta brott, men sedd genom en sentida förståelse av Greenbergs roll. Även om avhandlingen kvantitativt till stor del handlar om Greenbergs egna texter är det inte Greenberg och dennes relation till det högmodernistsika måleriet som föranleder undersökningen, utan samtidigt *uppfattning* om denna relation. Det är där avhandlingens genealogi föreligger. Därmed är det inte sagt att jag vill motbevisa denna uppfattning, det tillåter knappast en genealogisk undersökning. Jag vill peka på några centrala skäl till hur, var och varför Greenberg har traderats som den store modernisten och därmed också lyfta fram en mer komplex bild av Greenbergs egen ståndpunkt och av postmodernisternas relation till honom. Foucault skriver:

The search for descent is not the erecting of foundations: on the contrary, it disturbs what was previously considered immobile; it fragments what was thought to be unified; it shows heterogeneity of what was imagined consistent with itself.²⁶

Jag vidrörde tidigare Nietzsches begrepp om ”frusna metaforer”. Greenbergs modernism framstår idag som en sådan, något stelnat som alla en uppfattning om, men som ingen ifrågasätter som begrepp. Genom att ägna Greenbergs egna texter det utrymme jag gör, hoppas jag på att kunna sätta denna ”frusna metafor” i spel.

Positionering

Eftersom texterna jag studerat är skrivna av kritiker, konstnärer och teoretiker som i många fall känt varandra, kan man misstänka att debatten inte bara handlar om konstsyn och preferenser, utan också om tillhörighet. Att bryta med Greenberg är att signalera en viss tillhörighet. Att liera sig med honom en annan. Rosalind Krauss återberättar i *The Optical Unconscious* hur Michael Fried, Greenbergs mest namnkunnige adept, någon gång på sextioalet frågat henne om hon visste vem

²⁵ ibid sid 75.

²⁶ Foucault, M ”Nietzsche, Genealogy, History” sid 147.

målaren Frank Stella ansåg vara "the greatest living American". Svaret visade sig vara basebollstjärnan Ted Williams. Inte för att han spelade baseboll, utan därför att han såg fortare än någon annan. Även i föremål som färdades i hög hastighet, kunde Williams urskilja detaljer.

Historien visar tydligt hur koncentrationen på ögat, på blicken, vid den här tiden sträckte sig även utanför konstfältet. Men vad som också är intressant är vilken roll Frieds uttalande spelar i ett sociologiskt sammanhang. Att Fried berättade historien för Krauss hade också en annan mening: den uttrycker ett slags samförstånd, Krauss var, eller blev inbjuden, att bli en i gänget.

This was by way, of course, of inducting me onto the team, Michael's team, Frank's team, Greenberg's team, major players in the '60s formation of modernism.²⁷

På ett liknande vis är det nästan omöjligt att föra upp frågan om Greenbergs roll utan att automatiskt positioneras i ett socialt fält. Yve-Alain Bois konstaterar exempelvis att: "In our 1977 debate of Clement Greenberg, politics had been the stumbling block, the dividing line: if you were a formalist, you were a reactionary."²⁸ En genealogisk studie av Greenbergs roll i ett postmodernt perspektiv och historieskrivning kan således tolkas som ett inlägg i en helt annan, konstpolitisk diskussion. Själva ämnet kan ses som en markering.

Denna problematik är omöjlig att undgå, vilket väl understryker behovet av en genealogisk snarare än en kausal undersökning. Som "genealog" påstår jag mig inte besitta någon objektiv position utifrån vilken sanningen kan beskrivas. Men det konstpolitiska perspektivet gör ett val nödvändigt. Jag har därför försökt vara öppen för att texters argumentation kan spela andra roller än vad själva argumentet gör tydligt. Det rör sig om kritiker som också drivs av viljan att positionera sig mot varandra och att skaffa sig en maktbas. Jag har därför valt att inleda kapitlet om Greenberg med en kort historik som kan kasta ett visst ljus över vissa av dessa förhållanden.

Detta vidare perspektiv tjänar också ett annat syfte: att ge en allmän introduktion till den konstteoretiska diskussion som jag omnämnde i inledningen. Jag har dock valt att koncentrera mig på frågor som angränsar till avhandlingens mer teoretiska anspråk. Häri ligger mitt eget ställningstagande, jag har valt att i görligaste mån ställa mig utanför själva diskussionen och istället undersöka själva resonemangets struktur. Jag vidrör därmed till exempel diskussionen om det amerikanska efterkrigsmåleriet som propagandamedel under det kalla kriget ytterst marginellt.²⁹

²⁷ Krauss, Rosalind *The Optical Unconscious* The MIT Press Cambridge & London (1993) sid 13 (kursiv i original).

²⁸ Bois, Yve-Alain "Resisting Blackmail" i *Painting as Model* The MIT Press Cambridge & London (1990), sid xx.

²⁹ För en enklare introduktion till detta ämne, se min "It's up to you, New York, New York" i *Hjärnstorm* #67-68 sid 68-71 (1999).

Den biografiska delen är således anpassad till min frågeställning. För den som är intresserad av frågor som mer i detalj diskuterar Greenbergs relationer till de andra aktörerna på New Yorks konstscen kan jag rekommendera Florence Rubenfeldts Greenbergbiografi *Clement Greenberg, Art Critic* från 1998.

Avhandlingens uppläggning

Eftersom jag genealogiskt undersöker Greenbergs position som förespråkare för modernismen, har jag valt att inleda avhandlingen med ett kapitel som tar sin utgångspunkt i dagens pluralistiska konstfält. I detta kapitel diskuterar jag också hur man kan förstå övergången mellan modernism och postmodernism samt begreppet avantgarde. I kapitel 3 resonerar jag kring den postmoderna legitimitetsdiskussionen och visar hur denna hör samman med minimalismen. I samma kapitel resonerar jag därför också kring de aspekter av minimalismen som är centrala för hur den bryter med modernismen (i synnerhet det modernistiska måleriet) och hur detta är sammanbundet med en tolkning av Greenbergs idéer om det modernistiska måleriet.

Greenberg själv kommer till tals först i kapitel 4 och 5, där jag följer hans utveckling från de tidigaste texterna fram till sextiotalets slut. Jag har valt att presentera hans resonemang kronologiskt, eftersom jag vill belysa hur hans konstsyn från början konstitueras och hur den förändras genom åren.

I det sista kapitlet presenterar jag kort ett resonemang om måleriets position efter minimalismen. Jag vill här visa hur måleriet oftast presenteras som ett falskt avantgarde, och hur detta resonemang i hög grad påminner om resonemang hos Greenberg själv. Det pluralistiska konstbegrepp som bland andra Hal Foster presenterar visar sig därmed att vara lika exkluderande som Greenbergs modernism. Jag avslutar med att sammanfatta mitt resonemang om varför Greenberg har kommit att få den roll han har fått, retrospektivt.

Kapitel 2

Pluralism, avantgarde och postmodernism

The "end of art" is always the beginning of its plurality.

Jean-Luc Nancy

Inledning

Detta kapitel är uppdelat i tre delar: "Den pluralistiska konstscenen", "Avantgarde" och "Modernism och postmodernism". Jag har valt att dela in kapitlet i avdelningar eftersom det handlar om resonemang som leder över i varandra.

Jag börjar med en kort beskrivning av dagens pluralistiska konstscen där det till synes inte föreligger några enhetliga uttryck, vilket tyder på att genrererna är upplösta. Här försöker jag spåra orsaken till den pluralistiska konstscenens uppkomst, belyst av två hegelianska modeller, representerade av Arthur C. Danto och Jean-Luc Nancy. Denna diskussion leder över i ett resonemang om det postmoderna tillståndet hos Jean-François Lyotard.

Jag kommer att följa Lyotards beskrivning av det "postmoderna tillståndet" och hur han tänker sig att legitimering av kunskap är möjlig efter "den stora berättelsens" fall. För att kunna diskutera såväl orsaken till modernismens slut som frågan om hur man legitimerar ett påstående i det postmoderna fältet behöver jag diskutera begreppet "avantgarde", vilket leder över i nästa avsnitt.

I delen om avantgardet diskuterar jag olika definitioner: är avantgardet en historiskt avslutad epok – eller beskriver det en viss position som är möjlig än idag? Avantgardet beskrivs oftast som en attack på konsten som institution, varför en viktig fråga är om det då är möjligt att tänka sig ett estetiskt avantgarde, dvs ett avantgarde som rör sig *inom* konsten som institution. En annan viktig fråga är när ett visst uttryck upphör att vara "avantgarde". Här diskuterar jag begrepp som "akademiserad" och "institutionaliserad". Jag kommer också att visa att förespråkare av ett visst avantgarde oftast också har en teori om en "avantgardism", dvs epigoner som parasiterar på det verkliga avantgardet.

Frågan om det estetiska avantgardet leder tillbaka till skillnaden mellan modernism som mellan formalistisk estetisk autonomi och postmodernism som pluralism, vilket visar sig innebära en förskjutning från estetisk, evig "kvalitet" till pluralistiskt, temporärt "intresse". Det sista avsnittet börjar därför med ett resonemang om hur det estetiska avantgardet (dvs Greenberg) spelar rollen av Modernismen i den postmoderna genealogin. Jag följer en poststrukturalistisk kritik av begreppet originalitet, vilket i sin tur leder ut i en diskussion om vad begreppen "uttömd" och "delegitimerad" betyder i detta sammanhang, och visar hur detta förstärker behovet av det estetiska avantgardet. Jag återknyter här till genealogin, och visar hur den postmoderna självförståelsen bygger på den nietzscheanska

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

historieskrivningen (i motsats till den hegelianska) där de historiska orsakssambanden framkommer i efterhand, utan att förbli statiska.

Jag fortsätter sedan diskussionen om avantgardet och hur den postmoderna teoribildningen förstår avantgardet som en temporär position som, under vissa omständigheter, tillåter en upprepning som inte är "parasitär". Denna diskussion fortsätter sedan i det kommande kapitlet, där jag undersöker hur bland andra Hal Foster bemöter framför allt Peter Bürgers kritik om att sextiotalets pluralism endast var ett återupprepande av det historiska avantgardet. Här kommer också behovet av Greenberg att bli tydligare.

Den pluralistiska konstscenen

Dagens pluralistiska konstscen beskrivs som "post-modern". Med "post-modern" menas här bokstavligen att vi befinner oss i en tid, epok, situation som har efterträtt "modernismen". Den "modernism" som det "postmoderna" har efterträtt beskrivs ofta som motsatsen till det postmoderna, vilket bland annat betyder att modernismen är enhetlig. Modernismens enhetlighet ligger inte i att den omfattar ett uttryck, en stil. Den modernistiska enhetligheten, som rymmer flera olika ismer, ligger i att man bedömer alla olika uttryck med samma mått. Detta mått är det estetiska, det formella, vilket är liktydigt med att säga att ett konstverks kvalitet inte beror på vad det föreställer eller handlar om. Den estetiska formalismens enhetlighet ligger på två plan: kompositionellt och upplevelsemässigt. Kompositionellt i meningen att konstverkets betydelse är sluten inom dess "ramar", upplevelsemässigt i meningen att konstverket upplevs "omedelbart", dvs dess betydelse ges direkt. Ett vanligt resonemang i den analytiska estetiken runt denna tidpunkt.¹ I den modernistiska teoribildningen, bland annat hos Greenberg, är det därför vanligt att man föreställer sig att enhetligheten existerar inom varje enskilt medium. Kvalitativt bra måleri handlar här just om måleri. Härav begreppet "mediespecifik".

Dagens konstscen är pluralistisk både i uttryck och innehåll. Vid konsthögskolorna är genreindelningarna upplösta, och institutionerna blir alltmer institutioner för "konst" där uttrycken lika ofta består av video och ljud som måleri och skulptur. Att en konstnär hoppar mellan medier är snarare regel än undantag, även om det förstås fortfarande finns "skulptörer" och "målare". Detta har bland annat inneburit att fokus har flyttats från det formella till det narrativa. Det är m.a.o. enkelt att utifrån ovanstående förståelse av begreppet "modernism" se att dagens konst är långt från "modernistisk".

Denna pluralism har föranlett många att fundera över vad begreppet "konst" faktiskt denoterar – om det denoterar något över huvud taget när den estetisk-formalistiska definitionen tycks vara satt ur spel. Nelson Goodman menar exempelvis att frågan om *vad* som är konst egentligen är fel fråga, som alltid kommer att leda till frustration och förvirring. Goodman vill snarare fråga *när* något blir konst: "...the real question is not 'What objects are (permanently) works of art?' but 'When is an object a work of art?' – or more briefly, as in my title, 'When is art?'"²

Vad som är konst och inte blir därför ofta en fråga om släktskap: ett exempel på en sådan definition finner vi i konstnären Joseph Kosuths "Art after

¹ Ett utmärkt exempel på detta står att finna i Monroe S. Beardsleys standardverk *Aesthetics* Hackett Publishing Company, Indianapolis 1981 (1958).

² Goodman, Nelson *Ways of Worldmaking* Hackett Publishing Company, Indianapolis (1978) sid 66-67.

Philosophy”. För Kosuth består konstens vara som konst i att den alltid står i relation till annan, tidigare konst, och att det är denna tidigare konst som styr och tillåter vad som är möjligt att göra inom konstvärlden. Eller som Kosuth avslutar första delen av essän: ”Art’s only claim is for the art. Art is the definition of art.”³

Dessa teorier försöker alltså definiera vad begreppet ”konst” kan stå för i en pluralistisk era, men de diskuterar varken när eller hur denna övergång faktiskt inträffar. De utgår från att pluralismen föreligger, men försöker inte ge några tillfredsställande svar på hur denna situation uppkom. Inte heller tycks de (möjligen undantaget Kosuth) erbjuda någon förståelse av konstscenen som tillåter oss att göra kvalitativa skillnader mellan olika konstverk.

Det faktum att konstscenen är pluralistisk kan innebära att det inte längre går att finna en måttstock för vad som är god och dålig konst, vilket i förlängningen skulle kunna betyda att frågan om kvalitativa skillnader mellan konstverk saknar relevans. Ur ett visst perspektiv är detta antagande alldeles rimligt, men det leder till en relativism som bestrids av den konstteoretiska och konstkritiska praktiken, även i det pluralistiska, utvidgade fältet, vilket kommer att bli synligt när jag diskuterar legitimitetsdiskussionen i kapitel 3. Här skall jag först titta närmare på några förklaringar till *hur*, och därmed också i viss mån *när* pluralismen uppstod.

Pluralismens uppkomst och orsak: den hegelianska modellen

Filosofen och konstteoretikern Arthur C. Danto har många gånger, i synnerhet i *The Transfiguration of the Commonplace*,⁴ diskuterat pluralismens uppkomst och orsak. För Danto är pluralismen ett resultat av ett gradvist förändrat konstbegrepp, där han spårar brottet med den traditionella estetiken till sextioalet, mer exakt till Andy Warhols *Brillo Box* från 1964. *Brillo Box* får för Danto både en personlig och konsthistorisk betydelse. Det är med denna utställning som Danto personligen tycker sig (in)se det konsthistoriska brott han kommer att diskutera. *Brillo Box* blir således i det närmaste en ikon för en större förändring. I stället för att med utgångspunkt i den pluralistiska konsten söka hitta en hållbar definition av begreppet konst, försöker Danto förklara vad det är som har gjort den pluralistiska konsten möjlig. Danto försöker förklara den *situation* som möjliggör Warhols konst.

Eftersom Danto ser Warhol som ett symptom på en större förändring måste han diskutera skillnaden mellan Duchamp och Warhol. Om *Brillo Box* är ett symptom på ett förändrat konstbegrepp som i sin tur kanske måste förstås mot en större, samhällelig förändring, hur kan vi då förklara förekomsten av Duchamp och dadaismen femtio år tidigare? Danto menar här att skillnaden mellan Warhol och Duchamp ligger i att Duchamps konstverk, sina intentioner till trots, gick att förstå från ett estetiskt perspektiv medan Warhols *Brillo Box* är en replik av en så pass

³ Kosuth, Joseph ”Art after Philosophy” i *Art after Philosophy and After—Collected Writings, 1966-1990*. The MIT Press, Cambridge & London (1991) sid 24.

⁴ Danto, Arthur C *The Transfiguration of the Commonplace*.

banal produkt att det inte går att avkoda den estetiskt.⁵ Detta innebar att Duchamps konst inlemmades i den estetiska konsthistorieskrivningen, men att den nu, genom Warhol, kan reaktiveras till vad den en gång var. Den nya historiska situationen, där Warhols konstverk ingår, återförde därmed diskussionen om Duchamp till konst som filosofi.

Danto menar alltså att konsten sedan sextioalet har blivit medveten om sig själv – på ett annat plan än tidigare. Han ser detta som ett resultat av en stegvis förändring som kan beskrivas med exempelvis måleriets utveckling. Danto menar att måleriet har genomgått olika förändringar genom historien. Det medeltida måleriet fungerade närmast som ett tecken som pekar mot en referent i verkligheten. Från renässansen har måleriet blivit alltmer illusoriskt, vilket betyder att det strävat mot att dölja sitt medium, under modernismen har måleriet blivit medvetet om sina egna betingelser och kan därmed handla om mediet. Med modernismen blir därför uttalanden som handlar om verkets fysiska egenskaper konstnärliga påståenden, en ”drip-painting” kan exempelvis sägas handla om färgens egenskaper som just färg. Med popkonsten, som Roy Lichtensteins målningar av penselstreck, flyttar medvetandet ytterligare ett steg, där konstverkets betydelse hamnar på en metanivå: de är uttalanden om uttalanden om färgens betingelser.⁶ Om modernismen betydde en större förståelse för mediet som sådant, dess fysiska betingelser, innebar popkonsten ett medvetande om detta medvetande.

Danto beskriver denna självmedvetenhetens gradvisa eskalering till en punkt där medvetandet blir medvetet om sig självt i hegelianska termer. Medvetandets självmedvetande blir liktydigt med konstens slut, eftersom självmedvetenheten flyttar konstens position från dess materialitet till dess filosofiska betingelser. Danto sammanfattar:

And in the end this transfiguration of a commonplace object transforms nothing in the artworld. It only brings to consciousness the structures of art which, to be sure, required a certain historical development before that metaphor was possible.⁷

Det hegelianska i denna beskrivning ligger förstås i medvetandets gradvisa förändring mot ett självmedvetande. Självmedvetandet innebär i sin tur att konsten går in i en paradigmatiske förändring, från konst till filosofi. När konsten blir filosofisk är självmedvetandets utveckling alltså fullbordad och därigenom är konsten inte längre något som kan bedömas mot en konsthistorisk estetisk kanon.

Man kan invända att konsten i denna mening i princip tog ”slut” för Hegel redan efter antiken, varefter anden manifesterar sig i religionen. Hegel konstaterar redan i inledningen till sina föreläsningar i estetik att:

⁵ Argumentet är förstås långt från invändningsfritt, eftersom Warhols verk direkt erkändes som konst, medan Duchamps i allmänhet blev refuserade.

⁶ Danto, *A The Transfiguration of the Commonplace*, särskilt sidorna 108-112 och 150-152.

⁷ *ibid* sid 208.

...it is certainly the case that art no longer affords that satisfaction of spiritual needs which earlier ages and nations sought in it, and found in it alone... The beautiful days of Greek art... are gone.⁸

Det intressanta här är emellertid tanken på att konsten genomgår en utveckling, och att den kan bli medveten om denna utveckling först när den har kommit till sin slutpunkt. Detta betyder varken för Danto eller Hegel att det från denna punkt är omöjligt att göra konst. Men konst i den gamla bemärkelsen kommer från denna punkt att endast ha ett dekorativt värde. Danto menar att det därefter fortfarande är möjligt att göra konst, ett slags filosofisk konst (eller konst som filosofi), medan Hegel skulle invända att det inte är inom konstens domäner, utan inom just filosofin som anden fortsätter sin vandring.

Denna linjära historieskrivning ger oss ingen direkt förståelse för hur vi skall förstå begreppet ”konst” på den pluralistiska konstscenen, men den tycks åtminstone ge en förklaring till hur, och i viss mån varför situationen har uppkommit. Konstens nya status som filosofi kan rent av innebära en befrielse. Jean-Luc Nancy menar exempelvis att det redan hos Hegel finns ett löfte inbyggt i konstens slutpunkt. Slutpunkten betyder att konsten befrias från att vara ett redskap för religionen, vilket skapar nya, utvidgade möjligheter för den:

As we will see, Hegel presents as a ”secret” this thesis, according to which the ”end of art” (in religious art) is identical to the liberation of art (artistic art).⁹

Nancy åsyftar här övergången hos Hegel från den grekiska antiken till romarriket och ligger därmed närmare Hegels egen estetiska historia än vad Danto gör. I ett hegelianskt perspektiv skulle detta betyda att konsten därmed också förlorar sin position som en plats för sanningen, eftersom sanningen under nästa period av andens utveckling förmedlas i religionen. Konsten blir därmed ”meningslös” för anden, vilket för Nancy dock inte betyder att konsten som sådan blir meningslös. Att anden lämnar konsten blir för honom i stället liktydigt med att den kan börja intressera sig för sina egna betingelser: ”the beautiful as technics in (the) place of divine presence”.¹⁰ Det vill säga, konsten blir självständig, vilket betyder början för estetiken.

I den konsthistorieskrivning som Danto bygger på ”befrias” estetiken snarare under 1800-talet med modernismens födelse. Men i princip är Nancys beskrivning av Hegels position parallell med Dantos: För Nancy är det när religionen släpper greppet om konsten som estetiken kan träda fram, för Danto är det när konsten lösgör sig från estetiken som filosofin kan träda fram. Skillnaden

⁸ Hegel, G.W.F. *Hegel's Aesthetics – Lectures on Fine Art* vol 1. Oxford University Press, Oxford & New York (1975, 1998) sid 10. (Hegel publicerade själv aldrig sin estetik, den bygger på föreläsningar från 1823, 1826 och 1828-9, samlade av H. G. Hoto. De publicerades för första gången 1835 och utkom igen i reviderad form 1842.)

⁹ Nancy, Jean Luc ”The Girl Who Succeeds the Muses (The Hegelian Birth of the Arts)” i *The Muses* Stanford University Press, Stanford (1996) sid 47.

¹⁰ *ibid* sid 51.

tycks ligga i var initiativet ligger. För Nancy (Hegel) lämnar religionen (anden) konsten, konsten är med andra ord passiv till dess att anden lämnar den. Men för Danto är det konsten som är aktiv genom att den frigör sig från estetiken. Hos Nancy är det med andra ord först när konsten blir onödig som redskap för anden som (den estetiska) konsten som sådan kan börja framträda, medan det hos Danto är när (den estetiska) konsten blir medveten om sig själv som estetiken övergår i filosofi.¹¹ I bägge fallen handlar det dock om en historisk nödvändighet. Danto tillåter sig till och med att konstatera att den historiska situation som gör Warhol möjlig, egentligen gör Warhols konst obehövlig. Den historiska situationen har således en överordnad position gentemot de enskilda uttrycken.

Denna position hos Danto påminner om Joseph Kosuths förståelse av konstens möjligheter "efter filosofin". Konsten kan inte för Kosuth göra anspråk på att säga något om yttervärlden, den kan endast göra anspråk på att säga något om konst som sådan. Konsten är därmed analytisk sann, tautologisk, enligt Kosuth eftersom den riktiga definitionen på "konst" blir just "konst". Konstverkens legitimitet beror därmed på i vilken mån de kan förhålla sig till och utvidga konstabegreppet i den historiska situation de uppkommer i.¹²

Den pluralistiska konstens uppkomst tycks därmed höra samman med en paradigmatisk övergång: från estetik till filosofi. Den filosofiska konsten skulle därmed vara post-modern, eftersom den efterträder den estetiska modernismen. Men i vad ligger denna övergång? Hos Danto antyds att den handlar om en utveckling i konstens "medvetande", men att denna övergång också skall förstås mot en större, generell utveckling. Det verkar därmed som om denna generella utveckling föregår den konstnärliga förändringen och att det är i detta sammanhang som den pluralistiska konsten måste förstås. Det postmoderna tillståndet skulle i så fall föregå förändringen i konstabegreppet, där man kan se det postmoderna konstabegreppet som ett resultat, eller som en del av det postmoderna tillståndet.

Det postmoderna tillståndet

Jean-François Lyotard diskuterar det postmoderna tillståndets uppkomst och orsak i sin mest kända och refererade bok, *The Postmodern Condition*.¹³ Lyotard menar att vi idag befinner oss i en position där vi tappat tron på "de stora berättelserna", ideologierna, humanismen, vetenskapen och att vi därmed också förlorat möjligheten att legitimera påståenden och åsikter i en övergripande värdegemenskap.

¹¹ Se här även Nancy "The Vestiges of Art" i *The Muses* framför allt sid 93-96.

¹² Man kan fråga sig varför Kosuth beskriver denna position som varande inte efter estetiken, utan filosofin. Kosuth resonerar om att även filosofin (den analytiska) är slut efter Wittgensteins språkfilosofi, eftersom den därmed inte längre kan göra anspråk på att uttala sig om verkligheten. Konsten skulle därmed ta över vad filosofin inte längre mäktar med. Detta motsägs emellertid av hans påstående om att konst är definitionen på konst, vilket tycks placera den i samma position, snarare än en högre, som filosofin.

¹³ Lyotard, Jean-François *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* Minnesota, Minneapolis 1984 [1979].

Frågan är därför hur kunskap kan legitimeras, dvs vad som är ett giltigt påstående och vad som inte är det i vad vi idag skulle kalla informationssamhället.

Lyotard skiljer här mellan i huvudsak två olika former av kunskap: den traderade, berättande och den vetenskapliga, denotativa. I det moderna samhället hade den senare högre legitimitet än den förra. Men med dagens drastiskt förändrade tillgång på kunskap har även kunskapsbegreppet förändrats, så att även denna "stora berättelse" har börjat förlora fotfästet. Vårt förlorade förtroende för de "stora berättelserna" tycks således höra samman med bland annat en förändring i kunskapsdistributionen. Men Lyotard vill inte enkelt förknippa en förändring i basen med ett ifrågasättande av överbyggnaden i skol-marxistisk anda. Han försöker istället lokalisera orsaken till ifrågasättandet och underminerandet av "den stora berättelsen" i konstitueringen av själva begreppet som sådant.

But in order to understand how contemporary science could have been susceptible to those effects long before they took place, we must first locate the seeds of "delegitimation" and nihilism that were inherent in the grand narratives of the nineteenth century.¹⁴

De "stora berättelserna" luckras upp i det postindustriella samhället, men orsakerna till deras de-legitimering kan inte bara förklaras med hur samhället har förändrats, utan också i hur de en gång har konstituerats. Detta påstående består som man ser av två delar, som kan belysas genom diskussionen om den pluralistiska konstens uppkomst. Den första är ett pragmatiskt konstaterande om att vi faktiskt omges av en pluralistisk konstscen, där konsten tycks kunna använda vilka medier som helst (och i vilka hybridarter som helst), och där bedömningskriterierna inte längre vilar i ett traditionellt koncept. Den andra är ett påstående, som påminner om såväl Dantos som Nancys resonemang. Orsaken till förändringen ligger inbakad i begreppet självt, men förändringen kan framträda först vid en viss historisk situation. Hos Danto betyder detta att konsten inte längre kan legitimeras med ett traditionellt, estetiskt koncept. För Lyotard betyder det att vetenskapen inte längre kan legitimeras i positivismen. Detta beror inte på ett val eller ett skifte i utgångspunkter: delegitimeringen av positivismen ligger inbakad i positivismen själv.

För Lyotard är detta inte detsamma som att säga att vi inte längre kan legitimera våra påståenden, alternativet till positivism är inte barbari. Men legitimering kan inte längre erhållas från ett visst antal axiom. Lyotard försöker således peka på en väg som inte bygger på godtycke, mot ett kunskapsbegrepp som bygger på överenskommelser. Vilka överenskommelser är då giltiga?

Många har med bas i Lyotard försökt hitta en den lilla berättelsens legitimitet. De stora gesterna och de stora anspråkens tid tycks förbi, återstår gör den lilla berättelsen. Ett exempel finns i curatören Suzann Milevskas katalogtext till utställningen *Little Big Stories*. Milevska drar där slutsatsen att konsten inte längre

¹⁴ ibid sid 38.

kan fostra heroer eller sätta upp stora mål. Endast de små historierna kan äga legitimitet idag.¹⁵

Lyotard skulle förmodligen inte alls hålla med. Som Fredric Jameson påpekar i sitt förord till *The Postmodern Condition*, håller Lyotard tvärtom fast vid en mycket traditionell konstsyn. Lyotard skriver senare, delvis som en reaktion på att många har tagit hans bok som intäkt på att det postmoderna tillståndet innebär att "anything goes" att detta är ett uttryck för en allmän förslappning som lyder under marknadsekonomins logik:

Men denna vad-som-helst realism är pengarnas realism: i brist på estetiska kriterier förblir det möjligt och fördelaktigt att mäta verkens värde i den vinst de ger.[...] Vad beträffar smak så behöver man inte vara finkänslig när man spekulerar eller roar sig.¹⁶

För Lyotard är det alltså fortfarande viktigt att skilja mellan konst och konst. Lyotard menar att denna differentiering fortfarande tillhör det estetiska fältet, närmare bestämt i det sublimala, som är det fält där den moderna konsten "har sin drivfjäder och avantgardets logik sina axiom".¹⁷ Postmodernismen blir för Lyotard närmast liktydig med den "logik" som driver avantgardet, och därigenom inte något som kommer efter, utan snarare före det moderna. Cézanne skulle således bli modern när Picasso ifrågasätter honom. "Ett verk kan bara bli modernt om det först är postmodernt."¹⁸ Det postmoderna är en del av det moderna, postmodernismen driver modernismen vidare. Består därmed den "moderna" konsten av verk som har förborgats av historien och därmed förlorat sin radikala status? Kan dessa konstverk re-aktiveras, eller är de för evigt "förlorade" när de blir moderna? Lyotard är inte helt tydlig på denna punkt. Men eftersom den postmoderna konstnären beskrivs som någon som inte förhåller sig till givna regler, utan försöker formulera regler för det som i framtiden kommer att ha skett (*som kommer att bli till*),¹⁹ verkar han luta åt det senare.

Att Lyotard håller fast vid en så pass traditionell konstsyn är ur avhandlingens perspektiv inte särdeles intressant. Men frågan om avantgardet kan återknyta till historiska och därmed passerade "tillstånd" eller uttryck kommer att visa sig vara central, vilket jag återkommer till mot slutet av detta kapitel.

Vad som är av huvudsakligt intresse i Lyotards framställning ur mitt perspektiv är att han försöker hitta "de stora berättelsernas" delegitimering i deras konstitution. Den formella, estetiska modernismen kanske inte kan förstås som en stor berättelse i Lyotards mening. Men jag kommer att visa att modernismens

¹⁵ Milevska, Suzann "Once Upon a Time" i *Little Big Stories*, Dictorate for Culture and Art – Skopje (1998).

¹⁶ Lyotard, Jean-François "Svar på frågan: Vad är det postmoderna" i *Postmoderna tider* (översättning av Sara Michaëlsson) Red Löfgren, Mikael & Molander, Anders Nordstedts Förlag, Stockholm (1986) [1982] sid 86.

¹⁷ ibid sid 87.

¹⁸ ibid sid 90.

¹⁹ ibid sid 92.

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

slutpunkt traderas på ett liknande vis i den postmoderna självförståelse jag här vill belysa. Den formella modernismen övergavs därför att "vi" tappade tron på den. Vi tappade tron på den därför att den uttömdes på möjligheter, vilket jag menar är det samma som att säga att den formella estetiska modernismen tog slut på grund av hur den konstituerats.

För att kunna visa hur denna delegitimering ser ut måste jag föra ett resonemang om avantgardet, där jag kommer att diskutera möjligheten av ett estetiskt avantgarde, vilket placerar Greenberg i denna kontext.

Avantgarde

Begreppet "avantgarde" betecknar enligt Nationalencyklopedin ursprungligen en militär trupp vars uppgift "var att vid marsch eller annan framryckning föregå huvudstyrkan för att dels utgöra skydd för denna, dels kunna uppehålla en anfallande motståndare tills den egna huvudstyrkan hunnit inta stridsgruppering".²⁰

Det kulturella avantgardet har som bekant getts en mängd olika betydelser, vilket inte underlättar en diskussion om begreppet. Jag kommer i denna avhandling att skilja mellan i huvudsak två olika förståelser, där den viktigaste skillnaden ligger i vilken relation avantgardet har till den konsthistoriska traditionen. De som å ena sidan menar att avantgardet bryter med traditionen av ideologiska skäl och därmed introducerar ett nytt konstbegrepp där avantgardets uppgift blir att förhålla sig kritiskt till konstens system: avantgardets uppgift är att vara "kontra-diskursivt". Å andra sidan de som anser att avantgardets uppgift är att fortsätta traditionen, i allmänhet av formalistiska och estetiska skäl: avantgardets uppgift är att rädda konsten. Som vi kommer att se låter sig denna distinktion inte göras så enkelt, bland annat eftersom det "estetiska" i bägge fallen har, låt vara olika, ideologiska konnotationer. I bägge fallen är "avantgarde" ett begrepp som uppkommer med modernismens födelse och dess krav på radikal förnyelse (estetisk och/eller politisk).

Jag fokuserar alltså på en polemisk situation där det ena avantgardebegreppet tycks utesluta det andra. En vanlig, och vidare tolkning av avantgardet är att tänka sig det som en viss position i det konsthistoriska fältet. Det innebär att man talar om de innovativa konstnärerna som konstvärldens "spjutspets". Det handlar alltså här om vilket (eller vilka) uttryck som för tillfället är avantgarde, avantgardet driver därigenom konstens utveckling framåt, hittar och etablerar nya konstformer. En konstform upphör därmed att vara avantgarde när den är etablerad. Förstått på detta vis blir avantgardet, med eller mot sin vilja, den förnyande kraft som är modernismens motor. I sin mest generösa skepnad innebär förståelsen av avantgardet som en position att termen används deskriptivt, som inte gör skillnad mellan olika konstnärliga uttryck. I exempelvis Renato Poggiolis klassiska *The Theory of the Avant-Garde* framstår såväl kubismen som dadaismen som avantgarde, fast av olika skäl.²¹

Att förstå avantgardet som anti-traditionellt betyder att man snarare fokuserar på hur det bryter med de etablerade konstformerna. Avantgardet är här snarast en politisk term, där de etablerade konstformerna representerar en

²⁰ Nationalencyklopedin, CD-ROM-utgåvan, Bra Böcker, Höganäs (1998).

²¹ Poggioli, Renato *The Theory of the Avant-Garde* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1968) [1962].

ideologiskt belastad tradition. I detta sammanhang är det vanligt att sätta modernismen som motsats till avantgardet, eftersom den fortsätter den stora konsthistoriska traditionen genom vissa stilar och ismer där konsten är en estetisk, formell angelägenhet. Dessa modernistiska konstformer bekräftar därmed den konsthistoriska diskurs som avantgardet försökt bryta med, därav begreppet ”kontra-diskursivt”. Det kontra-diskursiva avantgardet avgränsas ofta, som i Peter Bürgers *Theory of the Avant-Garde*, historiskt till de konstnärliga praktiker som stått utanför modernismen (fattad som kontinuitet), exempelvis dadaismen och futurismen.²²

Den viktigaste skillnaden mellan ”modernism” och ”avantgarde” i denna mening är att avantgardet har formulerat attacker på konsten som institution, på traditionen, medan modernismen har försökt säkerställa konstens estetiska autonomi och därmed byggt vidare på den dominerande ideologin.

Avantgardet blir därmed liktydigt med brott mot traditionen medan modernismen blir liktydig med kontinuitet – ideologiskt såväl som estetiskt. Det historiska avantgardet ville inte bara bryta mot traditionen, utan också göra upp med den. Marinettis berömda påstående i det futuristiska manifestet från 1909 om att en framrusande bil är vackrare än Nike från Samothrake är ett klassiskt exempel.

I denna tolkning bygger modernismen, genom sin kontinuitet med traditionen, vidare på ett estetiskt och ideologiskt institutionaliserat konståg. Det är alltså inte bara en fråga om ett brott estetiskt och ideologiskt: det estetiska är det ideologiska. Modernismen kan inte rädda sig undan i ett *l'art pour l'art*-elfenbenstorn, den är ideologisk eftersom den bygger vidare på traditionens estetik. Det historiska avantgardet försöker bryta mot denna institution, vilket är det som gör det till just ”avantgarde”.

När avantgardet inlemmas i museernas samlingar och figurerar i stora utställningar är slaget förlorat. Avantgardet kan därför idag inte vara något annat än historiskt. Som kommer att framgå i nästa kapitel är detta en viktig poäng för Peter Bürger. För honom upprepar sextiotalets pluralistiska konstscen det historiska avantgardets attack på konsten som institution. Sextiotalets konstscen kan därmed inte vara sant avantgarde, eftersom avantgardet inte kan repeteras, det kan inte både vara levande och tradition, varför Bürger kallar sextiotalets pluralism ”neo-avantgarde”. Men det betyder också att sextiotalet försöker göra det historiska avantgardet till en skola, vilket är detsamma som att försöka institutionalisera det som försökte vara en attack på institutionen som sådan.²³

Fördelen med att beskriva ”avantgardet” som en (historisk) tradition är att man kan tillskriva det en tydlig egenskap, här en attack på konsten som institution som har sina klara och avgränsade historiska rötter. Å andra sidan får man en märklig definition på begreppet ”modernism”, eftersom modernismen framstår som traditionell, i meningen konservativ, redan i sin konception.

²² Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* University of Minnesota Press, Minnesota (1984) [1974].

²³ Bürger, P *Theory of the Avant-Garde*.

De krafter, för att använda ett genealogiskt begrepp, som velat betona det kontra-diskursiva avantgardets politiska sida har genom detta avpolitiserat de konstnärer som beskrivs som modernister. Men även om vi förstår modernismen formalistiskt och därmed som en fortsättning på traditionen, följer inte att modernismen i sig eller de konstnärer som den innefattar inte kan ha varit radikala.

Denna problematik har också lett till återkommande revideringar av vilka grupper som var ”modernister” och vilka som var ”avantgarde”, vilket i allmänhet har betytt att man har försökt ta vissa grupper ur den första kategorin och placera dem i den senare. Richard Murphy konstaterar exempelvis att expressionismen ofta har beskrivits som ett uttryck för den historiska modernismen *par excellence*, men frågar sig huruvida denna beskrivning faktiskt stämmer.

For example, to what degree does expressionism fulfill the avant-garde's role of producing a fundamental re-thinking of the artist's social practice, together with a full-scale interrogation of the social and institutional conditions of art? To what extent does it remain caught within modernism's predilection for aesthetic autonomy and its drive for purely technical and formal progress?²⁴

Murphy tycks således hålla med om att avantgardets uppgift är ”kontra-diskursivt” men ifrågasätter att frågan om vilka som var avantgarde så enkelt låter sig reduceras till vissa konstnärliga uttryck. Ett annat problem med det historiska avantgardet i bildkonsten är att det ofta fixeras till tiden kring detta sekels första och andra decennium, det vill säga till dadaismen, futurismen, surrealismen. Men detta avantgarde föregås som bekant av ett måleriskt avantgarde som har sitt ursprung i Courbet och/eller Manet, med manifesteringar utanför systemet som först Salon des Refusés och därpå Salon des Indépendants.

Fördelen med att beskriva ”avantgarde” som en position är att man inte låser sig vid en viss grupp eller inställning. När ett visst anti-traditionellt uttryck blivit tradition är det inte längre avantgarde, vilket återknyter till Lyotard. Detta skulle betyda att ett uttryck bara är avantgarde vid en viss tidpunkt, tills det inlemmas i traditionen – eller alternativt bildar en egen tradition. Avantgardet kan aldrig tillåta sig att stelna, till att bli en kliché, som Renato Poggioli påpekar flera gånger i *The Theory of the Avant-Garde*.²⁵

Att som Poggioli förstå begreppet ”avantgarde” som en position kan innebära att begreppet blir helt urvattnat. Hos honom tycks ”avantgarde” och ”modernism” känneteckna samma sak, något som innefattar såväl kubismen som dadaismen. Detta leder naturligt nog till att Poggioli beskriver modernismen som pluralistisk, vilket i så fall skulle göra distinktionen mellan modernism och post-modernism på just pluralismens grunder ogiltig. Mot denna slutsats kan man rikta två motargument, där det första finns redan hos Poggioli själv. Pluralismen han beskriver

²⁴ Murphy, Richard *Theorizing the Avant-Garde – Modernism, Expressionism and the Problem of Post-Modernity* Cambridge University Press, Cambridge (1999) sid 4.

²⁵ Poggioli, R *The Theory of the Avant-Garde*.

består i att flera olika stilar existerar parallellt, men någon pluralism i meningen hybrider finns inte: "...exactly because it flourishes in a state of stylistic pluralism, tends toward a purity in each style."²⁶ Det andra, viktigare argumentet består i att Poggioli kan likställa så disparata uttryck som kubism och dadaism endast genom att avpolitiserat avantgardet och därmed begränsa alla konstnärliga experiment till att endast röra en konstkontext. (Han intar m.a.o. totalt motsatt position till Richard Murphy, som vill placera expressionismen inom avantgardet genom att re-politiserat den.) För Poggioli blir alla uttryck instanser av ett vidare koncept.

Det kontradiktiva avantgardet framstår i allmänhet som anti-estetiskt, eftersom estetiken som sådan bygger vidare på en tradition som i sin tur är ideologiskt betingad. Estetiken har därför ofta beskrivits som döljande, ett slags yta vars främsta funktion är att undanhålla de faktiska förhållandena. När Walter Benjamin talar om att konsten förlorar sin "aura" i den tekniska reproduktionsåldern (genom massproduktionen) betyder detta att den massproducerade bilden är verkligare i massornas tidevarv. Att hålla fast vid ett traditionellt koncept är anakronistiskt och konservativt. Att estetisera något blir för Benjamin mer än så, det blir en medveten strategi för att dölja en tidsålders sakförhållanden. Benjamin avslutar sin berömda essä "Konstverket i reproduktionsåldern" (1936): "Så förhåller det sig med den estetisering av politiken som fascismen bedriver. Kommunismen svarar med att politisera konsten."²⁷

Det finns alltså många skäl till att beskriva avantgardet som politiskt och anti-traditionellt och därmed också anti-estetiskt; kan man då tänka sig möjligheten av ett *estetiskt* avantgarde? Kan den estetiska autonomin, som ofta beskrivs som avantgardets motsats (eftersom den anknyter till och fortsätter traditionen) själv beskrivas i termer av avantgarde? Denna frågan handlar inte om det finns vissa konstnärer eller ismer som kan omtolkas så att de placeras inom avantgardet, eftersom detta är att godkänna den ovan stipulerade skillnaden mellan modernism och avantgarde, utan handlar om det kan finnas något sådant som estetiskt avantgarde.

Att propagera för ett estetiskt avantgarde innebär inte att man sätter likhetstecken mellan avantgarde och modernism. Men genom att definiera avantgardet som estetiskt ges "modernismen" i allmänhet den vidare mening den har hos exempelvis Poggioli. Avantgardet betyder här en avgränsning inom modernismen som skiljer innovatörer och epigoner inom det estetiska fältet åt. Konsten måste röra sig inom det estetiska fältet, eftersom det är den enda plats som garanterar kvalitet. Kvalitet kan bara uppnås genom kontinuitet med traditionen. Därför kan inte exempelvis dadaismen vara sant avantgarde ur detta perspektiv.

Som vi kommer att se använder Greenberg begreppet "avantgarde" på detta vis. Det skulle kunna betyda att Greenberg var ointresserad av politik eller att han satte konstens väl före ideologiska grubblerier. Men liksom många andra skulle

²⁶ Poggioli, R *The Theory of Avant-Garde* sid 122.

²⁷ Benjamin, Walter "Konstverket i Reproduktionsåldern" i *Bild och Dialektik* Symposium Stockholm/Skåne, 1991.

den tidige Greenberg mena att det estetiska avantgardet *är* politiskt. Inte i första hand genom att det attackerar konsten som institution, utan genom att det undandrar sig marknadsekonomins logik. Det avancerade estetiska objektet är så pass komplicerat att det dels tvingar betraktaren att tänka självständigt, dels är det oanvändbart som propagandamedel för despotiska diktaturer. Detta är en viktig poäng för den tidige Greenberg, eftersom avantgardet också måste ställas i relation till masskulturen som han alltid såg som en urvattnad kopia på den riktiga konsten. Greenberg byggde här till viss del på Trotskij, som kom att bli en viktig figur för det vänsterintellektuella klimatet i New York under trettio- och fyrtiotalen, men liknande tankegångar var inte ovanliga för perioden. Under trettiotalet kom många ledande figurer från Frankfurtskolan till New York, och man kan se klara paralleller mellan Greenbergs och Adornos estetik.

Akademisering och institutionalisering

Avantgardets relation till traditionen är av avgörande roll för hur vi förstår det. Inte bara för att avantgardet ur det ena perspektivet bryter med traditionen och ur det andra fortsätter det. Så förstådd betyder "traditionen" den komplicerade väv av konstnärliga uttryck och smakomdömen som tillsammans konstituerar grunden för kvalitetsbegreppet. Frågan är om denna "tradition" är ideologiskt betingad, dvs en konstruktion, eller om smaken och kvaliteten är objektiva.²⁸ Men "tradition" har också en annan betydelse, att göra till tradition, som i bägge fallen definierar avantgardets borte "gräns" och som i hög grad definierar inte vad "avantgarde" är, utan vilka uttryck som har varit det.

Även med Poggiolis generösa tolkning av avantgardet tycks det som om historien mer än något annat sitter till doms, dvs avantgardet visar sig i allmänhet först i efterhand. Eller när det har blivit tradition, om man så vill. Traditionen framstår därför ur bägge perspektiven som avantgardets antites, vilket tycks antyda att dess drivkraft är flykt undan etablissemang.

Så även om vi tänker oss avantgardet som i traditionens sold, som undersökande, något som etablerar nya konstformer som utvidgar konstbegreppet, framstår det som något som ständigt är på flykt undan konventionerna och marknadens logik. Även det progressiva sökandet visar sig vara en flykt undan det etablerade. Avantgardet skapar på så vis den tradition som det hela tiden flyr undan.

Denna relation mellan avantgarde och tradition har också en annan aspekt. Många konstnärer och konstnärsgrepp befinner sig utanför etablissemang, men alla dessa är för den sakens skull inte "avantgarde". Beskrivningen måste kompletteras med en förståelse av en geografisk, historisk och social kontext. Endast de som har de sociala koderna och en förståelse för de rådande trenderna

²⁸ "Objektiv" måste här förstås i en vidare mening. Greenberg själv menade att objektiviteten bevisades av en historisk konsensus och att vi aldrig kan bestämma den närmare än så. För Kant, som Greenberg ofta refererade till, är smakomdömen inte objektiva i vetenskaplig mening, men vi kommer att referera till dem som om de *vore* det. Se första kapitlet om Greenberg.

klara för sig, kan bryta med modet på rätt vis. Endast de som befinner sig på rätt plats(er) vid rätt tillfälle kan därför vara en del av avantgardet. Avantgardet bryter således med traditionen på ett specifikt vis: avantgarde är det som bryter med det som var avantgarde nyss. Avantgardet är en rörelse, inte med nödvändighet linjär, som efterlämnar sig tradition. Likt historiens ängel hos Walter Benjamin färdas det med ryggen mot framtiden. Detta är sant för det estetiska avantgardet, som upprätthåller det traditionella kvalitetsbegreppet. Avantgardet räddar konsten genom att förstå sin dubbla roll till historien. Theodor Adorno skriver om *Madame Bovary* att den både är banbrytande genom sitt innehåll och samtidigt lingvistiskt perfekt och att det är denna blandning som skapat dess ständiga aktualitet:

In artworks, the criterion of success is twofold: whether they succeed in integrating thematic strata and details into their immanent law of form and in this integration at the same time maintain what resists it and the fissures that occur in the process of integration. Integration as such does not assure quality; in the history of art, integration and quality have often diverged.²⁹

Även om det kontradiskursiva avantgardet bäst förstås som en attack på institutionen, är det (eller var, om man begränsar det till att vara en historisk företeelse) på flykt från samma institutions assimilerande förmåga. När ett dadaistiskt konstverk hamnar på museet verkar dess institutionskritiska förmåga ha avmattats. Med Lyotards begreppsapparat: ett konstverk blir ”modernt” när dess betydelser – som är relativt öppna när det är ”postmodernt” – stabiliseras. Det skulle betyda att det ”moderna” för Lyotard bara är en aspekt av det ”postmoderna” konstverkets många möjligheter. Det ”moderna” konstverket är alltså begränsat i ordets dubbla bemärkelse. Med en genealogisk terminologi är det ”moderna” konstverket ett resultat av krafternas kamp, den etablerade tolkningen av det tidigare öppna ”postmoderna” konstverket.³⁰ Duchamp beskrev på ett liknande vis konstverken som möter oss på museerna som ”döda”, och han drog därav slutsatsen att konstverkens livsrum är starkt begränsat.³¹

Skillnaden mellan det militära och det kulturella avantgardet ligger i att det militära offerar sig för sin armé, medan det kulturella flyr den efterföljande armén av epigoner. Det kulturella avantgardet flyr de regler och normsystem som etablissemanget sätter upp, vilket betyder att det erövrar nya positioner för sin egen skull, det erövrar genom att det är på flykt. Avantgardet kan aldrig bilda skola, eftersom när något blir en skola, är det inte längre avantgarde. Så förstås avantgardet ur det estetiska perspektivet. Avantgardet strävar och undersöker, skolan etablerar regler och normer. Avantgardet offerar sig för konsten, men det flyr konstmarknaden.

²⁹ Adorno, Theodor *Aesthetic Theory* Athelon Press, London (1997) sid 7.

³⁰ Denna problematik gäller i viss mån även estetiska objekt, även om kvaliteten är evig kan den döljas av det sammanhang en fin samling skapar. Beträktaren uppskattar då konstverket av ”fel” anledningar.

³¹ En tanke som också återkommer hos Harold Rosenberg, Greenbergs främsta kombattant vad det gällde att definiera det amerikanska abstrakta måleriet. För Rosenberg var målningen en del av en ”action” (därav begreppet ”action-painting”) och ju längre bort denna ”action” kom i tid och rum, desto mindre återstod av själva konstverket.

Detta komplicerar den objektivitet företrädarna för det estetiska avantgardet stödjer sig på. Det kan aldrig vara en angelägenhet annat för en elit. Så fort ett konstnärligt uttryck etablerats flyr avantgardet och den avancerade smaken. Objektiviteten brukar, som hos Greenberg, försvaras med socio-kulturella argument: konst är något som de facto intresserar väldigt få människor, och god konst tar sin tid att förstå. I en frågestund 1987 svarade Greenberg på frågan om den goda konstens elitism:

I do think that in order to develop your taste in art, usually you need dignified leisure, comfortable leisure. Not the leisure of an unemployed, poor person. That has been the case so far, and that's why it's elitist.³²

Termerna "akademisering" och "institutionalisering" beskriver det avantgardet flyr från. Att avantgardet "akademiserar" betyder att innovationen har upphört, att vissa formella landvinningar tas som modell där efterföljarna egentligen inte riktigt förstår vad som har åstadkommit, utan bara apar efter. Så skulle exempelvis kubismen efter Albert Gleizes och Jean Metzinger kunna beskrivas som "akademiserad".³³

Att avantgardet "institutionaliseras" har snarare med ideologiska aspekter att göra. När ett visst uttryck, som dadaismen, hamnar på museer eller blir till en allmänt accepterad praktik har den således förlorat sitt syfte och "institutionaliserats". I bägge fallen handlar det alltså om hur länge ett visst uttryck kan vara "avantgarde", hur länge det är funktionellt.

Termer som "akademisering" och "institutionalisering" tjänar till att definiera avantgardet ur två aspekter. För det första innebär att ett uttryck "akademiserar" ett slags retroaktivt erkännande av dess status som avantgarde. För det andra avgränsar det avantgardet historiskt: genom att peka ut vad som inte längre är avantgarde, definierar det avantgardets bakre gräns.

Avantgarde och avantgardism

Det är svårt att ge ett entydigt svar på vad som är avantgarde annat än i teorin. Så fort teorin skall tillämpas kommer det till strid om vilka som har varit och inte varit "sant" avantgarde. Även om man kan komma överens om avantgardets sanna natur är det långt från säkert att man kan komma överens om vilka som manifesterar denna sanna natur. Richard Murphy tycks exempelvis hålla med om att avantgardet är kontra-diskursivt, men vill utöka gruppen konstnärer som var det med vissa expressionister.

Det är inte ens säkert att man kan vara säker på att en viss konstyttrings vilja till utanförskap verkligen var vad den föreföll att vara. När exempelvis Salon

³² De Duve, T *Clement Greenberg Between the Lines* sid 151.

³³ Gleizes och Metzinger skulle med detta resonemang ha akademiserat kubismen med deras manifest *Du Cubisme* (1912), eftersom de där försöker förklara kubismens betydelse och historiska rötter, alltså placera den i en tradition, när Picasso och Braque tvärtom skulle ha ägnat sig åt ett fritt experimenterande.

des Refusés kom att få Napoleon III som sin beskyddare, tycktes det stå klart att salongen inte längre hyste det sanna avantgardet. Men hade den någonsin gjort det? Som misstanken antyder måste avantgardet inte bara definieras mot det som är etablerat. Det måste också avgränsas mot de konstnärliga uttryck som gör anspråk på att vara avantgarde, utan att egentligen vara det. Det "sanna" avantgardet måste avgränsas mot det "falska".

Thierry de Duve beskriver i *Pictorial Nominalism* avantgardet som strategiskt, något som skulle kunna föra tillbaka definitionen av avantgardet närmare dess militära ursprung. Om innovation betydde att salongen refuserade konstnärerna, skulle detta i långa loppet leda inte bara till att de erövrade salongen som sådan, utan det skulle också garantera dem en plats i historieböckerna, en plats på museet. Utanförskapet är en position som kan löna sig. Historien har visat att det är de konstnärer som blivit refuserade som har kommit att framstå som sin tids främsta, liksom det har visat sig att få saker legitimerar estetisk innovation såsom en skandal.³⁴

Skandalen som ett medel för att komma in i större sammanhang är ett problem för avantgardet, eftersom det kan framstå som om attacken inte är något annat än en skenmanöver som endast syftar till att etablera vissa konstnärer inom det fält de till synes verkar attackera. Vad som är avantgarde och vad som inte är det kommer till sist att handla om hur "genuint" menat det är. Så kan alltså Peter Bürger argumentera för att sextioalets konstscen profiterade på det historiska avantgardets genuina attack på konsten som institution. Det handlar här också om originalitet, om man upprepar en attack kan man med kunskap om konsekvenserna av den första attacken kalkylera riskerna och utkomsten. För den marxistiske litteraturteoretikern Fredric Jameson handlar detta också om en förskjutning i det kapitalistiska systemet i stort. Det senkapitalistiska systemets kulturella logik tillåter och inkluderar institutionskritiken, eftersom det har assimilerat det historiska avantgardet.³⁵

Att man kan misstänka varje avantgarde för att egentligen vara något annat, en strategisk fint, gör det nödvändigt för varje proponent av ett "avantgarde" att också tänka sig en "avantgardism", något som är förklätt till avantgarde, men som har helt andra, dolda avsikter. Vi kommer att se det hos Greenberg, liksom vi finner det hos hans mest uttalade antagonister, både samtida och senkomna. Ett tydligt exempel finner vi återigen hos Richard Murphy som fastän han vill placera expressionismen inom avantgardet, inte vill göra *varje* expressionist till avantgarde:

The writers of the expressionist avant-garde differ for example from those "epigonal" or "naive" expressionists, who merely take up the *spirit* of the "expressionist revolution," but who are not interested in creating the kind of

³⁴ de Duve, Thierry *Pictorial Nominalism – on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* University of Minnesota Press, Minneapolis & Oxford (1991) sid 24-30.

³⁵ Jameson, Fredric "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism" i *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Duke university Press (1991) (Essän skrevs 1984).

vital and progressive new forms through which their innovative ideological orientation might be conveyed.³⁶

Denna dubbelhet blir inte mindre komplicerad av att avantgardet, oavsett om det har velat eller inte velat komma in i konstens finrum, ändå förr eller senare institutionaliseras. Vi är därmed tillbaka vid tanken på avantgardet på flykt, vilket i allmänhet är det samma som att vara på flykt undan konstens status som handelsvara och underhållning i ett i huvudsak borgerligt system av olika institutioner där museet länge har utgjort navet.

Vad som är avantgarde och inte har många bottnar: å ena sidan kan avantgardet beskrivas som ett ständigt förnyande ("repetition is death", skrev Greenberg), å andra sidan kräver vissa av avantgardet att det också skall bryta med traditionen på ett mer djupgående ideologiskt plan. Vilken tolkning man än väljer så öppnar sig nya slagfält (för att behålla den militära konnotationen), där frågan är vilka som är avantgarde och inte. Även här finns det nyanser, somliga är helt enkelt inte avantgarde, andra låtsas vara det för att komma in i det system som de till synes attackerar. Även Lyotard går in på detta problem, som jag visar mot slutet av detta kapitel, när han skiljer mellan marknadens behov av "nytt" och avantgardets "nu".

De olika tolkningarna av detta dubbla förhållande mellan systemet och avantgardet (systemet äter upp avantgardet, avantgarde(ism) låtsas vara avantgarde för att komma in i systemet) kommer att diskuteras utförligt i det följande och i det sista kapitlet. I det följande kapitlet kommer jag att diskutera hur vissa företrädare för den pluralistiska samtidskonsten (i huvudsak Hal Foster) försvarar varför detta avantgarde inte är en upprepning av det historiska avantgardet. Det vill säga, att samtidskonsten inte är en "avantgardism". I det sista kapitlet kommer jag att diskutera hur samma förespråkare i sin tur attackerar andra konstyttringar i den pluralistiska konstscenen för att vara just "avantgardism". Det "sanna" avantgardet avgränsas således åt två håll.

Avhandlingen visar i samband med detta resonemang på att den postmoderna diskussionen om "sant" och "falskt" avantgarde en är av huvudanledningarna till varför Greenberg upptar en så pass central position som han gör (i egenskap av modernismens främste förespråkare) i den postmoderna teoribildningen. I det sista kapitlet kommer jag också att visa på likheter mellan den postmoderna argumentationen mot "avantgardismen" i det pluralistiska fältet och Greenbergs egna argument mot ett visst abstrakt måleri och för ett annat.

³⁶ Murphy, R *Theorizing the Avant-Garde* sid 42.

Modernism och postmodernism

Jag kommer här att diskutera det modernistiska måleriet som en estetisk, formalistisk angelägenhet, där avantgardet förstås som något som strävar mot estetisk autonomi, mot det mediespecifika. Jag kommer att ställa denna förståelse i relation till andra tolkningar av det modernistiska måleriet, och resonera kring orsakerna till varför just denna estetisk/formalistiska tolkning har blivit Modernismen i den postmoderna självförståelsen.

Poängen med denna undersökning är dock inte att i första hand argumentera för en estetisk autonomi eller ett estetiskt avantgarde, utan att visa vilken roll det spelar för dagens konstscen. Jag kommer att visa hur det estetiska avantgardet inom bildkonsten är en viktig, för att inte säga nödvändig beståndsdel i den pluralistiska konstens historieskrivning. Clement Greenberg är den konstkritiker, teoretiker som tydligast har beskrivit detta avantgarde, varför hans resonemang om det estetiska avantgardet är en del av den pluralistiska konstens självförståelse.

Jag fortsätter sedan med att diskutera Rosalind Krauss kritik mot originalitetsbegreppet. Den poststrukturalistiska grund Krauss står på kommer att visa sig viktig för Hal Foster när han skall försvara varför det amerikanska sextioalet inte innebar ett epigoneri på det historiska avantgardet. Krauss spelar också en annan roll här, eftersom hon beskriver modernismen som uttömd. Detta leder till ett resonemang om uttömd och delegitimering, där jag diskuterar hur det estetiska avantgardet kan förstås som uttömt, och därigenom och egentligen först då som delegitimerat. Jag resonerar där kort om varför det är med minimalismen som denna position uppstår.

Därpå diskuterar jag hur Greenbergs modernism, sina likheter med de "stora berättelsernas" öde till trots, ändå inte kan förstås på samma vis. Jag påbörjar det resonemang som kommer att fullföljas i kommande kapitel om hur minimalismens specifika överskridande av det modernistiska måleriet snarare ingår i en större diskurs. Den diskurs som placerar Greenberg som den store modernisten. Jag återknyter där till genealogin och till Nietzsche.

Avslutningsvis diskuterar jag vissa begrepp vars dubbeltydighet tillåter Hal Foster att argumentera för att sextiotalskonsten kan återknyta till det historiska avantgardet utan att bli till ett epigoneri.

Det estetiska avantgardet som modernism

Som bland andra Amelia Gwen Jones har påpekat, blev Greenbergs förståelse av modernismen liktydig med modernismen i stort för de flesta "postmoderna" kritiker, vilket betyder att det är mot Greenbergs modernism de flesta har definierat

sig, det är hans modernism de har vänt sig mot.³⁷ Jag menar emellertid att "behovet" av Greenberg är betydligt större än så, så stort att man skulle kunna tänka sig att han skulle ha behövt uppfinnas om han inte hade funnits. Även om Jones menar att postmodernisterna har konstruerat sin modernism efter Greenbergs linjer, så medger hon att detta berodde på att Greenbergs inflytande var så starkt att detta egentligen inte är att förvånas över. Jag kommer att visa att detta till väsentliga delar är en konstruktion, eftersom Greenberg bara var en av flera uttolkare av det amerikanska måleriet.

Femtioalets måleri beskrivs ofta som högmodernistiskt, vilket antyder att det står i slutet av en tradition, modernismen, som i sin tur fortsätter den konsthistoriska traditionen. Mot denna tolkning finns flera invändningar. Man kan till exempel peka på att många modernister, från Piet Mondrian till Barnett Newman, inte alls såg sin konst som något som bygger på traditionen utan som något nytt. För Mondrian handlade detta nya om en ny form av bildkonst för den nya människan. Han skrev 1920: "This new beauty has become indispensable to the new man, for in it he expresses *his own image in equivalent opposition with nature*. THE NEW ART IS BORN."³⁸

Barnett Newman menade å sin sida att den europeiska traditionen och dess besatthet av det skönas problematik var "död". Den nya amerikanska konsten kunde befria sig från det europeiska arvet och skapa en ny början. Newman skrev i essän "The Sublime is Now" från 1948: "We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting."³⁹ Newman var förstås färgad av andra världskriget, men inte desto mindre representativ för många av de ledande konstnärerna. Den kortlivade tidskriften *Tiger's Eye*, där "The Sublime is Now" först publicerades, innehöll ofta liknade uttalanden, bland annat av Clyfford Still. Att det amerikanska måleriet innebar ett brott med traditionen var också ett av Harold Rosenbergs ledteman, en av anledningarna till att han kom att bli den dominerande konstkritikern under femtioalet.⁴⁰

När man diskuterar femtioalets måleri som högmodernism och modernismen i stort som en förlängning av den konsthistoriska traditionen håller man fast

³⁷ Se bl.a. Jones, Amelia Gwen *The fashion(ing) of Duchamp: Authorship, gender, postmodernism* (avhandling) University of California, Los Angeles (1991) och, av samma författare, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* Cambridge University Press, Cambridge (1994) Se även Kuspit, Donald *Clement Greenberg – Art Critic* där denne kallar Greenberg för alla moderna kritikers "fader".

³⁸ Mondrian, Piet "Neo-Plasticism: the General Principle of Plastic Equivalence" (1920) i *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas* red Harrison, Charles & Wood, Paul Blackwell London & Cambridge (1992) citat från sid 290 (kursiv och versal i original).

³⁹ Newman, Barnett "The Sublime is Now" i *Barnett Newman* sid 173.

⁴⁰ Denna "post-apokalyptiska" tendens omgavs ofta av ett starkt existentiellt språkbruk där nuet dominerade över traditionen. Exempelvis underströk Rosenberg ofta att den nya konsten inte hade med estetisk att göra. Det är därför inte självklart att detta måleri såg sig självt i en målerisk tradition. En annan indikation på att många såg sig som en del av en annan tradition finns i att målaren Robert Motherwell publicerade det dadaistiska manifestet i engelsk översättning.

Greenbergs historieskrivning. Detta fastän den uppenbarligen på avgörande punkter bröt med konstnärernas självsyn – även de konstnärer han själv stödde. Framför allt i fråga om det amerikanska måleriets position i en historisk linje, för Greenberg var det aldrig frågan om att de skulle (kunna) bryta med traditionen.

”Traditionen” kunde ha olika betydelser för Greenberg. Det modernistiska måleriet, det estetiska avantgardet kunde inte bryta med traditionen, eftersom han ansåg att konst bland annat är just kontinuitet – tradition. Å andra sidan var han emot att konsten akademiseras, det vill säga att den bildar skolor, mallar – tradition.

Med ”modernism” menar jag i denna avhandling alltså inte i första hand något som i motsats till ”avantgarde” bygger vidare på traditionen, estetiskt och ideologiskt. Med ”modernism” kommer jag att mena ett estetiskt avantgarde, politiskt eller inte, som genom variation försöker säkerställa konstens autonomi och därmed också dess kvalitet. Denna medvetet snäva förståelse av modernismen bygger således på Greenberg, och en stor del av avhandlingen kommer därför att handla om hur Greenbergs resonemang ser ut och vari hans teori kan sägas innehålla sin egen delegitimering. Syftet med detta är dock inte att lyfta fram Greenberg som modernismens verkliga uttolkare, utan att visa hur han ingår i en större struktur. Jag menar alltså att Greenbergs modernism spelar rollen av ”den stora berättelsen”, men att denna berättelse själv ingår i en större berättelse, vad jag kommer att kalla ”avantgardets diskurs”.

Efter modernismens delegitimering inträder det postmoderna tillståndet. Skillnaden mellan det postmoderna och det moderna konstbegreppet hör således samman med det estetiska avantgardets slutpunkt (delegitimering), vilket får konsekvenser för den estetiska autonomin. I det följande kommer jag att fokusera på effekterna av denna delegitimering, hur det postmoderna konstbegreppet bygger på en strukturalistisk och poststrukturalistisk mångtydighet och hur denna efterträder modernismens autonoma enhetlighet.

Originalitet och upprepning

Det estetiska avantgardets tillflykt till den estetiska autonomin bygger på originalitet, att konstverket är själv tillräckligt. Fastän det står i en tradition är konstverkets betydelse inneboende i sig själv. Det varken kommunicerar en yttre verklighet eller kan förstås som en pågående kommunikation med betraktaren. Verket är slutet i sig självt, det är enhetligt. Den då (post)strukturalistiskt inspirerade Rosalind Krauss kallade detta för ”tystnad” (silence), som hon såg som ett nödvändigt krav för en ny början och för verkets självständighet.⁴¹ Den visuella figur som hon tar som exempel är rutmönstret (the grid), en figur hon menar att

⁴¹ Krauss, Rosalind ”The Originality of the Avant-Garde” i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* The MIT Press, Cambridge & London (1986).

avantgardet använde för att uppnå detta tillstånd av ursprunglighet.⁴² Att avantgardet så ofta använde rutmönstret beror på, menar Krauss, att de här såg en visuell möjlighet för denna tystnad.

The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, but—more importantly—its hostility to narrative. This structure, imprevius both to time and to incident, will not permit the projection of language into the domain of the visual, and the result is silence.⁴³

Just dessa egenskaper gör att rutmönstret gång på gång återupptäcks som visuell strategi, vilket för Krauss formerar en paradox, sökandet efter originalitet, något nytt, leder till repetition. En repetition som är oundviklig, eftersom ingen kan påstå sig ha ”kommit på” rutmönstret, det återkommer genom historien. Här ligger för Krauss myten om originalitet hos avantgardet. Och vad mer, genom att ett mönster upprepas (som hos Mondrian) refererar verken faktiskt till varandra, vilket är liktydigt med att säga att de representerar något utanför sig själva.

Krauss poäng är förstas att repetition är oundviklig, varmed själva idén om originalitet kommer på skam. Därmed bygger avantgardets idé om originalitet på en myt, som när den synliggörs ”delegitimerar” sin egen utgångspunkt. Denna poststrukturalistiska tolkning hämtar sina argument från en bred skara teoretiker, från Roland Barthes argumentation om ”författarens död” och förskjutningen ”från verk till text”, liksom från Jacques Derridas slutsats om att det inte finns någonting utanför ”texten”.⁴⁴ För Barthes betyder detta att betydelsen i vilket verk som helst förändras i tolkningssituationen. Han talar därför om två egenskaper, ”verk” och ”text”, där verket är det fysiska verket men texten är något som hela tiden förändras genom den kommunikation som uppstår mellan verket och betraktaren. Även om Barthes menar att det alltid finns något av den ena egenskapen i den andra, dvs det finns alltid ”text” i ”verket” och vice versa, skapar han med dessa kategorier en mer ”öppen” förståelse av hur ett konstverks betydelser skapas. Textens betydelse är således inte fast, och därför mer en funktion av betraktaren än av ”sändaren” (upphovsmannen) vilket betyder ”författarens död” och därmed ”läsarens födelse”.

Hos Derrida, som Krauss mer uppenbart bygger på, betyder det faktum att vi bygger på samma kodsysteem (texten) att ingen text någonsin är sant ”originell”. I botten ligger både vårt gemensamma kulturarv och textens struktur. Ingenting kan därför egentligen tillföras, allt är repetition och parafraser, som precis som rutmönstret hos Krauss inte kan annat än återupprepas. Modernismens strävan efter enhetlighet och självtillräcklighet är därför en omöjlighet.

⁴² Krauss skriver här inte uteslutande om det estetiska avantgardet, utan också om konstnärer så vitt skilda som Kurt Schwitters, Ad Reinhardt och Jasper Johns. Hennes primära syfte är att diskutera begreppet ”originalitet”.

⁴³ Krauss, R ”The Originality of the Avant-Garde” sid 158.

⁴⁴ Se Barthes, Roland ”Från Verk till Text” i *Kris* 28 (1984), Barthes, Roland ”The Death of the Author” i *Image, Music, Text* Hill and Wang, New York (1996), Derrida, Jacques *of Grammatology* The John Hopkins University Press, Baltimore and London (1974).

Krauss syn på modernismen och avantgardet är förstås väsensskild från Greenbergs. Men hon representerar inte bara en annan konstsyn än Greenberg. Hennes konstsyn är präglad av den utveckling som såväl konst som konstteori tog efter sextioalet: När Krauss skrev *The Originality of the Avant-Garde* var Greenbergs estetiska avantgarde redan ”delegitimerat”, konstbegreppet hade därmed redan genomgått den kvalitativa förändring som är nödvändig för hennes slutsatser.

Krauss är förstås medveten om att hon befinner sig i ett annat historiskt skede än det avantgarde hon beskriver. Precis som hos Danto och Nancy, tycks det med Krauss som om vi har inträtt i en ny historisk situation som tillåter oss att se tillbaka på historien i ett nytt ljus. Hos Danto tycks det som om denna historiska situation föregick förändringen av konstbegreppet. Mitt perspektiv är betydligt snävare, eftersom jag skall försöka argumentera för att denna förändring förläggs till det modernistiska måleriets delegitimering. Det vill säga, till en förändring som i första hand beror på faktorer inom själva konstfältet, där det såväl i teori som praktik bygger på hur (exempelvis) själva måleriet, och dess möjligheter till utveckling, förstås.

Att det modernistiska måleriet enligt Krauss inte kan uppnå den ”tystnad” det eftersträvar gör själva projektet ogörligt. Men insikten om detta tycks vara färgad av Krauss historiska position, som, ur ett genealogiskt perspektiv, är påverkad av hur historien traderats. Vilken historisk (traderad) händelse är det då som leder till denna insikt?

Krauss skriver i ”Sincerely yours”, en text som var avsedd som ett försvar för de teser hon presenterat i ”The Originality of the Avant-Garde”, att längtan efter enhetlighet och originalitet tar sig alltmer desperata uttryck.

As the work of a depleted modernism becomes increasingly porous ... this open terrain of eclecticism must be recontained or reunified in some way to retain its ”art” value.⁴⁵

Nyckelordet här är ”depleted”, uttömd. Modernismen, den formalistiska estetiska modernismen, har enligt Krauss tömts på sina möjligheter. Dessa möjligheter ligger på såväl ett konstnärligt som ett teoretiskt plan och innebär, i varje fall ur ett samtida perspektiv, att modernismen har tömts på sina möjligheter till variation inom det fält den har definierat för sig själv. Den originalitet som det estetiska avantgardet hela tiden eftersträvade, den förmåga till förnyelse som skulle rädda det undan akademiseringen, har upphört. Det betyder inte att man inte längre kan måla modernistiskt, men att förnyelsen är omöjlig och därmed är också det estetiska avantgardet omöjligt. Det estetiska avantgardet har därmed omöjliggjort sig självt.

Denna ”uttömning” av möjligheter tillåter Krauss att retrospektivt diskutera huruvida projektet var möjligt ens från början. Om vi följer Lyotard så ligger således det estetiska avantgardets ”delegitimering” inneboende i dess

⁴⁵ Krauss, R ”Sincerely Yours” i *The Originality of the Avant-Garde* sid 194.

konstitution, eftersom dess krav på ständig förnyelse ledde till dess uttömning. Jag kommer i nästa kapitel att visa hur det högmodernistiska måleriet uppnådde denna position under sextiotalet.

Uttömd och/eller delegitimerad

Jag har ovan använt mig av begreppen ”delegitimerad” och ”uttömd” för att försöka hitta en beskrivning av den nya situation som Krauss och i viss mån Danto talar om. Det handlar om en egenskap inneboende i ett visst fält, här det konstnärliga/teoretiska, vilket i sin tur pekar på att det är en förändring inom konstfältet som det handlar om. Det förhindrar på inget vis att övergången mellan modernism och postmodernism kan förstås på många andra vis, en del komplementär, en del kanske motstridig. De faller dock inte inom undersökningens ramar.

Eftersom det inte är självklart vad dessa termer betyder eller vilken relation de har till varandra skall jag här försöka definiera hur jag använder dem. Om vi antar att ”modernismen” som sådan är uttömd och/eller delegitimerad kan resultatet vara det samma: den är som tankehypotes överspelad. Men ändå betyder de två begreppen rätt skilda saker.

”Delegitimerad” tycks få återverkningar även på historien. Det betyder i den allmänna tolkningen att vi i dag har tillgång till information som gör att vi inser att modernismen (förstådd i Greenbergs mening) vilade på ogiltiga grunder och premisser. En sådan ogiltig grund skulle kunna vara att Greenberg påstått sig föra fram vad de modernistiska målarna sysslade med, men att vi nu kan se att det fanns en mängd olika tolkningsmöjligheter. ”Delegitimerad” skulle därmed kunna vara en genealogisk term: att titta bakom den privilegierade tolkningen för att finna att tolkningen är ett resultat av stridande krafter. Men delegitimerad skulle också kunna uttala en retroaktiv dom, något som genealogin egentligen inte gör. Det skulle kunna betyda att den dominerande tolkningen har vilat på felaktiga och falska premisser. I Lyotards fall, från vilken begreppet är hämtat, rör det sig snarare om att konstatera ”den stora berättelsens” delegitimering postfaktum. Om det är ett faktum att vi inte längre tror på modernismen, måste vi söka hur den är konstituerad för att hitta orsaken till dess delegitimering. När detta är gjort, kan vi åter se tillbaka på historien för att hitta alternativa tolkningsmöjligheter. Jag kommer att använda termen på detta senare vis.

”Uttömd”, däremot, tycks inte uttala någon retroaktiv dom. Att vissa resurser är uttömda antyder på inget vis att de aldrig funnits. Detta skulle exempelvis kunna betyda att det modernistiska måleriet stod inför ett visst antal variationsmöjligheter, och blev ”uttömt” när det började upprepa sig. Vilket i sin tur bara är möjligt om det modernistiska måleriet kräver ständig förnyelse.

Om det modernistiska måleriet företräds av en idé om det estetiska avantgardet kan det teoretiskt sett bli uttömt. Det estetiska avantgardet måste hela tiden förnyas, men inom ett fält som endast tillåter ett begränsat antal

variationsmöjligheter. När det modernistiska måleriet är uttömt, delegitimeras det. Det delegitimeras eftersom det kräver förnyelse. Det spelar därför ingen roll om förespråkarna för det modernistiska måleriet motsäger sig att måleriet är uttömt, det framställer dem bara som desperata. Detta tycks vara vad Krauss menar när hon beskriver modernismen som desperat och uttömd. Även Lyotards förståelse av delegitimeringen tycks bygga på en liknande tankestruktur. Den ”stora berättelsen” är idag delegitimerad eftersom vi helt enkelt inte längre tror på den. Men det är först när detta tillstånd har inträtt som vi kan förstå att dess delegitimering egentligen berodde på dess egen konstitution. Först när vi upplever modernismen som uttömd kan vi förstå att den egentligen byggde på ogiltiga grunder.

Man skulle kunna tänka sig att denna förståelse också skulle passa in i en linjär, hegeliansk utvecklingstanke. Konstens ”slut” skulle därmed vara liktydigt med när modernismens variationsmöjligheter är uttömda. Att detta också blir konstens slut beror på att vi har förstått modernismen formalistiskt, som ett försök att fortsätta traditionen, dvs att bygga vidare på de konstnärliga (formella) kvaliteter som ligger i de historiska verken. Även i en sådan modell ligger förstås en retroaktivitet inbakad: en viss epok går ju inte att sammanfatta innan den är slutförd. Endast retroaktivt går orsakerna att fastställa. Men slutet betyder också att något går vidare, för Danto är det exempelvis självmedvetandet som nu blir konstens drivkraft, ett självmedvetande som blir förlöst först när mediemedvetandet har spelat ut sin roll. Konst transformeras till filosofi, således. Konstens slut, måleriets död, modernismens slut betyder i så fall att en viss fas i historien är avslutad.

Det som skiljer ett renodlat hegelianskt perspektiv från exempelvis Krauss är vilka återverkningar insikten om ”uttömningen” får. För Krauss betyder det att den nya förståelsen retroaktivt kan de-legitimera den avantgardistiska modernismen. ”Uttömningen” får alltså återverkningar på historien. Så även hos Danto. För honom betyder uttömningen att den nya konsten (i hans fall Warhol) retroaktivt kan re-legitimera exempelvis Duchamps konst som föregångare.

Vattendelaren i avhandlingens sammanhang är inte popkonsten, som hos Danto, utan minimalismen. Popkonsten kan visserligen förstås som ett radikalare brott med modernismen, men minimalismen var den konstform som togs på större allvar av modernisterna själva. Detta beror förmodligen på att minimalismen, framförallt hos Donald Judd, såg sig själv som en naturlig förlängning på det senmodernistiska måleriet.⁴⁶

Minimalismen är förstås ingen enhetlig konstform, men den utgör i denna avhandling, på ett teoretiskt plan, en viktig övergång eftersom den både bryter med och fortsätter den Greenbergianska modernismen. Den bryter med den estetiska autonomi och med det mediespecifika, men detta brott är en konsekvens av avantgardets behov av förnyelse. Liknande resonemang finner man i böcker om

⁴⁶ Se Judd, Donald ”Specific Objects” I *Arts Yearbook* (1965).

minimalismen (Kenneth Baker och Francis Colpitt),⁴⁷ liksom i de flesta essäer som försöker sammanfatta ”måleriets död”.⁴⁸ Rosalind Krauss (återigen) sammanfattar argumentet på ett typiskt vis: ”Greenberg, for example, did not support the work of Frank Stella, but the logic of his system (...) provided the conceptual framework...”⁴⁹ Relationen mellan det estetiska avantgardet och minimalismen kommer att behandlas noggrannare i nästa kapitel.

Jag använder alltså i denna avhandling begreppet ”modernism” såsom Greenberg beskrev det estetiska avantgardet. Men under senare tid har många kritiker exempelvis lyft fram det abstrakta amerikanska måleriets relation till surrealismen.⁵⁰ En sådan omtolkning ligger helt i linje med Rosalind Krauss omtolkning av avantgardet och kan sägas vara möjlig först i efterhand, och skulle kunna ses som en typisk genealogisk undersökning.

Problemet jag vill fokusera på går djupare än så: Harold Rosenberg, Greenbergs främsta motståndare och vid sidan om denne den mest tongivande under sin tid, beskrev exempelvis redan under 1950-talet det abstrakta måleriet som ”fragment”, som en del av den tidsbundna händelse som är konstnärens agerande. Det vill säga, om vi följer Rosenbergs tolkning av det abstrakta måleriet i New York så bröt redan det med modernismens autonomi och omedelbarhet. Rosenberg var under femtiotalet dessutom allmänt ansedd som en viktigare kritiker än Greenberg. För att hårdra frågan: varför ägna tid åt att ”delegitimera” Greenberg om han redan när det begav sig inte ansågs som en (eller i varje fall inte den ende) legitima uttolkare? Här återkommer min genealogiska undersöknings huvudsakliga fråga. Det handlar inte om vilka alternativa tolkningsmöjligheter vi kan finna till Greenbergs, utan om varför han har fått den roll han har kommit att få. En historieskrivning som åtminstone delvis tillskrivit Greenbergs modernism en mer dominerande roll än vad den tycks ha haft.

En historisk paradox

Denna avhandling kretsar således kring vad som verkar vara en paradox: för att kunna de-legitimera Greenbergs modernism och dess historieskrivning, måste man först ge honom rätt, dvs först re-legitimera honom. Ur ett genealogiskt perspektiv är inte fallet Greenberg någon paradox. De krafter som vill argumentera för sextiotalets pluralism behöver visa att den bröt med den dominerande ideologin, det vill säga det estetiska avantgardet. Detta innebär att Greenbergs konsthistorieskrivning temporärt återupprättas, rent av instiftas som den stora modernismen. Men eftersom den instiftas genom sextiotalets kritiska hållning till

⁴⁷ Baker, Kenneth *Minimalism* Abbeville Press, New York (1988) Colpitt, Frances *Minimal Art – The Critical Perspective* University of Washington Press, Seattle (1990).

⁴⁸ Se bl.a. Lawson, Thomas ”Last Exit: Painting” i *Art After Modernism* Godine, New York (1984) de Duve, Thierry ”The Monochrome and the Blank Canvas” i *Kant After Duchamp*.

⁴⁹ Krauss, R *The Originality of the Avant-Garde* sid 1.

⁵⁰ Se exempelvis Leja, Michael *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* Yale University Press, New Haven and London (1993).

den så kan den därefter delegitimeras, vilket i förlängningen skapar en möjlighet att ifrågasätta även de grunder Greenbergs teser byggde på.

Minimalismen bryter med Greenberg genom att överskrida det modernistiska måleriet. Därigenom skapas en plattform utifrån vilken den pluralistiska konsten kan utgå, vilket kommer att framgå av kapitel 3. Men i samma veva skapas uppfattningen om den enhetliga modernismens historia och utveckling som mer eller mindre krävs för att minimalismen skall vara teoretiskt möjlig. Minimalismen skapar inte bara nya förutsättningar för konstbegreppet, den skapar också sin egen historieskrivning, där Greenbergs modernism är en omistlig beståndsdel. Greenbergs modernism är i detta perspektiv vad Nietzsche skulle kalla ett nytt "föremål":

Bara som skapande är vi i stånd att undanröja! – Men låt oss inte heller glömma en annan sak: det är tillräckligt att skapa nya namn och värderingar och sannolikheter för att på lång sikt skapa nya "föremål".⁵¹

Greenberg blir alltså än mer viktig som representant för ett visst skede i efterhand, just på grund av de konsekvenser hans skrivande får. För att fortsätta det tillsynes paradoxala: Sedd ur ett postmodernt perspektiv blir Greenberg legitim först när han blir delegitimerad, eftersom det är i hur delegitimeringen finns inbakad i hans egen teori man kan finna orsakerna till det postmoderna tillståndet. I en liknande paradox agerar därmed avantgardet retroaktivt genom att förflytta sig framåt, eftersom de nya positionerna tillåter en omtolkning av historien.

Avantgardet som diskurs

Det tycks finnas många skäl till att se modernismen som något avslutat, något som slutligen dött och därmed, som Jean-Luc Nancy skriver, lämnat plats för pluralismen. Man kan som Danto beskriva skillnaden mellan modernism och postmodernism som en effekt av ett tilltagande självmedvetande, där övergången ligger i passagen från medie-medvetenhet till själv-medvetenhet. Man kan också beskriva modernismen som en "stor berättelse" i Lyotards mening och se pluralismen som en effekt av att denna stora berättelse en gång för alla har delegitimerats. Anledningen till att modernismen delegitimeras skulle i sin tur kunna spåras i att det inte längre fanns några variationsmöjligheter kvar, att den helt enkelt avstannade.

Denna bild av modernismen, vilken ofta är liktydig med Greenbergs modernism, spelar en roll i en annan stor (större) berättelse. Denna stora berättelse kommer jag att kalla, med ett begrepp lånat från Paul Mann, "avantgardet som diskurs". Avantgardet som diskurs syftar hos Mann i första hand till dagens postmoderna konstscen, där det konstnärliga avantgardet förstås som en funktion i ett större sammanhang. Mann ser avantgardet som nedsänkt i en apparat av recensioner,

⁵¹Nietzsche, Friedrich *Den glada vetenskapen* (aforism 58) Bokförlaget Korpen, Göteborg (1985).

utställningar, reproduktioner, ekonomi, akademiska studier etc, där det konstnärliga uttrycket endast är *en* funktion i sammanhanget: "The avantgarde is a vanguard of this reflexive awareness of the fundamentally discursive character of art".⁵²

Avantgardet som diskurs är på många vis liktydigt med avantgardets historia och självuppfattning. Dess trädning försöker att påvisa ett slags icke-traditionell konst, en, som Richard Murphy kallar det, "kontra-diskursiv" praktik. Ett av skälen till att avantgardet är svårt att beskriva, är att diskursen det definierat sig emot förändras, och med tiden innesluter även de "kontra-diskursiva" uttrycken. Mann beskriver därför avantgardet som "insidans utsida", vilket gör det marginellt i dubbel mening, det tillhör inte etablissemangen men inte heller allmänheten. Mann beskriver här i första hand avantgardets attack på konsten som institution, men beskrivningen kan också användas för att beskriva det estetiska avantgardet. Som vi kommer att se är det viktigt även för Greenberg att avantgardet inte ligger för långt borta från centrum, det måste ha en relation till den etablerade konsten, annars riskerar det att bli meningslöst.

Avantgardets funktion och position till det etablerade formerar efter ett tag en egen diskurs, vilken, som Mann påpekar, innefattar alla texter som diskuterar den. Denna diskurs kan idag sägas vara den dominerande i såväl konstens teori som praktik. De tongivande konsttidskrifterna diskuterar konsten utifrån ett "kontra-diskursivt", snarare än från ett formellt, perspektiv. De viktigaste teoretiska tidskrifterna anlägger ett filosofiskt perspektiv på konstbegreppet och dess möjlighet att förhålla sig kritiskt till allehanda frågor. De viktigaste manifestationerna runt om världen och alla inventeringar av samtidskonst på olika museer visar samma sorts "kritiska" konst. För Mann leder detta till frågan om vi fortfarande kan tala om ett avantgarde.

Att avantgardet bildar en diskurs som är den dominerande är långt från självklart. Man kan också se den "kritiska" konstens position som ständigt hotad från "reaktionära" grupper, såsom bland andra Hal Foster gör i introduktionen till *The Return of the Real*. För Foster utsätts den kritiska konsten ständigt för attacker från media och från reaktionära krafter i samhället: "theory-bashing of the media or the witch-hunting of the right".⁵³ Det vill säga, den kritiska konsten utsätts ständigt för attacker från oförstående media som gör sig lustiga över den förment obegripliga jargong som omgärdar den kritiska diskursen, samtidigt som den också möter motstånd från reaktionära politiska grupper som vill skära ned anslagen. Det finns förstås gott om exempel på hur detta gestaltar sig i verkligheten. I en svensk kontext kan man tänka på Robert Aschbergs ständiga jakt på Dan Wolgers, eller på hur Donald Maders bilder på *Arkipelag* under kulturhuvudstadsåret 1998 fraserades som "barnpornografiska". Politiskt är kanske den amerikanske senatören Jesse

⁵² Mann, Paul *The Theory-Death of the Avant-Garde* sid 6.

⁵³ Foster, Hal *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* MIT Press, Cambridge och London (1996) (Härefter: *The Return of the Real*) sid xvi.

Helms ständiga attacker på samtidskonsten den synligaste sinnebilden, liksom rättegångarna mot Robert Mapplethorpe.

Mediers och politikernas attacker på samtidskonsten är emellertid inget nytt fenomen, utan har följt konsten sedan salongernas tid. Man skulle rent av kunna påstå att dessa attacker är en del av det system, den diskurs som definierar avantgardet som avantgarde. Faktum är att Fosters beskrivning av den allmänna situationen 1995 motsvarar hur Greenberg skulle kunna ha beskrivit situationen under fyrtioalet. När etablerade tidskrifter som *Time*, *Life* och *New York Times* berörde det nya måleriet som framför allt Jackson Pollock kom att stå som sinnebild för, var det med ironiska kommentarer, samtidigt som kongressledamoten George A. Dondero ständigt gick till attack mot den "kommunistiska" abstrakta konsten.⁵⁴

Jag använder mig här av Paul Manns begrepp om avantgardet som diskurs för att visa att det är möjligt att se avantgardet som ett eget system, inte för att visa att det därigenom är institutionaliserat. Jag vill diskutera vilken roll det estetiska avantgardet såsom det definierades av Clement Greenberg spelar i denna självförståelse, varigenom jag hoppas kunna visa att det postmoderna brottet med modernismen är ett avantgardets förflyttning, ett adjö till en uttömd möjlighet: det mediespecifika, det estetiskt autonoma objektet.

Paul Manns kritiska frågeställning om huruvida ett "avantgarde" fortfarande är möjligt eller inte när ett "kritiskt" system är etablerat kommer jag dock inte att beröra här i någon större utsträckning. Syftet med avhandlingen är här att visa vilken roll det estetiska avantgardet spelar i "avantgardet som diskurs".

Att det fortsätter att handla om ett avantgarde även efter modernismen framgår ju inte minst av undertiteln till Hal Fosters *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Jag menar inte att detta innebär att postmodernismen skulle vara en variant av modernismen. Det rör sig om en kvalitativ, paradigmatiske förändring, men denna förändring inkorporerar det den bryter med genom avantgardet. På denna nivå ligger en fundamental skillnad mellan modernism och postmodernism. Den första är, som Danto riktigt påpekar, enhetlig, tyst (Krauss) och mediemedveten, den andra är pluralistisk, kommunikativ och självreflekterande. Men bägge gör anspråk på att undandra sig marknadens logik, bägge gör anspråk på ständig förnyelse. Bägge gör anspråk på att vara avantgarde och det är först när modernismen inte längre kan variera sig, först när den är "uttömd" som Krauss skriver, som pluralismen kan inträffa.

I det följande skall jag försöka visa varför Greenbergs modernism har fått den position den har fått. Jag kommer därför att koncentrera mig på Hal Fosters försök att försvara sig mot Peter Bürgers angrepp på sextiotalskonsten. Men innan jag gör det, skall jag kort resonera om en annan position som tillåter avantgardet att ständigt finna temporära positioner: Lyotards sublima Nu.

⁵⁴ Se Wald, Alan *The New York Intellectuals* och Lasch, Christopher *The Agony of the American Left* Lowe and Brydone Ltd, London (1966).

Avantgardets temporalitet

I essän "The Sublime and the Avant-Garde", resonerar Lyotard kring avantgardets temporalitet, som han försöker närma sig genom begreppet "sublim". Begreppet framstår här som något som undandrar sig en definitiv definition (den känsla som inte kan beskrivas) vilket är det som gör att det lämnar utrymme för avant-gardet: "*outlined a world of possibilities for artistic experiments in which the avant-gardes would later trace out their paths.*"⁵⁵ Lyotard gör dock en viktig distinktion mellan det som är "nytt" och det som är "avantgarde". Han konstaterar (liksom Mann och Jameson) att dagens konstmarknad har inlemmat (idén om) avantgardet: marknaden spekulerar i det oväntade. Men han menar att det råder en skillnad mellan att "uppfinna", dvs att spela på rådande koder för att bryta med dem tillräckligt mycket för att framstå som "ny", och på det sublimas (oerhörda) "Nu". För Lyotard uppstår vad jag kallat "avantgardism" således när konstmarknaden blir medveten om avantgardets "Nu", men när kalkylerandet (från marknaden och från avantgardisterna) har påbörjats har det sublimas "Nu" redan avstannat.

Vi kan alltså förstå avantgardets temporära position från två perspektiv: å ena sidan undflyr det marknaden, vilket för Mann betyder att det i det första steget kommer att bli ikappsprunget, och i andra steget att det skapar en i det närmaste omöjlig paradox där undflyendet blir en egen diskurs. Å andra sidan konstitueras avantgardet för Lyotard just av det sublimas absoluta nunärvaro, vilket tillåter oss att skilja det som är nytt från det som är nu. Därigenom kan avantgardet fortfarande undslippa senkapitalismens – kalkylerande – kulturella logik (för att parafasera Jameson): "The avant-gardist task remains that of undoing the presumption of the mind with respect to time. The sublime feeling is the name of this privation."⁵⁶ Hos Lyotard är avantgardet inte bara kortlivat, det *är* det kortlivade, det sublimes nuet.

Lyotards begrepp om avantgardet kan fungera vägledande i fråga om dess egen drivkraft och förklara hur det skiljer sig från den kalkylerande konsten. Möjligen kan hans beskrivning av dess nunärvaro även befria avantgardet från den dubbla bindning som Manns begrepp om avantgardets diskurs fångar det i. Avantgardet får därigenom ingen fast betydelse, utan formeras utifrån de omgivande omständigheterna. När Krauss lyfter fram Sherrie Levine som en konstnär som slår hål på myten om modernismens originalitet deltar hon i denna omstrukturering, från ett "oberoende" avantgarde – frikopplat från andra betydelser än sina egna, dvs det estetiskt autonoma objektet – till ett "signifianternas spel", en diskursiv praktik där betydelserna är i ständig förskjutning.⁵⁷ Att detta fält är

⁵⁵ Lyotard, Jean-François "The Sublime and the Avant-Garde" i *The Lyotard Reader* (Red Andrew Benjamin) Blackwell Publishers, Oxford & Malden (1989) sid 206 (kursiv i originaltexten) Som jag kommer att visa i delen om Greenberg finns det klara paralleller mellan Greenbergs och Lyotards avantgardebegrepp.

⁵⁶ Lyotard, Jean-François "The Sublime and the Avant-Garde" sid 211.

⁵⁷ I bland annat den (post)strukturalistiska teoribildningen intar just ordet "spel" en liknande privilegierad och dubbeltydig position. "Spelet" är igång, men det kan aldrig riktigt definieras,

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

omöjligt att definiera ligger, som Derrida påpekar, inte i att det är alldeles för stort för att låta sig sammanfattas, utan snarare i att fältet saknar ett centrum utifrån vilket det kan förstås, det vill säga att det därmed är "flytande".⁵⁸

eftersom varje definition innebär en begränsning spelet genast kommer att försöka överskrida. Se Wallenstein, Sven Olov "Playing the Game" i *Merge* #5 (1999).

⁵⁸ Se bl.a. Derrida, Jacques "Struktur, tecken och spel." I *Res Publica* #8, 1987.

Sammanfattning

Med min inledande diskussion om den pluralistiska konstscenen kom jag snart till frågan om när och varför denna konstscen uppkom. Jag tittade på några hegelianska modeller, där Arthur C. Danto menade att konsten under sextioalet genomgick en kvalitativ förändring, från mediemedveten till självmedveten. Konsten blev därmed, för honom, filosofi.

Jag undersökte sedan en liknande situation, Lyotards beskrivning av det "postmoderna tillstånd" som han såg som en effekt av att den "stora berättelsen" förlorat sin legitimitet. För såväl Danto som Lyotard är förändringen ett faktum och de försöker bägge hitta orsaken till förändringen i det som föregick den. I Lyotards fall ledde detta också till en fråga om vad som äger legitimitet när den stora berättelsen delegitimerats. Detta ledde mig till att diskutera begreppet "avantgarde".

I delen om avantgardet diskuterade jag frågor som hade att göra med avantgardets funktion som övergående: när upphör ett uttryck att vara avantgarde och blir till skola? Jag skilde här på två liknande sätt att beskriva skolbildningen, "akademisering" och "institutionalisering". Vilket begrepp man använder visade sig bero på vilken roll man tillskriver avantgardet.

Jag diskuterade därefter om avantgardet var en tradition eller en position. "Tradition" skulle betyda att det en gång fanns något som var det sanna, nu över-spelade avantgardet (vad jag kom att kalla det historiska avantgardet), och "position" att avantgardet snarare är att se som en viss funktion där nya uttryck tar över och fortsätter avantgardet. Jag resonerade om varför jag håller mig till den senare förståelsen av begreppet. Här uppkom också frågan om sant och falskt avantgarde.

Resonemanget om avantgardet som institutionskritik ledde över i frågan om ett "estetiskt avantgarde" var möjligt. Jag diskuterade där kort hurvida ett sådant avantgarde även skulle kunna vara politiskt. Detta ledde in i nästa avsnitt.

I avsnittet Modernism och postmodernism visade jag hur post-modernismen har gjort det estetiska avantgardet till modernismen, och jag förklarade att det är samma definition som jag kommer att använda. Detta reste emellertid frågor om denna definition är den "riktiga" eftersom många konstnärer och kritiker från den tiden, inte alls passar in i definitionen. Här visade jag att Greenberg därför behövs för att kunna överskridas, vilket tycktes leda till en paradox. En kortare beskrivning av Rosalind Krauss poststrukturalistiska kritik av avantgardet visade sig förstärka behovet av Greenbergs modernism på samma paradoxala vis när den beskrevs som "uttömd".

Ett resonemang om begreppen "uttömd" och "delegitimerad" ledde in i ett försök att definiera skillnaden mellan det modernistiska och postmodernistiska konstabegreppet med utgångspunkt i minimalismen. Minimalismen visade sig se sig själv som en naturlig konsekvens av att det modernistiska måleriet hade nått vägs

ände. Dess konstnärliga uttryck visade sig innefatta betraktaren på ett nytt vis. Med postmodernismen får vi således ett öppnare koncept där betraktaren lyfts fram.

Jag återknöt sedan till genealogin för att se hur man kan tänka sig historien som något som ständigt förändras, i kontrast till det hegelianska systemet där det som har varit är överspelat. Detta perspektiv skulle kunna förklara hur Greenbergs modernism kan bli Modernismen, eftersom den kan förklara övergången mellan modernism och postmodernism retroaktivt.

Detta ledde in i ett resonemang kring Paul Manns begrepp "avantgardet som diskurs" där Mann tillskriver det konstnärliga avantgardet en roll inom en avantgarde-diskurs, bestående av texter, utställningar etc. Jag använde mig av Manns begrepp för att beskriva hur idén om Greenbergs modernism som "uttömd" och "delegitimerad" kan ingå i ett större system. Inte, såsom man kan ana att Mann själv använder begreppet, för att ifrågasätta detta system i sig.

I detta systems självbild ingår, i synnerhet hos Hal Foster, att avantgardet fortfarande är möjligt, och att dess positionering är temporär. I det kommande kapitlet kommer jag att utveckla hur Hal Foster argumenterar för detta, vilket visar sig avgörande för Fosters försvar mot Peter Bürgers attack.

Kapitel 3

Behovet av den estetiska formalismen

They say that I have advanced abstract art to its extreme, when it is obvious to me that I have made only a new beginning.

Barnett Newman

Inledning

I det förra kapitlet diskuterade jag bland annat olika definitioner och förståelser av begreppet "avantgarde". Avantgardediskussionen fortsätter in i detta kapitel som i princip kan delas in i två delar: den första delen handlar om hur vissa teoretiker, i synnerhet Hal Foster, försvarar sextioalets konst (pop och minimalism) som ett "sant" avantgarde. Försvaret är riktat mot kritiker, i synnerhet Peter Bürger, som menar att sextioalets konst är epigoneri på dadaismen och därför är ett falskt avantgarde. Tanken på ett sant avantgarde är viktig även efter sextioalets pluralistiska konstscen av flera skäl. Inte minst för att denna konst förstås som de första stegen mot en institutionskritisk konst och därigenom måste vi kunna skilja den institutionaliserade konsten från den institutionskritiska. Samtidigt återupprepar faktiskt sextioalets konst vissa sidor hos dadaismen och konstruktivismen och återuppreparandet är, som vi såg i förra kapitlet, ett sätt för institutionen att institutionalisera det som försöker hålla sig utanför. Det blir av denna anledning viktigt att visa att detta återupprepande inte innebär en institutionalisering, utan en återkomst för den institutionskritiska konsten. Det är detta Fosters försvar mot Bürger går ut på. Men det finns också en annan sida av myntet, även den i linje med hur jag beskrev avantgardet i förra kapitlet: Där det finns ett "sant" avantgarde, finns det också ett "falskt". I detta fall rör det sig om det så kallade "transavantgardet", dvs det måleri som dök upp i huvudsak Italien och Tyskland, men också i USA under slutet av sjuttioalet och i början av åttiotalet. Jag kommer inte till någon större del att ägna mig åt denna diskussion här, eftersom det rör sig om en senare tidsperiod. Men jag återkommer till den diskussionen i slutkapitlet.

Den första delen av detta kapitel är inriktad på Bürgers kritik och Fosters försvar av vad de bägge kallar "neo-avantgardet". Den andra delen är inriktad på konstformen minimalismen, eftersom den utgör vad Foster kallat "den springande punkten" (crux). Minimalismen blir av särskilt intresse, eftersom den behåller en relation till modernismen samtidigt som den bryter med den. Just detta dubbla förhållande har gjort att vissa kritiker och konstteoretiker har velat placera minimalismen inom modernismen, en i sig intressant diskussion som jag emellertid inte kommer att fördjupa mig i. I fokus för min undersökning vad det gäller minimalismens brott med modernismen ligger snarare hur man har resonerat och fortfarande resonerar i frågan.

Minimalismen är intressant av flera skäl, inte minst för att det var en konstform som livligt diskuterades, av såväl modernister som Greenberg och i synnerhet Michael Fried, som förespråkare för den nya konsten. I denna diskussion blir det ovanligt tydligt vad som skiljer minimalismen (och därmed den nyare konsten) från modernismen. Till skillnad från exempelvis popkonsten som ofta enkelt avfärdades av "modernisterna" föreligger här en verklig diskussion som traderats sedan dess. Jag går med andra ord helt på Fosters linje om att minimalismen utgör den "springande punkten", inte bara för att den förhåller sig till den estetiska modernismen, utan också för att det är i just detta dubbla beroende som minimalismen kan skaffa sig den legitimitet som ett "sant" avantgarde som Foster vill tillskriva den. Vad som också är intressant med minimalismen är att den oftast tolkas i enighet med sin egen självförståelse. Ett faktum som förmodligen till stor del beror på att de främsta teoretikerna och uttolkarna var konstnärerna själva, såväl Donald Judd som Robert Morris kan både beskrivas som de viktigaste konstnärerna inom detta fält och som de viktigaste textförfattarna.

Minimalismen utgör därmed en fast punkt, en tröskel mellan modernism och postmodernism. Men som jag hoppas på att visa är detta beroende till modernismen avgörande på flera vis, som motiverar en grundligare undersökning av Clement Greenberg. För det första är det klart att minimalisterna bröt med modernismen enligt Greenberg, och därigenom instiftade de honom som den viktige modernisten. De traderade därigenom också Greenbergs historieskrivning, dvs vilka konstnärer som varit de viktigaste sedan fyrtioalet, vilket man kan se som en konsekvens eller som en orsak till det första. Men de bröt också med Greenbergs konstsyn på ett mycket specifikt vis. Som Rosalind Krauss skriver erbjöd Greenberg den logik som möjliggjorde minimalismen. Denna logik är avantgardets logik, det estetiska avantgardets självkritiska granskning på väg mot det mediespecifika. Minimalismen följer alltså den logik som motsattes av många av de målare som Greenberg diskuterade. Därigenom följer de inte bara Greenberg i fråga om vilka konstnärskap som varit de viktigaste, utan accepterar också Greenbergs tolkning av dem.

I detta kapitel skall jag således visa hur Foster, men även andra postmodernister, av flera olika skäl måste låta minimalismen bli det avgörande steget in i det pluralistiska konstfältet. Därigenom instiftar de paradoxalt nog Greenberg i den position de sedan med all kraft försöker bryta med.

Återkomster från framtiden

Jag skall här diskutera Peter Bürgers kritik av sextiotalskonsten och Hal Fosters försvar. Diskussionen kring Bürger är lång och komplicerad och jag kommer här därför i huvudsak att ta fasta på de argument som är viktigast för Foster, eftersom det är i den senares försvar, menar jag, som det finns en förklaring till varför det finns ett behov av Clement Greenberg i den postmoderna självförståelsen. Bürger för fram sina argument i *Theory of the Avant-Garde* som utkom redan 1974 på originalspråk. Som boken väckte en del debatt har Bürger reviderat sina åsikter i nyare upplagor, och jag bygger här på den engelska översättningen som egentligen är en sammanslagning av flera essäer där titelverket är huvudtexten. Den engelska översättningen innehåller också en lång introduktion av Jochen Schulte-Sasse.¹

Bürgers kritik av sextiotalskonsten

Bürger presenterar en ganska typisk syn på vad jag i förra kapitlet kallade det historiska avantgardet (en term som också Bürger själv använder). Dvs det historiska avantgardet attackerade konsten som institution och därmed skiljer det sig från modernismen som helhet, eftersom modernismen fortsätter och försvarar traditionen. Som Schulte-Sasse mycket riktigt påpekar innebär detta att det estetiska aldrig kan vara avantgarde. Schulte-Sasse kontrasterar det historiska avantgardet intressant nog mot en tolkning av avantgardebegreppet hos Greenberg, som han menar såg som avantgardets uppgift att rädda konstens autonomi undan massindustrin, vad Schulte-Sasse kallar esteticism. Därigenom, menar Schulte-Sasse, undandrar sig konsten från allt socialt engagemang och betydelse. Schulte-Sasse påpekar sedan att för Bürger innebär avantgardet tvärtom en manifestering mot konsten som kontemplation. Kontemplationen är här naturligtvis ett privilegium för den förhärskande borgarklassen. Denna esteticism gör sedan Schulte-Sasse liktydig med modernism. Vilket i sin tur leder till den uppenbara slutsatsen att modernismen och avantgardet är, genom synen på konstnärens och konstens roll, genom ett socialt perspektiv, två radikalt skilda ståndpunkter.² För Bürger tycks det som om esteticismen utesluter det politiska, eftersom esteticismen betyder konst för konstens egen skull. Ett steg i konstens utveckling som blir möjlig först under slutet av 1800-talet:

The self-criticism of the social subsystem that is art can become possible only when contents also lose their political character, and art wants to be

¹ Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* The University of Minnesota Press, Minneapolis (1984) De övriga essäerna är "Theorie der Avantgarde und Theorie der Literatur" och "Hermeneutik-Ideologiekritik-Funktionsanalyse".

² Schulte-Sasse, Jochen i Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde*, framförallt sid xv-xv.

nothing other than art. This stage is reached at the end of the nineteenth century, in Aestheticism.³

Å ena sidan har vi alltså det socialt engagerade avantgardet, å andra sidan den socialt frånkopplade esteticismen och modernismen. Bürger medger visserligen att varje ny stil inom konsthistorien kan förstås som en kritik eller attack på de tidigare stilarna. Vad som emellertid skiljer det historiska avantgardet från vilken stil som helst är dock att den inte attackerar någon viss konststil, utan institutionen "konst" som sådan och konstens utveckling i det borgerliga samhället. Bürger definierar "konstens institution" som: "the manner which regulates the commerce with works of this kind in a given society or in a certain strata or classes of society."⁴ Den form av "attack" som definierar stilutveckling skulle med andra ord mycket väl kunna förstås som en del av det ramverk som definierar konsten som institution.

Avantgardet, som för Bürger tydligast symboliseras av dadaismen, misslyckas dock med sin attack på institutionen och blir med tiden en historisk reminiscens av sitt forna jag. Eller snarare, det blir konst, och lämnar efter sig estetiska objekt. Duchamps Ready-Mades, skriver Bürger, var inte konstverk, utan manifesteringar, provokationer. När en sådan provokation blir upptagen i systemet den attackerar tycks systemet inte bara gå segrande, utan också stärkt ur striden: varje provokation i Duchamps anda efter Duchamp får motsatt effekt, eftersom provokationen redan är accepterad som konst: "...the provocation no longer provokes; it turns into its opposite."⁵

Bürger är väl medveten om att Duchamps och dadaisternas provokationer var problematiska redan i sin konception. Dels innebär alla former av attacker och provokationer i allmänhet att det som attackeras ges anledning och möjlighet att manifesteras sina positioner. Dels är chockverkan, som Bürger ser som avantgardets främsta verktyg, i sig en kortlivad företeelse. Som Bürger påpekar ledde debatterna som åtföljde dadaismen till att publiken gick till utställningarna och förväntade sig att bli chockerade. Den logiska slutsatsen av detta är att det endast var de första av avantgardets attacker som var helt genuina, varefter de sakteliga uppgick i systemet, först genom publikens beredskap och sedan genom museernas inköp av artefakterna. Det genuina avantgardet tycks därmed vara beroende av att publiken förväntar sig en annan, troligen estetisk, upplevelse när de kommer till utställningen. Är de medvetna om att de skall bli provocerade, chockade, uteblir effekten: "The shock is 'consumed'", som Bürger skriver.⁶

Återigen ser vi hur avantgardet definieras mot marknadens vilja att konsumera det, ett motsatsförhållande som Lyotard beskrev med avantgardets "nu" och marknadens behov av "nytt".⁷ Bürgers resonemang påminner också om hur

³ Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* sid 26-27.

⁴ *ibid* sid 12.

⁵ *ibid* sid 52.

⁶ *ibid* sid 81.

⁷ se förra kapitlet sid 37-38.

Greenberg beskrev hur sextioalets konst försökte möta publikens behov av det nyaste och mest sensationella: "In the sixties it has been as though art ... set itself as a problem the task of extricating the far-out 'in itself' ..."⁸

Det faller sig naturligt att sextioalets popkonst utifrån Bürgers hårdföra linje inte kan anses som något annat än ett misslyckat epigoneri: varje attack på institutionen utifrån det historiska avantgardets premisser är ju dömd att misslyckas, och har så varit sedan dess. Bürgers attack på "neo-avantgardet" var dock allvarligare menad än så. Neo-avantgardet är inte bara ute i ogjort väder, med sina explicita kopplingar till det historiska avantgardet institutionaliserar neo-avantgardet även detta som konst. Därigenom upprepar inte bara neo-avantgardet det historiska avantgardet, det negerar det. Bürger sammanfattar det argument som intresserar mig i denna avhandling i en fotnot:

Although the neo-avant-gardes proclaim the same goals as the representatives of historical avant-garde to some extent, the demand that art be reintegrated in the praxis of life within the existing society can no longer be seriously made after the failure of avant-gardiste intentions. If an artist sends a stove pipe to an exhibit today, he will never attain the intensity of protest of Duchamp's Ready-Mades. On the contrary, whereas Duchamp's *Urinoar* is meant to destroy art as an institution ... the finder of the stove pipe asks that his "work" be accepted by the museum. But this means that the avant-gardiste protest has turned into its opposite.⁹

Bürgers resonemang är naturligtvis överdrivet. Man kan exempelvis fråga sig om det verkligen var alla dadaisters, futuristers etc enda önskan med sina olika verk att "attackera" konsten som institution. Avantgardet framstår också i Bürgers framställning som exemplöst a-historiskt: det kommer från ingenstans och det försvinner inom loppet av några år. Dessa problem är extra relevanta när det kommer till Bürgers främsta enskilda konstnär, Marcel Duchamp. Thierry de Duve har vid ett flertal tillfällen försökt att förstå Duchamp som en konsekvens av en måleriets problematik, där hans övergång mellan att vara målare och att bli en konceptuell konstnär ligger i en historisk kontext av industrialiseringens mekanisering och konstnärens val.¹⁰

Man kan också ifrågasätta Bürgers totala avstånd från allt som inte tillhörde avantgardet och hans enkla dikotomi mellan den icke-sociala "estetismen" och det socialt orienterade avantgardet. Som Richard Murphy påpekar har Bürger svårt att se att det estetiskt autonoma skulle kunna ha någon social betydelse alls, eftersom detta för Bürger betyder att man drar sig undan från världsliga ting till estetikens elfenbenstorn. Men detta är en slutsats som går att ifrågasätta. För Murphy,

⁸ Greenberg, Clement "Recentness in Sculpture" i *CEC IV* sid 252 (1967).

⁹ Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* sid 109 (not 4).

¹⁰ Se framför allt de Duve, Thierry *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* University of Minnesota Press, Minnesota & Oxford (1991) (Ursprungligen publicerad på franska 1984) och den senare essän "The Readymade and the Tube of Paint" i *Kant After Duchamp* MIT press Cambridge & London (1996) (i svensk översättning i *Material* #33-34 [1998]).

liksom många andra, Adorno, Trotskij, Greenberg, är det estetiska avant-gardet skilt från såväl den etablerade kulturen som masskulturen just i att det undandrar sig marknadens logik och därigenom erbjuder ett såväl politiskt som socialt alternativ. Jag återkommer till denna viktiga fråga i första kapitlet om Greenberg.

En annan, lika viktig invändning mot Bürger är att han har definierat avantgardets betydelse så att endast det historiska avantgardet kan motsvara definitionen. Ett klagörande exempel på detta finner vi i hans resonemang om slumpen (en viktig faktor för surrealismen och dadaismen) som han vill särskilja från tillfälligheten. Vattendelaren här är action-painting som, om man följer Harold Rosenbergs resonemang, inte kan tillskrivas estetiska värden eftersom varken smak eller formalism är värdekriterier för denna konstform. Händelsen (målarakten) är det centrala och denna har inte med smak att skaffa. "An action is not a matter of taste. You don't let taste decide the firing of a pistol..."¹¹

Här står vi med andra ord inför konstobjekt som enligt Rosenberg inte kan förstås som estetiska. Rosenberg påpekade dessutom ofta att dessa målningar var så tätt sammanbundna med sin tillblivelseakt, att de skulle "försvinna" med tiden (eller rummet, en geografisk närhet till själva situationen var också viktig för att kunna förstå målningarna), varför de varken kan förstås med traditionella verktyg eller bilda en egen tradition: de är efemära. Enligt Rosenberg kunde action-painting aldrig vara planerad i förväg (den som arbetar från skisser är inte "modern") vilket innebär att resultatet, målningen, blir till i en rad beslutsprocesser under målarakten. Här spelar förstås slumpen en stor roll.

Förståelsen av action-painting upprepar inte på något tydligt vis förståelsen av det historiska avantgardet. Den tycks använda ett gammalt medium (måleriet) på ett nytt vis som inte kan fångas upp av marknaden (eftersom den är kortlivad) och den kan inte förstås som en del av målartraditionen (eftersom den bygger på slumpen). Bürger menar dock att detta är en dålig form av slump: Eftersom målningarna är resultat av olika tillfälligheter som inte går att styra över, gränsar de till godtyckligheten. De är därför varken ett uttryck för subjektets frihet eller något som bryter med alla begränsningar, eftersom de är en protest mot varje form av begränsning, en protest som "...does not take the subject to the freedom of creation but into arbitrariness."¹²

Man kan invända mot Rosenbergs konstsyn att den är romantiserad och att den fortsätter och förstärker myten av konstnären som ett ensamt geni, men det är alltså inte Bürgers poäng. Bürger vill snarare reservera den produktiva slumpen till dadaisterna, varför det är svårt att se att det ur hans perspektiv någonsin skulle kunna dyka upp ett verkingsfullt avantgarde igen. Avantgardet tycks vara dömt till att förbli en historisk händelse.

¹¹ Rosenberg, Harold "The American Action Painters" i *The Tradition of the New* The University of Chicago Press, Chicago & London (1959) (Ursprungligen publicerad i *ArtNews* 1952).

¹² Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* sid 67.

Hal Fosters "försvar"

Man kan alltså konstatera att Bürger formerar en kraftfull attack på "neo-avantgardet", men också att hans förståelse av det historiska avantgardet är starkt begränsad. Det verkar till och med som om han ytterst menar att ett avantgarde är omöjligt idag.

Syftet här är dock inte att se till Bürgers argumentation kring enskilda "neo-avantgarde"-konstnärskap. Problemet som Bürger uppställer får vittgående konsekvenser inte bara för konsten, utan också för teoribildningen: Som Paul Mann påpekar betyder det kritiska avantgardets "död" i förlängningen också ett ifrågasättande av teoribildningen kring avantgardet och därmed också av kritisk teori som sådan. Här bildas enligt Mann det system av kritisk teori och konst som slutligen blir ett slags värderingsinstans: de konstnärer som tas upp och diskuteras i denna kontext får ett slags godkännande som leder till att de hamnar på de erkända museerna. Det kritiska avantgardet skulle med andra ord vara en garant för att *etablissemangen* fortsätter att utvecklas.¹³ Vilket skulle betyda, som Mann påpekar, att motståndet inte egentligen är undflyende, utan produktivt: "Every theoretical break is only the opening movement of the next recuperation. A theory-death would thus be the death of theoretical resistance as well."¹⁴ Om Bürger och Mann har rätt i detta betyder således ett återuppreparande av det historiska avantgardet med nödvändighet att inte bara konsten, utan hela systemet som omger det, sätts ifråga.

När Hal Foster sätter sig före att försvara "neo-avantgardet" mot Bürger är det således inte bara en fråga om vilka konstnärer som är och inte är avantgardet, utan i förlängningen ett försök att formulera en möjlighet för avantgardet som sådant. En liknande ståndpunkt formulerar Douglas Crimp: postmodernismens pluralism kan inte innebära att det inte längre går att skilja mellan ett radikalt avantgarde och annan konst:

There is a danger in the notion of postmodernism which we begin to see articulated, that which sees postmodernism as pluralism, and which wishes to deny the possibility that art can no longer achieve a radicalism or avant-gardism. Such an argument speaks of the "failure of modernism" in an attempt to institute a new humanism.¹⁵

Fosters argumentation kan här delas in i två delar: den första som handlar om generella frågor om historicism och utveckling i en generell mening, den andra som handlar om sextioalet och specifika konstnärer.

¹³ Detta moment 22 renodlas i vad Fredric Jameson kallat senkapitalismens kulturella logik. För Jameson tycks det inte ens som om det "kritiska" avantgardet blir infångat av systemet, utan som om kritiken i sig är en logisk del av själva systemet. Se "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism".

¹⁴ Mann, Paul *The Theory-Death of the Avant-Garde* sid 19.

¹⁵ Crimp, Douglas "Pictures" i *Art After Modernism* sid 186 (not 14).

Historicism

Redan i inledningen till *The Return of the Real* talar Foster om två begrepp som han använder för att beskriva ett slags icke-historicistisk position. Med historicism menas en linjär historieskrivning, där orsak följer logiskt på verkan, oftast också i termer av utveckling. Foster försöker således i detta perspektiv fjärra sig från en hegeliansk historieskrivning.¹⁶

Den första termen han använder är ”parallax”, som delvis syftar till att beskriva hur vi i vår nuvarande position utgår från vår historiska kontext för att beskriva dåtiden, dvs vi ser tillbaka på historien utifrån den förståelse som vår egen position gör möjlig. Parallax är en optisk term, som egentligen beskriver hur ett föremål synbarligen förändras när vi ändrar betraktelseposition. I detta sammanhang använder Foster termen för att beskriva förhållandet till historien. Samtiden ses här som en rörelse där vårt perspektiv till historien således ständigt förändras. Eftersom historien därigenom även den förändras är ”repetitionen” egentligen otänkbar. Vårt förändrade perspektiv innebär också att vi först i efterhand förstår historiska händelser. Eftersom vi ser historien genom samtiden, kan en viss historisk händelse få sin mening när den samtida position infaller som får oss att förstå dess betydelse. Foster använder som vi ser parallaxen för att beskriva ett slags dynamisk relation till historien (som också kan appliceras på enskilda konstverks relationer) som i det närmaste liknar hur jag har beskrivit genealogin. Foster skriver: ”In this regard modernism and postmodernism must be seen together, *in parallax*... by which I mean that our framings of the two depend on our position in the present *and* that this position is defined in such framings.”¹⁷

Det andra begreppet, ”deferred action”, handlar även det om repetitionen. ”Deferred action” eller *Nachträglichkeit* hämtar Foster från psykoanalysen, hos Lacan och Freud. För Freud innebar *Nachträglichkeit* att ett trauma alltid uppkommer i efterhand, dvs, den händelse som egentligen är orsaken till traumat kan passera helt obemärkt förbi och det är inte förrän en annan händelse (eller analysen) inträffar som traumat kan aktiveras. En person som råkar ut för en tågolycka kan således utveckla ett trauma långt senare, kanske nästa gång den åker tåg. Freud skiljer därför mellan chock och trauma, vilket förstås är en poäng för Foster. Chocken som instrument är, såsom Bürger beskriver, kortlivad och går att spekulera i. Traumat, däremot, uppkommer i efterhand och undgår därmed den ursprungliga chockens problematik.

Den faktiska händelsen har således endast marginellt med själva traumat att göra. Lacan tänker sig det traumatiska som en effekt av att vi aldrig når det verkliga. Det verkliga formerar en speciell position hos Lacan, det kan aldrig nås, eftersom vi aldrig kan se oss själva utifrån, vi är låsta antingen i det imaginära (spegelstadiet) eller det symboliska (språket). Lacan beskriver vårt förhållande till

¹⁶ Se förra kapitlet.

¹⁷ Foster, Hal ”Whatever Happened to Postmodernism?” i *The Return of the Real* sid 207.

det verkliga som något som vi alltid kommer för sent eller för tidigt till. Denna onåbarhet skapar traumat. Foster beskriver därför det verkliga hos Lacan som något som inte kan representeras en gång för alla, utan något som endast kan repeteras: "As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed it *must* be repeated."¹⁸

I essän "The Return of the Real" diskuterar Foster traumat i förhållande till Andy Warhols "Death in America"-serie, där bilder på olika katastrofer återupprepas gång på gång. Warhols bilder ställs här i förhållande till hans egna upplevelser, där upprepning blir att behandla en traumatisk upplevelse. Att det verkliga inte kan nås, utan måste upprepas – och endast kan upprepas – har också en annan betydelse i Fosters förhållande till Bürger. Det finns ingen faktisk situation, ingen ursprunglig eller egentlig attack på institutionen, utan attacken kan bara återupprepas. Den institutionskritiska, kontra-diskursiva konsten förstås således som ett trauma.

Man kan naturligtvis invända att historien inte kan förstås som ett eget subjekt varför själva idén om att den skulle kunna "traumatiseras" är problematisk. Men Foster söker här en modell för att beskriva hur det kontra-diskursiva neo-avantgardet undgår att falla offer för en anklagelse om epigoneri: det finns inte någon ursprunglig, originell händelse. Såväl parallaxen som traumat undgår således en enkel, linjär historieskrivning.

*...historical and neo-avantgarde are constituted in a similar way, as a continual process of protension and retension, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts—in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition.*¹⁹

Fosters första försvar mot Bürger ligger således i själva förståelsen av historieskrivning: Bürgers resultat blir så fatala därför att han tänker sig händelser som påbörjade och avklarade och därmed för evigt förgångna i historien. För Bürger kan därmed något bara ske en gång, nästa gång är en upprepning. Om vår situation däremot tillåter oss att se historien omformeras ändras bilden som i ett kalejdoskop där nya orsaker blir synliga retroaktivt. Om vi diskuterar avantgardet i termer av trauma istället för chock ungar vi problemet med ursprunglighet och originalitet.

Men Foster vill inte bara beskriva hur och varför neo-avantgardet kan återupprepa det historiska avantgardet. Han markerar också att det faktiskt råder en även i sak avgörande skillnad mellan det gamla och det nya. Ett ganska typiskt resonemang tar som sin utgångspunkt det faktum att Alexander Rodtjenko 1921 gjorde sin berömda triptyk, en primärfärg för varje pannå. 1939 kommenterar Rodtjenko detta drag som att han reducerat ned måleriet till dess logiska slutpunkt,

¹⁸ Foster, Hal "The Return of the Real" i *The Return of the Real* sid 132.

¹⁹ Foster, H "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" i *The Return of the Real* sid 29 (kursiv i originaltext).

och således hade han nått till måleriets slut.²⁰ När sedan minimalisterna, framför allt Judd, också mer eller mindre konstaterar att måleriet är ”dött” skulle detta kunna beskrivas som ett återupprepande av det historiska avantgardet, dvs det framstår som att sparka in öppna dörrar. Foster gör dock en distinktion mellan konvention och institution, där den senare avgränsar utan att definiera den förra. Rodtjenkos reducerande av måleriet i de tre primärfärgerna är därför inte en attack på institutionen, utan på konventionen. ”If the historical avant-garde focuses on the conventional, the neo-avant-garde concentrates on the institutional.”²¹

Genom att förflytta fokus från det konventionella till det institutionella ger Foster Bürger rätt till viss del även vad det gäller den konst han försvarar. Det första (sanna) neo-avantgardet fortsätter det historiska avantgardet. Den institutionalisering som detta medför blir sedan öppen för kritik av avantgardets följande faser. Foster räknar sex olika faser sedan 1950-talet och beskriver dem som ett gradvis förskjutande av konstbegreppet. Ett typexempel är när han kritiserar de revolutionära ambitionerna hos den franske målaren Daniel Buren för att denne ”echoes the oracular, often macho pronouncements of the high modernists” och konstaterar att senare faser har lämnat dessa ”grand *oppositions*” till förmån för ”subtle *displacements*”.²² Denna ständigt pågående självkritik ser onekligen ut som en utvecklingskedja, där avantgardet ständigt dekonstruerar vad det tidigare avantgardet tagit för givet.

Hal Fosters försvar av neo-avantgardet har således två funktioner. Dels försöker han beskriva på vilket sätt som neo-avantgardet kan reaktivera det historiska avantgardet som hamnat i skymundan i konsthistorieskrivningen. Därav återkommer avantgardet från framtiden. Dels vill han skapa en historieskrivning för neo-avantgardet och framåt för att förklara hur de senare faserna bygger vidare och bryter med de tidigare faserna.

Detta betyder dock inte att vilken upprepning som helst kan motiveras och förklaras på samma vis. Det är ett visst neo-avantgarde som fortsätter det historiska avantgardet. Därför vill Foster inte ge Bürger helt fel i att det finns ett ”neo-avantgarde” som repeterar det historiska avantgardet på ett sådant sätt att det ”...turn the anti-aesthetic into the artistic, the transgressive into the institutional.” Det finns, menar Foster, gott om exempel på fall där Bürger har rätt i sak, och som exempel nämner han bland andra Jasper Johns, Yves Klein och Arman.

...when Arman collected and composed his assisted readymades, he did invert the Duchampian principle of aesthetic indifference; his assemblages flaunted either transgression or taste.²³

²⁰ Som påpekats av Margareta Tillberg kommer denna teoretiska kommentar i själva verket från Nikolaj Tarabukin i ett föredrag 1921. ”Konstruktivismens teori och begrepp” *Material* # 37-38 sid XV (1999).

²¹ Foster, Hal ”Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?” i *The Return of the Real* sid 17.

²² *ibid* sid 25.

²³ *ibid* sid 11.

Bürger har dock fel när han menar att all konst som anknyter till det historiska avantgardet står inför samma problem. Detta fel slut härleder således Foster till Bürgers tanke på avantgardet som något som kan bli avslutat. Foster försöker alltså inte bestrida Bürger på varje punkt, tvärtom menar han att Bürger har viktiga poänger, men att dennes upplägg gör det omöjligt att skilja olika "neo-avantgarde" åt.²⁴ Något Foster försöker åstadkomma med en modifierad syn på historien, eftersom: "The Bürger narrative of direct cause and effect... of heroic origin and farcical repetition, will no longer do."²⁵

Foster försöker alltså inte vederlägga Bürger, han försöker förbättra Bürgers teori (som han skriver, på samma vis som Marx förhöll sig till Hegel), något han måste göra istället för att kullkasta den eftersom han vill kunna skilja på "a return to an archaic form that bolsters conservative tendencies in the present and a return to a lost model of art made to displace customary ways of thinking."²⁶ Han försöker alltså att göra denna distinktion genom att införa ett annat historiebegrepp.

Jag upphåller mig här vid Hal Foster, eftersom han gjort den mest ingående analysen av vad Bürgers kritik innebär, givet att man även i fortsättningen vill kunna skilja olika "återbruk" åt. För ett liknande resonemang i frågan kan man se Douglas Crimps "Photographs at the End of the Century" där denne påpekar att han instämmer i Bürgers åtskillnad mellan modernism och det historiska avantgardet, men att den postmoderna konsten överskridit det historiska avantgardet.

The challenge to art-as-institution is, if anything, more explicit in the works of, say, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, or Louise Lawler than it is in the practices of dada and surrealism that Bürger cites.²⁷

Crimp utgår dock här från sjuttioalets konstscen och ger därför inga svar på hur neoavantgardet under sextioalet kunde återvända till det historiska avantgardet utan att institutionalisera det, varför Fosters analys är intressantare i detta sammanhang.

Fosters framställning innehåller som man märker vissa mer eller mindre stora problem: han motsätter sig en enkel orsak-verkan-modell, men talar i alla fall om neo-avantgardets olika "faser". Inte heller lyckas han motivera skillnaden mellan det genuina och det falska avantgardet, i synnerhet inte under den första "fasen" där skillnaden tycks vara extra viktig.

Brytpunkten

Man kan alltså ställa sig viktiga frågor kring Hal Fosters argumentation om både historieskrivning (han vill tillåta avantgardet att komma från framtiden, men

²⁴ Foster opererar alltså här med ett motsatspar som jag beskrev i förra kapitlet som en skillnad mellan "sant" och "falskt" avantgarde, eller mellan "avantgarde" och "avantgardism".

²⁵ Foster, Hal "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" i *The Return of the Real* sid 13.

²⁶ ibid sid 1.

²⁷ Crimp, Douglas "Photographs at the End of Modernism" i *On the Museum's Ruins* MIT Press Cambridge & London (1993).

presenterar det linjärt) och avantgardet (som han tycks avkräva ett tilltagande medvetande, ett slags kritik eller precisering av tidigare avantgardes landvinningar). Detta senare eskalerande medvetande kan ses som en nödvändighet för att tillåta en fortsättning på avantgardet, men samtidigt tycks han därmed snärja in sig i en logik som endast i undantagsfall tillåter avantgardet att komma från "framtiden", kanske bara vid en enda gång: 1960-talets neo-avantgarde som lyckades återknyta till ett avantgarde som avstannade i sin historiska process.

För Foster, liksom för så många andra, är minimalismen konstformen som betyder det första steget mot det pluralistiska konceptet.²⁸ Och av goda skäl: många har påpekat släktskapet mellan minimalismen och det öppna, postmoderna konceptet. Många minimalisterna lät till exempel tillverka sina objekt eller använde sig av redan befintliga föremål. Detta anknyter förstas till Duchamps *ready-made* och bidrog därmed till att förminska konstnärens roll, i fråga om personligt uttryck är konstnären här nästan helt och hållet försvunnen. Just detta brukar också ofta ses som ett första steg mot konceptualismen.

Minimalismen bröt dessutom med det modernistiska måleriet utifrån en "logik" inneboende i samma måleri. Med det modernistiska måleriet menas här, återigen, den formalistiska och estetiska förståelsen av måleriet. Thierry de Duve argumenterar i "The Monochrome and the Blank Canvas" på ett liknande sätt för att minimalismen fortsätter *modernismen* bortom formalismen: "These artists sought to pursue modernism—modernist art, not modernist painting... while seeking to halt formalism..."²⁹ De Duve opererar med andra ord med ett annat, betydligt vidare modernistbegrepp. Jag har emellertid här valt att likställa modernism med det estetiska formalistiska avantgardet, eftersom det är så det måste förstås i den postmoderna genealogi jag diskuterar.

Dessa två sidor av minimalismen är de huvudsakliga orsakerna till att många kritiker och teoretiker ser minimalismen som den första postmoderna konstformen. För Craig Owens, Hal Foster och Rosalind Krauss är detta en positiv egenskap, det innebär slutet på en mono-expressiv modernism och öppnar för den pluralistiska konstscenen.³⁰ Vad som är särskilt intressant här är att modernisterna

²⁸ Som bekant är, är minimalismen som konsthistoriskt begrepp tillkommet i efterhand. Det används för första gången av Richard Wollheim 1965, men beskriver då i första hand Duchamp och Ad Reinhardt. Minimalismen kallades en mängd olika saker då det begav sig, ABC art, Primary Structures, Specific Objects, Literalist art etc. Med Minimalism kommer i denna avhandling att avses vad som brukligt är, en i huvudsak till New York isolerad konstform där de viktigaste konstnärerna är Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt och Tony Smith. Vissa målare som Frank Stella och Ad Reinhardt knyts ibland också till konstformen. Konstformen hade sin viktigaste period mellan 1963 och 1968, men som vi kommer att se kan man finna för konstformen viktiga utställningar kring decennieskiftet 1950-60, framför allt Frank Stellas "black paintings" från 1959.

²⁹ De Duve, Thierry "The Monochrome and the Blank Canvas" i *Kant After Duchamp* sid 258.

³⁰ Det finns ett antal artiklar man kan referera till, Hal Fosters "The Crux of Minimalism", först i *Individuals* och omtryckt i *The Return of the Real*, eller Foster, Hal "1967/1987" i *1967 At the Crossroads March 13 April 26, 1987* red Kardon, Janet Inst of Contemporary Art (1987), Craig Owens "Earthwords" i *October* #10 (1979), Rosalind Krauss "Sculpture in the Expanded Field" i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* eller *Passages in Modern Sculpture*.

som detta resonemang vänder sig mot i stort håller med om att minimalismen innebär ett brott med modernismen, men att detta brott är ett olyckligt misstag.³¹ Jag kommer i det följande att koncentrera mig på det andra skälet till att förstå minimalismen som "postmodern", alltså dess relation till det modernistiska måleriet. Att de Duve väljer att kalla minimalismen modernistisk och Foster den för postmodern pekar på en tolkningskonflikt dem emellan som dock har mer att göra med vad den skall kallas än vilken funktion den fyller för den pluralistiska konsten. Även de Duve tillskriver minimalismen en position som en viktig övergångsfas till vilken pluralismen kan härledas:

What they [den pluralistiska konsten] have retained from the sixties is the authorization to produce *generic* art, that is, art that has severed its ties with the *specific* crafts and traditions of either painting or sculpture.³²

För såväl Foster som de Duve innebär således minimalismen en paradigmatiske övergång, men Foster vill kalla denna övergång "postmodern" medan de Duve ser den som en instans inom modernismen. Minimalismen har emellertid ibland också tolkats som modernismens sista fas, ofta med hänvisning till att den fortfarande spelar i ett formellt fält (vilket alltså inte är de Duves skäl till att kalla den modernistisk),³³ dessutom har exempelvis Carl Andre vänt sig mot att hans konst skulle ha något med "idéer" att skaffa över huvud taget. Den dominerande tolkningen från såväl modernister som Greenberg och Fried, som från minimalister som Judd och Morris och postmodernister som Foster och Krauss, är dock att konstformen som sådan innebär ett paradigmatiske konstbegreppsligt brott.

Minimalismen formar således ett slags passage där dess beroende av modernismen är oerhört viktig, eftersom denna roll till stor del skapar den (inomkonstnärliga) plattform som gör att "neo-avantgardet" inte är ett enkelt epigoneri. Man måste dock passa sig när man skapar ett slags enkelt orsak-verkanförhållande. Den linjära utveckling som det antyder är olycklig, inte minst som vissa postmoderna verk av konstnärer som Rauschenberg och Johns tillkommer långt före minimalismen. Likväl behövs minimalismen för att det postmoderna hos dessa konstnärer i efterhand ska kunna förstås – vilket egentligen är ett utmärkt exempel på parallaxen hos Foster, ett förändrat perspektiv i nutiden tillåter avantgardet att komma från "framtiden": Johns och Rauschenberg får sin fulla förståelse först när minimalismen och popkonsten gjort sig gällande. Något som Andy Warhol intressant nog påpekade i en intervju redan 1963:

³¹ De mest berömda exemplen är Clement Greenbergs "Recentness in Sculpture" CEC III och Michael Frieds "Art and Objecthood".

³² De Duve, T "The Monochrome and the Blank Canvas" sid 205.

³³ Se exempelvis Schjeldahl, Peter "Minimalism" i *Art of Our Time: The Saatchi Collection, Volume 1* Rizzoli, New York (1985).

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

Johns and Rauschenberg – Neo-Dada for all these years, and everyone calling them derivative and unable to transform the things they use – are now called progenitors of Pop. It's funny the way things change.³⁴

Detta innebär också, menar jag, att även "traditionen" kan komma från framtiden. Vilket i detta sammanhang alltså betyder att Greenberg instiftas i sin position som den store modernisten retroaktivt. Vi kan urskilja åtminstone tre tendenser på femtiotalets konstscen: den formalistiska, den expressiva/existentialistiska och "neo-dadaismen" (där det är långt från självklart vilka konstnärer som ingår i respektive grupp), där den expressiva/existentialistiska tendensen verkar ha haft störst inflytande. Under det tidiga sextioåret sker dock två radikala förändringar. För det första uppkommer "nyformalismen" och minimalismen. Nyformalismen och minimalismen är förstas vilda saker, men där föreligger också viktiga likheter. Som påpekats av Thierry de Duve är både minimalismen och "nyformalismen" en reaktion på den existentiella kritiken/konsten, vilket också betyder att de bägge griper tillbaka på Greenbergs konståg. ³⁵ Den andra radikala förändringen är popkonsten, som i sin tur griper tillbaka på "neo-dada", som därigenom plötsligen blir "proto-pop". Genom nyformalismen och minimalismen (och den strid som kom att utvecklas mellan dem) blir Greenbergs modernism – tradition.

Att minimalismen blev den stridsfråga den blev under sextioåret beror alltså på dess förhållande till den estetiska formalismens måleriteori. Inte för att den bröt med den, det gjorde ju redan Rauschenberg och det gjorde många, kanske alla, konstnärer som inte identifierade sig som ett estetiskt avantgarde. Det var således inte att minimalismen bröt med modernismen, utan hur de bröt med modernismen som gjorde frågan extra brännbar för modernister som Greenberg (och i synnerhet Fried) och så viktig å andra sidan för postmodernister som Foster. Minimalisterna, i synnerhet Judd, gjorde anspråk på att bygga på det modernistiska måleriet, men menade att de inte längre kunde göra så inom ett såpass begränsat fält som måleriets duk. Där återstod nämligen inga variationsmöjligheter, något som Frank Stella redan 1959 visat med sina svarta målningar som endast upprepar dukens form. ³⁶

Minimalisterna utvecklade således konsten förbi måleriet, de såg sig som konsekvenser av målare som Jackson Pollock och Barnett Newman som fört måleriet så långt det gick innan Stella signalerade ändhållplatsen. Den estetiska formalismen, som bygger på det för varje medium specifika, hade nått vägs ände. Den kunde inte längre utveckla sig, vilket den måste, eftersom stagnation är mot

³⁴ Swenson, Gene "What is Pop Art" (1963) ur *Art in Theory 1900 – 1990: An Anthology of Changing Ideas* red Harrison, Charles and Wood, Paul Blackwell Publishers, Oxford och Cambridge (MA) (1992).

³⁵ de Duve, Thierry "The Monochrome and the Blank Canvas" i *Kant After Duchamp*.

³⁶ Se även här de Duve, "The Monochrome and the Blank Canvas". För de Duve kommer emellertid Stellas målningar att i första hand representera en återgång till faktiskheten, vilken ju såväl minimalisterna som formalisterna delar. Stella är här ett intressant fall, eftersom hans målningar var "not good enough" för Greenberg, typexempel på ett modernistiskt måleri för Fried och början på minimalismen för Judd.

avantgardet. Men för att utveckla sig måste den spränga sina ramar, vilket var emot syftet med avantgardets ständigt pågående självkritik. Modernismen kan därmed beskrivas vara uttömd. Frank Stella svarar signifikativt på frågan om han försökte förstöra måleriet:

It's just that you can't go back. It's not a question of destroying anything. If something is used up, something's done, something's over with, what's the point of getting involved with it?³⁷

Om man sedan tolkar minimalismen som ett försök att fortsätta modernismen bortom det mediaspecifika eller som ett avgörande brott med den, spelar i detta fall ingen roll. Vad som intresserar mig är således att minimalismen står i ett beroendeförhållande till det modernistiska måleriet på ett väldigt specifikt vis. Eftersom måleriet uttömts på variationsmöjligheter fortsätter minimalismen måleriets problematik bortom måleriet.

³⁷ "Questions to Stella and Judd" (1966) här hämtad ur Gregory Battcocks antologi *Minimal Art* (1968) sid 156.

Minimalismen

Tom Sandqvist har i sin avhandling *Den meningslösa kuben* fokuserat på minimalismens nordamerikanska bakgrund – med rötter i pragmatismen, den amerikanska konstens utveckling och i den amerikanska industrialismens effektivitetstänkande, långt från det intellektuella europeiska arvet.³⁸ Tankegångar som också, som vi sett, återspeglas i vissa texter som omgärdade det amerikanska måleriet (Barnett Newman, Clyfford Still, Harold Rosenberg³⁹) och i andra, parallella och efterkommande texter som Leo Steinbergs ”Other Criteria”.⁴⁰ Den amerikanska konsten framstår här som något som bättre avspeglar det amerikanska kynnet än den smak- och estetikorienterade europeiska konsten. Sandqvist argumenterar om dessa bakomliggande orsaker på en bred bas som upptar en stor del av själva avhandlingen, ett slags arkeologisk undersökning i Foucaults anda, som i sin tur kan sägas motsäga mitt betydligt snävare perspektiv. Sandqvist skriver:

...vi kan aktualisera det traditionsbegrepp som Michel Foucault kritiskt karakteriserar som det instrument som förlänar ett antal i sig disparata företeelser en speciell tidsstatus och med vars hjälp man kan tänka historiens splittring i form av likheter – detta begrepp ger oss möjligheten att utan avbrott förflytta oss bakåt i historien och tiden för att där utpeka ett avlägsnare ursprung, och tack vare det kan man isolera det som är nytt mot bakgrund av det som är bestående.⁴¹

När jag här diskuterar minimalismens bakgrund gör jag det utifrån mitt genealogiska perspektiv och fokuserar på vad som har traderats snarare än vad som föregick. Det vill säga, jag fokuserar på hur minimalismen sägs både följa och bryta med en utveckling inom måleriet, en förståelse som var viktig redan för minimalisterna själva. Jag förlorar därmed den breda bakgrund som Sandqvist tecknar. Delvis avsiktligt, eftersom jag vill belysa minimalismens beroendet till det estetiska avantgardet. Med den breda bas som Sandqvist presenterar går de olika influensernas (pragmatism, amerikanism, existentialism, formalism etc) särarter förlorade eftersom de alla presenteras som grund för minimalismens uppkomst. Jag menar dock att beroendet till det estetiska avantgardet och den utveckling det medförde är av betydligt större vikt, i alla fall ur ett samtida perspektiv. Det är också detta som gett Greenberg den position han har fått.

Minimalisterna upplevde själva sin historiska situation som ett svar på att det modernistiska måleriet var en avslutad epok. Man kan här skilja på två rätt olika

³⁸ Sandqvist, Tom *Den meningslösa kuben* Kalejdoskop förlag, Åhus (1988).

³⁹ Se kap 2, särskilt avsnittet ”Det estetiska avantgardet som modernism”.

⁴⁰ Steinberg, Leo ”Other Criteria” i *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* Oxford University Press, London (1975) Steinbergs text behandlar i huvudsak Rauschenberg och Johns.

⁴¹ Sandqvist, Tom *Den meningslösa kuben* sid 97.

uppfattningar som dock i princip pekar åt samma håll: Donald Judd som påpekade att hans tredimensionella objekt hade mer att göra med måleri än med skulptur och Robert Morris som visserligen tyckte att han knöt an till en skulpturtradition, men till konstruktivismen.⁴² Bägge definierar sig därmed bort från den modernistiska traditionen. Donald Judd, eftersom modernismen är om inte "uttömd" så i varje fall starkt begränsad av sina ramar och därmed på gränsen till att bli det: "A form can be used only in so many ways. The rectangular plane is given a life span."⁴³ Robert Morris eftersom han återknyter till en förbisedd, icke-formalistisk tradition. Bägge legitimerar således en koppling till dadaismen och det tidiga avantgardet, vilket också underströks av många samtida kommentatorer.⁴⁴ Men Judd var inte ensam bland konstnärerna om att se minimalismen som en konsekvens av det modernistiska måleriet. När Elisabeth Baker skrev att popkonsten var katalysatorn för Dan Flavins konst, kommenterade denne att "painting, not pop, was responsible."⁴⁵

En intressant anmärkning i sammanhanget är periodiseringen. Det är idag vanligt att förlägga "brottet" med det modernistiska till Frank Stellas "Black Paintings" från 1959. Saken är förstas inte alls så enkel. Dels därför att modernister som Fried snarare såg Stellas måleri som ett brott med det expressiva måleriet, men som en fortsättning och förvaltare av den modernistiska traditionen.⁴⁶ Men som Stella inte heller fann någon riktig nåd inför Greenberg, och som han ofta associerades med minimalismen, kan vi med denna reservation acceptera Stellas målningar som ett slags incitament för minimalismen. Därmed är det inte sagt att minimalismen "slog igenom" då eller att diskussionen om det modernistiska måleriets "död" tog fart. Tvärtom innebar sextioalet att en annan form av modernistiskt måleri var mycket betydande på utställningsscenen, framför allt den typ av modernistiskt måleri Greenberg försvarade (colorfield, post-painterly abstraction). Bland annat eftersom Greenberg under denna period sammanställde rätt många utställningar, vilket var ett av skälen till att han under denna period förblev en mäktig person. Konstnärer som Morris Louis (som dog 1961), Kenneth Noland (som ibland tolkats in i ett minimalistiskt/postmodernt perspektiv⁴⁷) och Jules Olitski, tillsammans med bland andra Barnett Newman, fortsatte ha stora utställningar under i stort sett hela sextioalet. När man diskuterar Stellas målningar som den första instansen av det modernistiska måleriets slutpunkt, är alltså även det ur ett retrospektivt perspektiv.

⁴² Se Judd Donald "Specific Objects" i *Arts Yearbook 8* (1965) sid 183 och Morris, Robert "Notes on Sculpture I" i *Minimal Art* red Battcock, G sid 224.

⁴³ Judd, Donald "Specific Objects" sid 182.

⁴⁴ För en utförlig text om denna period se Colpitt, Frances *Minimalism – The Critical Perspective* Se också Rose, Barbara "ABC art" i Battcock *Minimal Art*.

⁴⁵ Flavin, Dan "Some Other Comments... More Pages from a Spleenish Journal" *Artforum* vol 6 #4 (december 1967).

⁴⁶ Fried, Michael "Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski and Frank Stella" i *Art and Objecthood* sid 213-265 (1965).

⁴⁷ Se Steinberg, Leo "Other Criteria".

De första minimalistiska utställningarna började äga rum kring 1963 (Judd, Morris, Flavin, André började alla göra de verk som vi känner dem för runt detta år). Denna nya konst fick också en kader kritiker som stödde den, just i egenskap av att vara ”icke-formell” och ”icke-formalistisk”, bland andra Rosalind Krauss och John Coplans. Runt mitten av 60-talet kan man dock tala om att minimalismen på allvar slår igenom. Först genom utställningen *Primary Structures* (1966) på Jewish Museum och kanske framför allt tack vare utställningen *American Sculpture of the Sixties* (1967). Greenbergs omdebatterade ”Recentness in Sculpture”, som i princip attackerar alla deltagarna, är en av katalogtexterna, parallellt med texter av bland andra Lucy R. Lippard och John Coplans. *Artforum*, som nu tagit positionen som den viktigaste tidningen, publicerade ett specialnummer om denna utställning, där bland annat Michael Frieds ”Art and Objecthood”, Sol LeWitts ”Paragraphs on Conceptual Art” och Robert Morris ”Notes on Sculpture, Part 3” publicerades. Kring denna utställning formerades således de viktigaste attackerna och de mest utförliga försvarerna för minimalismen och den förändring av konceptbegreppet som den förde (hade fört) med sig.⁴⁸

Det förhållande jag vill påvisa mellan Greenberg och minimalismen har inte så mycket att göra med om Greenberg förstod minimalismen eller inte. Jag intresserar mig inte i huvudsak för hur Greenberg uppfattade minimalismen. Snarare tvärtom, jag intresserar mig för hur minimalismen (och dess historieskrivare i synnerhet) uppfattar Greenberg. De gånger Greenbergs argument mot minimalismen intresserar mig är uteslutande när de har använts av andra författare för att visa att minimalismen inte är modernistisk, dvs de argument som mer eller mindre ingår i minimalismens självförståelse.⁴⁹ Vad jag kommer att visa är att minimalismen bryter med Greenberg på ett alldeles speciellt vis.

Minimalismens varken eller

För Greenberg och Fried är minimalismen närmast att betrakta som ett felslut, ett missförstånd om vad det modernistiska måleriet handlar om.⁵⁰ Minimalisterna å sin sida ser sig själva som en logisk konsekvens av Greenbergs resonemang. Vad är det då som skapar denna konflikt om minimalismens status?

Som jag påpekade redan i förra kapitlet är det inte att minimalismen bryter med den estetisk/formalistiska modernismen som gör den till en stridsfråga mellan modernister och minimalister, utan vari detta brott består, hur brottet uppstår och

⁴⁸ Parallellt med detta utvecklades en mängd olika former av mer eller mindre ”systematiskt” måleri, monokromer, op, som också kan läsas som brytpunkter med måleriet, där Barnett Newman kom att inta en viktig position som förgrundsgestalt.

⁴⁹ Att Greenberg missförstod, eller inte ville förstå, minimalismen, popkonsten etc är förstås inget att argumentera om. Det har, om inte annat, konsthistorieskrivningen visat.

⁵⁰ Det är intressant att Harold Rosenberg vänder sig med samma sorts kritik mot olika ”happenings” som ibland beskrevs som logiska konsekvenser av Rosenbergs begrepp ”action painting”, där man slutligen reducerat bort ”painting” och kvarstår gör bara själva ”action”. Den abstrakta expressionismens bägge främsta uttolkare skulle alltså vända sig mot en rad skribenter och konstnärer som använde dem som föregångare.

vilka konsekvenser detta får för såväl konstens status som dess legitimitet. Jag skall här beröra olika, men sammanflätade aspekter där begreppet "illusion" utgör navet.

I den formalistiska historieskrivningen har avantgardet strävat mot att säkerställa konsternas autonomi genom att renodla det för varje medium specifika, vilket leder Greenberg till begreppet "optical illusion". Minimalisterna kan sägas följa denna historieskrivning, men ser den formalistiska autonomin som ett steg snarare än som ett mål. Ett steg som, enligt avantgardets logik, måste överskridas förr eller senare. Den hypotetiska övergången är här, som Thierry de Duve påpekat, den absolut obehandlade duken: den modernistiska renodlingen in absurdum.⁵¹ Problemet ligger, som många påpekat, i hur man förstår den formalistiska renodlingen/reduktionen. En totalt monokrom målning, vilken skulle kunna antas vara den mest reducerade, ger inte längre utrymme för någon illusion. Istället betonar den ytan och därmed också sitt vara som objekt. Den tvådimensionella reduktionen leder således till faktisk tredimensionalitet, där den kvantitativa förändringen övergår i en kvalitativ. Modernismen skulle i så fall "uttömmas" enligt resonemanget i förra kapitlet och dess delegitimering skulle stå att finna i dess konstitution.

Resonemangets logiska konklusion är giltig om man accepterar att det modernistiska måleriet strävade efter måleriets sanna väsen och att man samtidigt accepterar att dessa egenskaper står att finna i tvådimensionaliteten, ytmässigheten och dess illusoriska eller faktiska spel med ytmässighetens gränser. Michael Fried har många gånger vänt sig mot denna form av essentialism och istället försökt att förstå modernismens utveckling i ett snävare, kontextuellt perspektiv. Frank Stellas målningar blir då inte svaret på måleriets utveckling, utan svaret på en viss utveckling vid ett visst tillfälle. Att detta skulle få återverkningar på måleriets möjligheter som sådant är för Fried att dra för höga växlar på ett visst skeende:

To repeat: my insistence that the modern painter seeks to discover not the irreducible essence of all painting but rather those conventions which, at a particular moment in history of art, are capable of establishing his work's nontrivial identity as painting leaves wide open (in principle though not in actuality) the question of what, should he prove successful, those conventions will turn out to be.⁵²

Ur ett djupare teoretiskt perspektiv är Fried's poäng viktig eftersom han undkommer den teleologiska utvecklingen som närmast ödesmättat måste nå till måleriets slutpunkt. Samtidigt är denna diskussion av en principiell karaktär vars relevans i ett praktiskt sammanhang går att ifrågasätta. Vad som är viktigt här är inte om måleriets slutpunkt och dess övergång i minimalismens objekt stämmer ur ett slags objektivt perspektiv, utan att minimalisterna uppfattade situationen på detta sätt.

⁵¹ de Duve, Thierry "The Monochrome and the Blank Canvas" i *Kant after Duchamp*.

⁵² Fried, Michael "How Modernism Works: A Response to T.J. Clark" i *Pollock and After – The Critical Debate* Red Frascina, Francis Harper & Row, New York (1985) citat från sid 71. För ett liknade resonemang se Fried, Michael "Frank Stella's New Paintings" (1966) i *Art and Objecthood*.

Relationen mellan formalistisk modernism och minimalism blir extra tydlig om man ser till de två konstnärerna Kenneth Noland och Frank Stella, bägge målare som kom fram mot slutet av femtiotalet och i början av sextiotalet. Vilken tradition (modernister eller minimalister) de tillhör skiftar beroende på vem man läser. Greenberg uppskattar Noland för hans ”optiska illusion” men tycker att Stella är för enkel, ”too easy to get”. Fried uppskattar både Stella och Noland som modernistiska konstnärer, medan de för såväl Donald Judd som för Sheldon Nodelman är minimalister i meningen att de bryter med illusionen: ”[konstverken] affect his [betraktaren] life with the same ’real’ force as do the objects of that world.”⁵³

Det är alltså mot en i det närmaste teleologisk bakgrund som man måste förstå minimalismens relation till den formalistiska historieskrivningen. En relation som alltså ledde Dan Flavin till att påstå att måleriet var en viktigare bakomliggande orsak till hans konst än popen och som ledde Donald Judd till att påstå att: ”the new work resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting.”⁵⁴ Men för modernister som Greenberg och Fried är inte det mediespecifika blott en station i konstens utveckling, det är det enda som kan garantera kvalitet. Just att minimalismen varken kan förstås som måleri eller skulptur är det huvudsakliga problemet med den. Då minimalismen avsäger sig möjligheten att luta sig mot det traditionella kvalitetsbegreppet, öppnar den enligt dem för godtycket och relativismen.

När Fried 1964 recenserar Donald Judds första separatutställning, konstaterar han att Judd i egenskap av konstkritiker oftast intresserar sig för konstnärer vars konst ligger på gränsen mellan skulptur och måleri, men att Judd inte har visat hur man kvalitativt skall kunna skilja mellan de objekt som befinner sig i denna gränzon. Egenskapen att ligga på ”gränsen” är med andra ord inte tillräcklig för Fried. Samma tendens finner Fried i Judds egna konstverk och konstaterar att han har svårt att förstå varför Judd uppskattar just de egenskaper han gör: ”But on the other hand it is not clear *why* Judd values those qualities...”⁵⁵

Även om Fried inte här påstår att kvalitet endast går att fastställa inom varje konstform, tycks han mena att själva överskridandet i sig inte räcker för att skapa ett nytt fält där kvalitet kan fastställas. Om detta varande mellan skulptur och måleri hade varit ett nytt medium i samma mening som måleri och skulptur är det, hade man kunnat göra kvalitativa skillnader inom mediet, precis som det finns bra och dåligt måleri. Men nu är det varken det ena eller det andra. I ”Art and Objecthood” tre år senare är han än tydligare på denna punkt: ”*The concepts of quality and value... are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts.*”⁵⁶

⁵³ Nodelman, Sheldon ”Sixties Art: Some Philosophical Perspectives” *Perspecta: Yale Architectural Journal* #11 (1967).

⁵⁴ Judd, Donald ”Specific Objects” sid 183.

⁵⁵ Fried, Michael ”New York Letter: Judd” ursprungligen i *Art International* 8 (feb 1964) här hämtad ur *Art and Objecthood* (sid 312).

⁵⁶ Fried, M ”Art and Objecthood” *Art and Objecthood* sid 164 (kursiv i original).

Resonemanget finner klara paralleller hos Greenberg som redan 1940 betonade betydelsen av de olika konstformernas suveränitet: "The arts lie safe now, each within its 'legitimate' boundaries".⁵⁷ Dessa gränser låter sig inte överskridas med mindre än att man lämnar kvalitetsens fasta mark och öppnar för den totala relativismen. "Minimal works are readable as art, as almost anything is today—including a door, a table or a blank sheet of paper."⁵⁸ (Som Thierry de Duve påpekat verkar det dock ha funnits undantag även för Greenberg, särskilt när det kom till Anne Truitt, vars verk han beskrev som både "pictorial" och "sculptural". Ett slags både-och som skulle ha "räddat" dem undan minimalismen.⁵⁹ En liknande paradox finner man också hos Fried som försöker "rädda" Jules Olitskis tredimensionella *Bunga 45* från sin egen kritik genom att beskriva den som: "The use of tubes, each one of which one sees, incredibly, as *flat*—that is, *flat* but *rolled*—makes *Bunga 45*'s surface more like that of a painting..."⁶⁰)

Det är precis här, i frågan om minimalismens möjlighet att motivera kvalitativa skillnader inom sitt eget fält, som dispyten mellan modernister och minimalisterna blir som djupast. Judd skulle exempelvis hålla med Fried om att hans verk hamnar mellan skulptur och måleri men ansåg att det är detta som ger dem deras signifikans. Detta gör dem till "specifika objekt". Andra objekt, som Greenbergs "a door, a table or a blank sheet of paper" saknar denna signifikans, de är inte specifika. För Judd innebär därmed inte överskridandet av det modernistiska måleriet att godtycket bjöds in.

Att Judd försvarar den minimalistiska "överskridningen" av det mediespecifika måleriet ut i verkligheten påminner intressant nog om den kritik Lyotard riktade mot de slutsatser vissa författare dragit av hans *The Postmodern Condition* (exempelvis i "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?"). Den stora berättelsens fall betyder inte en total normlöshet.⁶¹ Men Judd är medveten om att detta innebär att begreppet "kvalitet" får överges till förmån för "intressant", eftersom begreppet kvalitet i detta sammanhang är tätt sammanbundet med traditionen och dess fokusering på "illusionen".

Illusion och verklighet

Minimalismen sägs ofta vara omöjlig att avkoda illusoriskt. Detta är centralt för förståelsen av var minimalismen bröt med den estetisk/formalistiska modernismen, eftersom modernister som Greenberg och Fried krävde av konsten just en "optisk illusion" som kunde vara omedelbart närvarande.⁶² Att minimalismen skulle vara

⁵⁷ Greenberg, C. "Towards a Newer Laocoon" *CEC I* sid 32 (1940).

⁵⁸ Greenberg, C. "Recentness in Sculpture" *CEC IV* sid 253 (1967).

⁵⁹ Se Greenberg, C. "Changer: Anne Truitt" i *CEC IV* sid 288-291 och de Duve, T "The Monochrome and the Blank Canvas" *Kant After Duchamp* sid 255-230.

⁶⁰ Fried, M "Art and Objecthood" i *Art and Objecthood* sid 163 (kursiv i original).

⁶¹ Se förra kapitlet.

⁶² Greenberg introducerar detta begrepp redan under fyrtioalet, men det är i essän "Modernist Painting" (1960) som det får sin typiska prägel. Själva meningen med begreppet finns inneboende i hans

omöjlig att avkoda illusoriskt råder det ingen större diskussion om: det är både modernister och de som vill se minimalismen som ett brott med modernismen överens om. Krauss skrev exempelvis att det var omöjligt förstå de minimalistiska konstverken "illusionistically", och Foster att de bröt med "the transcendental space of most modernist art."⁶³ Konstverkens icke-omedelbarhet är alltså något som modernister och minimalisterna är överens om, men det ses som en negativ egenskap ur ett modernistiskt perspektiv och en positiv egenskap ur ett minimalistiskt perspektiv – och i förlängningen något som gör att de kan placeras in i en postmodern konstförståelse.

De bröt med det mediespecifika eftersom det verkade ha spelat ut sin roll som plats för avantgardet, eftersom det inte längre kunde förnya sig. Att minimalismen inte går att avkoda illusoriskt är således en konsekvens av att det "illusioniska" måleriet blev uttömt. Därigenom knöt de tillbaka till det historiska avantgardet, och därigenom ges detta återgripande legitimitet.⁶⁴

Brottet med det illusoriska har också en mer djupgående teoretisk betydelse. Det är det illusoriska i det modernistiska måleriet som skänker målningen dess enhetlighet och självständighet, dvs det illusoriska är en nödvändig egenskap för att måleriet överhuvudtaget skall kunna förstås som "modernistiskt". Minimalisterna eftersträvade emellertid en helt annan relation till betraktaren. Genom att göra betraktaren medveten om sin relation i rummet och till konstverket blev denne i förlängningen en del av betydelseproduktionen. (En effekt som Fried kallade "teater".⁶⁵) Illusionen blev därför något som måste undvikas i görligaste mån, eftersom den bygger på relationer inom konstverket och, som Morris skrev, därmed lockade betraktaren till en "intim" relation till objektet. Betraktaren förlorar därmed sin egen relation till objektet: "Every internal relationship... reduces the public, external quality of the object and tends to eliminate the viewer..."⁶⁶

konstförståelse redan från första början. Fried refererar ofta till begreppet men föredrar själv att tala om ett spel mellan "literal" och "depicted space", dvs ett medvetet spel mellan det faktiska rum målningen (objektet) upptar och överskridandet av samma faktiskhet genom antingen målningens form (shape) eller genom färg. En viktig essä i detta sammanhang är "Shape as Form" (1966).

⁶³ Krauss, Rosalind *Passages in Modern Sculpture* The MIT Press Cambridge & London (1987) sid 250, Foster, Hal "The Crux of Minimalism" sid 36.

⁶⁴ Som jag påtalade i förra kapitlet läses här konst-"utvecklingen" i ett inom-kontextuellt sammanhang. Dvs, jag argumenterar för en viss utvecklings skede enbart med hänvisning till tidigare konstnärliga praktiker. I verkligheten är fallet naturligtvis inte så enkelt, yttre omständigheter, samhällets utveckling etc spelar naturligtvis en avgörande roll för konstens utveckling. Jag reducerar dock argumentationen så som jag gör av två huvudsakliga skäl. Det första är att jag vill visa vilken roll Greenberg spelar för den postmoderna genealogin. Det andra är att jag med detta inte försöker påstå något om den utveckling konsten faktiskt tog. Popkonsten, exempelvis, speglar mediasamhällets utveckling, vilket inte är det samma som att säga att måleriet eller modernismen är uttömd. Mitt argument är helt enkelt att den postmoderna genealogin bygger på att modernismen "delegitimerades" *inifrån* och att denna delegitimering i sin tur tjänar till att legitimera pluralismen. Att pluralismen tog sig det uttryck den tog är inte ämnet för denna avhandling.

⁶⁵ Fried använde begreppet dels för att understryka att minimalismen låg mellan de olika konstformerna, dels för att påpeka att betraktaren var en nödvändig del av betydelseproduktionen i de minimalistiska verken. Se "Art and Objecthood" i *Art and Objecthood*.

⁶⁶ Morris, R. "Notes on Sculpture II" sid 232.

Minimalismen övergav denna "ögats hegemoni" till förmån för objektens faktiska fysiska och tredimensionella egenskaper. Man betonade också det inneboende bruksvärdet i prefabricerade föremål. Judd förklarade sin term "specific" just med sådana exemplifieringar:

Materials vary greatly and are simply materials – formica, aluminum, cold-rolled steel, plexiglass, red and common brass, and so forth. They are specific. If they are used directly, they are more specific.⁶⁷

"Verkligheten" fick också positiva konnotationer i det systematiska måleriet som också eftersträvande en "faktiskhet" som syftade till att utesluta illusionen. Ett typiskt uttalande är Frank Stellas "What you see is what you see."⁶⁸ Det systematiska måleriet ville alltså också definiera sig bort från illusionen, och såg, som Lawrence Alloway påpekar i sin essä "Systemic Painting", Barnett Newman som "a saddlepoint between art predicated on expression and art as object".⁶⁹ Formalister som Fried lyckas nämligen aldrig, menar Alloway, precisera vad de faktiskt menar med sina värdeomdömen: "neither writer indicated what was expressed nor what emotions might be stated."⁷⁰ Typiskt för mycket av detta måleri är att det betonar rutmönstret (Agnes Martin, Robert Ryman, Brice Marden) istället för att dölja det, ofta ett försök till att uppriktigt synliggöra strukturen. Det gömmer sig därmed inte bakom enigmatiska uttalanden om kvalitet och kan, avslutar Alloway, inte avfärdas som "literary" (Frieds term) "except on the basis of an archaic aestheticism."

Denna "matter-of-factness" är förstas en av stöttepelarna för dem som vill poängtera att minimalismen innebar ett brott mot modernismen. Men därigenom gör man också klart att man avser den estetiska formalismens krav på "optisk illusion" som det man bryter med. På samma sätt bryter minimalismens serialitet (Judds "one thing after another") med samma modernisms unika objekt, dess användning av industriella och prefabricerade objekt med modernismens uttalade penselföring och konstnärssubjekt. Minimalismen präglas till stor del av en öppen relation till industrialismen (i dess senare, prefabricerade segmentfas) och drag av vetenskaplighet. Sol LeWitt baserade till exempel mycket av sin konst på enkla matematiska figurer (t.ex. kuben) som han modellerade. Även detta matematiska intresse kan tjäna som brott med modernismen, eftersom även talserielogiken reducerar bort det personliga valet. Barbara Haskell skrev om Donald Judds serier att det viktiga var att betraktaren förstod att "something else than personal choice was operative".⁷¹ Att inse detta är förstas bara viktigt om detta val är ett påstående av någon sort, dvs ett avståndstagande från konstnärssubjektet.

⁶⁷ Judd, D. "Specific Objects" sid 187.

⁶⁸ Glaser, "Questions to Stella and Judd" i *Minimal Art*.

⁶⁹ Alloway, Lawrence "Systemic Painting" i *Minimal Art* sid 55 Essän fungerade ursprungligen som en katalogtext till en utställning med samma namn som Alloway gjorde på Guggenheim 1966.

⁷⁰ Ibid sid 51.

⁷¹ Haskell, Barbara *Donald Judd* Whitney Museum of American Art, New York (1988) sid 49.

Begreppet ”verkligheten” hade helt andra konnotationer för minimalisterna än för Fried. Ibland, med en argumentation som påminner om Harold Rosenbergs beskrivning av femtotalets abstrakta måleri, påpekas det att just illusionen som sådan är en sista rest av det europeiska konstågripen. Att överge illusionen, skrev exempelvis Judd i ”Specific Objects”, var att bli av med det sämsta ur den europeiska traditionen, målet var verkligheten och vägen dit tredimensionaliteten:

Three dimensions are real space. That gets rid of the problem with illusionism and of literal space, space in and around marks and colors—which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art.⁷²

Strävan mot det verkliga, faktiska, snarare än det illusoriska var således en viktig sammanbindande länk mellan de olika konstnärerna, även om den tog sig olika uttryck.⁷³ För en konstnär som Dan Flavin betydde det att han använde sig av prefabricerade lysrör, för Sol LeWitt att han utgick från enkla former som kuberna. Illusorisk konst blev liktydig med konstlad, vilket i sin tur ledde till en tydlig tendens mot att reducera uttrycken så mycket som möjligt. Reduktionen betydde här ett farväl till illusionen. När Robert Morris blickar tillbaka på sextiotalet 1969, är det just hur objektet innebar ett brott mot illusionen och därmed mot ett nytt konstågripen han fokuserar på:

What was relevant to the '60s was the necessity of reconstituting the object as art. Objects were an obvious first step away from illusionism, allusion and metaphor.⁷⁴

Det finns här, som många påpekat, en klar parallell till Greenbergs tänkande, eftersom det även hos honom rör sig om en reduktion. Greenberg menade att de olika konstformerna skulle reducera bort det som inte hörde till det egna mediet till, för att på detta vis uppnå ”suveränitet”, dvs ett fält som hörde till de olika konstformerna uteslutande. Härav ordet mediespecifik. Den minimalistiska reduktionen har dock helt andra implikationer, eftersom den eftersträvar att överskrida den medie-”suveränitet” som den modernistiska reduktionen eftersträvar.

Vi ser här ånyo hur minimalismen griper tillbaka på måleriets historia för att definiera sin position. Samma sak gäller ett annat av minimalismens honnörsord: skala, vilket inte skall sammanblandas med storlek. Vad skalan betydde kan beläggas med ett ofta använt citat från en intervju med Tony Smith:

Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?
A: I was not making a monument.

⁷² ibid sid 184.

⁷³ Samma argumentation har också använts i samband med popkonsten, dvs popkonsten bygger på så vardagliga objekt att de inte är läsbara som konstverk i traditionell mening. Se exempelvis Danto, Arthur *The Transfiguration of the Commonplace* och förra kapitlet.

⁷⁴ Morris, Robert ”Notes on Sculpture #4” i *Artforum* April 1969 sid 50-54.

Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

A: I wasn't making an object.⁷⁵

Skalan, återigen, blev ett viktigt instrument för minimalisterna för att undgå illusion åt något håll och komma verkligheten närmare. Det kan dock vara intressant här att konstatera att många såg denna praktik springa ur femtiotalets måleri, framförallt, återigen, hos Barnett Newman.⁷⁶

Det finns förstås mycket att säga om den minimalistiska reduktionen, som till skillnad från den modernistiska tjänade till att undgå illusion. Kompositionerna blev därför ofta symmetriska, för att undvika relationer *inom* konstverket. Relationer inom konstverket (vilket ju påminner om den "optiska illusionen") kunde nämligen förhindra att betraktaren fick en verklig, personlig relation till konstverkets faktiska, fysiska närvaro. Samma motiv kan anas bakom den starka betoningen på skala och på att konstverken helst inte skulle ha för många färger. Reduktionen tog sig ibland uttryck av ett slags vetenskaplighet. Konstverken blev som försök, utspottade ur ett teoretiskt laboratorium.⁷⁷ Helt i enlighet med dessa teoretiska komplikationer skulle exempelvis Robert Morris också snart komma fram till en position där han försökte överskrida minimalismen, och överge objektet helt och hållet.⁷⁸ Vad jag här har försökt fokusera mig på är dock vilken relation minimalismen hade till modernismen, dvs den estetiska formalismen.

Minimalismen beskrivs belysande nog ofta i negativa termer som poängterar att det rör sig om ett brott i första hand. Frances Colpitt skriver exempelvis: "Minimal art is ill-suited to the kind of formal analysis and aesthetic appreciation appropriate to modernist painting and sculpture."⁷⁹ Som för att förtydliga att trots att likheter finns, talar vi om väsensskilda ting. Men just att denna poäng så ofta måste understrykas vittnar om att minimalismen är väsensskild från modernismen på ett specifikt sätt som i hög grad definierar den.

Detta beroende av det modernistiska måleriet ledde bland annat till ett slags överenskommelse mellan minimalisterna och modernisterna om vad och hur minimalismen bröt med modernismen, men brottet värderades olika av de bägge sidorna. När Michael Fried i "Art and Objecthood" tar upp de egenskaper i minimalismen som innebär ett brott med det modernistiska måleriet, lyder texten nästan som en programförklaring av minimalismen fastän den egentligen var ett angrepp på den.

⁷⁵ Citatet figurerar i såväl Morris, Robert "Notes on Sculpture II" som i Fried, Michael "Art and Objecthood". I det senare fallet en för texten typisk praktik, eftersom Fried söker använda minimalisternas argument mot dem själva.

⁷⁶ Se Colpitt, Frances *Minimal Art* speciellt sid 72-78.

⁷⁷ Max Kozloff påpekade i en recension av Whitney-biennalen 1964 att "it resembled an industrial research lab brimful with energetic, bewildered scientists." Kozloff, Max "The Further Adventures of American Sculpture" *Artsmagazine* #5 (1965) Hämtat från Colpitt, Frances *Minimal Art* sid 21.

⁷⁸ Morris, Robert "Notes on Sculpture, part IV" i *Artforum* vol 7, #8 (april 1969) Samma år gjorde han en utställning med stålskivor från ett gjuteri, som efter utställningen återlämnades och smältes ned.

⁷⁹ Colpitt, Frances *Minimal Art – The Critical Perspective* sid 88 .

Minimalismens ”faktiskhet” syftade bort från illusionen och till att bejaka och vara en del av verkligheten. När den optiska illusionen är bortreducerad, återstår endast ett objekt och detta objekt ges en helt annan relation till betraktaren. När Michael Fried angriper minimalismen tar han fasta på denna skillnad. Bokstavlighetskonsten, som han kallar minimalismen, kan nämligen inte äga *kvalitet* (som det modernistiska måleriet) eftersom den hamnar mellan konstformerna. Den behöver bara vara (som Judd skrev) intressant, och det är det, menar Fried, som är problemet, eftersom den inte *kan* vara annat än på sin höjd intressant.⁸⁰ Konstnärlig kvalitet är beroende av (men inte en effekt av) att man håller sig till de olika medierna. När konstverken blir en del av verkligheten, blir de till objekt med samma status som vilket annat objekt som helt. Fried avslutar sin essä: ”We are all literalists most or all of our life. Presentness is grace.”⁸¹ Och endast enhetliga målningar (och, för den delen, vissa skulpturer) kan äga ”presentness”, endast dessa konstverk kan äga kvalitet utöver att vara blott ”intressanta”.

Minimalismen bryter således med modernismens krav på enhetlighet och bjuder in betraktaren, vilket är ett av skälen till att den är att betrakta som övergången mellan modernism och postmodernism. Så även fast många minimalister och de som ägnade sig åt det systematiska måleriet såg sig som arvtagare till det modernistiska måleriet, bröt man med det modernistiska måleriets karakteristik, framförallt vad Greenberg kallat ”optisk illusion”. Betydelsen av detta adjö till bildplanets suveränitet underströks nyligen av Rosalind Krauss. Greenbergs konstsyn byggde på ett illusoriskt spel i bildplanet och endast där, men med minimalismen överskreds denna gräns och bildplanet blev bara en plats av många: ”... the picture plane was something to which Donald Judd was eager to say good riddance, declaring the canvas field as nothing more than one side of a ’specific object’ ...”⁸² Minimalismens brott med modernismens enhetlighet är således incitamentet för det pluralistiska konstbegreppet.

Minimalismens roll

Många minimalister ser sig själva som svaret på en uttömd konstform: det modernistiska måleriet såsom det beskrivs av Greenberg. Minimalismen relaterar också till vissa målare, framförallt Jackson Pollock, Barnett Newman, Kenneth Noland och Frank Stella. Det som är särskilt intressant med Barnett Newman är att han, fastän han gjorde de flesta av sina viktigaste målningar under det tidiga femtiotalet, får uppmärksamhet i en vidare mening först mot slutet av femtiotalet. Den enda som intresserade sig för Newman under det tidiga femtiotalet var Greenberg och det var också senare Greenberg som ordnade flera utställningar för

⁸⁰ Judd, Donald ”Specific Objects” sid 137.

⁸¹ Fried, Michael ”Art and Objecthood” i *Art and Objecthood* sid 168.

⁸² Krauss, Rosalind ”Perpetual Inventory” i *October #88* sid 88 (1999).

honom.⁸³ Det vill säga, även här fortsätter och upprätthåller den minimalistiska historieskrivningen Greenbergs.

När den postmoderna genealogin skrivs av bland andra Hal Foster och Rosalind Krauss tar de alltså ofta minimalismen som utgångspunkt. Men även om man som Danto tar sin utgångspunkt i popkonsten brukar argumentationen om varför dessa objekt är postmoderna vara ganska lika; de överskrider gränsen från illusion till verklighet, varigenom de bjuder in betraktaren i betydelseproduktionen och därmed reducerar bort det konstnärliga geniet. Materialitet och hantverksskicklighet är inte längre i fokus, utan objektet som sådant i dess kontext. Konst, som Danto skriver, uppnår därmed självmedvetenhet.⁸⁴

Denna självmedvetenhet kan ofta förklaras med hänvisning till utvecklingen i samhället i stort, men i minimalismens fall lika ofta med referens till utvecklingen inom konsten. En förståelse som redan finns hos minimalisterna själva. Minimalismen utgör, med sin komplexa relation till den estetiska modernismen, en övergångsfas, den felande länken mellan modernism och postmodernism. Minimalismen är resultatet av modernismens uttömning, minimalismen är porten till pluralismen. Därigenom tillåter också minimalismen att man gör skillnad mellan olika former av återbruk. Som vi såg ovan, är Foster inte intresserad av att avfärda Bürgers argumentation helt och hållet, eftersom det skulle kunna leda till att vad som helst är lika möjligt. Som Foster själv skriver:

... my claim that the mission of the avant-garde is comprehended, if not completed, only with the neo-avant-garde furthered by minimalism and pop rests on this belief: the break that Bürger considers the ultimate significance of the avant-garde is only achieved by this neo-avant-garde in its contestation of *formalist modernism*.⁸⁵

Foster har naturligtvis rätt i att minimalismen bryter med den formalistiska modernismen, men vad han undgår att påpeka är att den gör det just därför att denna modernism ansågs uttömd. Här blir Fosters fortsatta argumentation belysande för hans beroende av Greenberg. Han påpekar, vilket jag tror är helt riktigt, att minimalismen innebar det första steget från "kvalitet" i evig bemärkelse till "intresse", dvs en flytande kategori (hämtad från Judd) som riktar sitt sökarljus utåt i stället för inåt och därmed inbjuder betraktaren. Där formalismen söker det "essentiella" söker postmodernismen det "konditionella". Övergången är därför varken en stilhistorisk händelse eller en fråga om att en yngre generation förkastar den äldre. Minimalismen, skriver Foster, betyder både ett brott med modernismen och en återkomst för (det historiska) avantgardet.

⁸³ Greenberg var en enda kritiker som uppmärskade Barnett Newmans två första utställningar, 1950 och 1955, i positiva ordalag.

⁸⁴ Även om man redan från början tog fasta på skillnaden mellan pop och minimalism är det symptomatiskt att de flesta skribenter ändå såg ett stort släktskap mellan bägge formerna: I såväl Judds "Specific Objects" Roses "ABC Art" och Alloways "Systemic Painting" görs kopplingar mellan pop och minimalism.

⁸⁵ Foster, Hal "The Crux of Minimalism" sid 57 (min kursiv).

Foster beskriver modernismen, formalismen, som en statisk kategori som överges till förmån för det dynamiska avantgardet. Ett avantgarde som sedan kan fortsätta sin vandring. Men som blir tydligt när man studerar minimalismens förhållande till modernismen på närmare håll var det inte bara övergången från statisk och evig kvalitet till dynamiskt och relativt intresse som karakteriserar den. Övergången sågs som ett resultat av att det modernistiska måleriet inte längre kunde variera sig, det vill säga att det var uttömt. Skulle modernismen kännetecknas *endast* av den statiska kategorin "kvalitet" skulle den knappast kunna "uttömmas".

Minimalisterna, liksom Foster, opererar därför med ett modernistbegrepp som bygger på förändring *inom* ett visst fält. Dvs ett modernistbegrepp som är liktydigt med Clement Greenbergs, vad jag i det förra kapitlet kallat det estetiska avantgardet. Foster är med andra ord beroende både av Greenbergs historieskrivning och av hans avantgardebegrepp, eftersom den genealogiska kedjan annars inte håller.

Under sextioalet kommer Greenberg till en position där han till sist blir tvungen att överge antingen den statiska kvaliteten eller det dynamiska avantgardet. En dynamik som fångades upp av minimalisterna. Detta är med andra ord en fråga om konception, en teoretisk fråga om hur en konstform utvecklas och vilka variationsmöjligheter som finns. Kanske är det en slump att minimalismen och därmed den postmoderna genealogin också i praktiken har gett Greenberg rätt, när denne har pekat ut de viktigaste konstnärerna under varje period. Minimalismen skulle inte kunnat ha byggts och på samma gång brutits med det expressiva måleri som dominerade femtioalets konstscen. Greenberg, som under femtioalet periodvis försjönk i glömska, blir därmed den främste uttolkaren av femtioalets konst i efterhand.

När Hal Foster, Rosalind Krauss, Craig Owens, Benjamin Buchloh och andra gör minimalismen till den "springande punkten" ("crux") traderar de med andra ord i hög grad minimalismens egen självförståelse. Denna springande punkt har två huvudsakliga funktioner: dels kan den motivera varför "neo-avantgardet" under sextioalet inte är ett enkelt epigoneri av det historiska avantgardet, vilket i längden leder till det postmoderna inträdandet och övergivandet av modernismen i samma andetag. Men den springande punkten har också en annan viktig funktion: den kan skapa den historiska situation som även efter modernismen tillåter att man gör skillnad på olika "återkomster" i konsthistorien. Jag kommer i sista kapitlet att se noggrannare på betydelsen av detta argument, som i princip betyder att "neoavantgardet" kan värja sig från Peter Bürgers attack, vilket däremot det "häftiga måleriet", "transavantgardet" som uppkom vid åttiotalets början, inte kan. Vi står således även i det pluralistiska konstfältet inför en klassisk indelning mellan det sanna och det falska avantgardet. Detta är inbakat redan i hur Foster talar om hur "neoavantgardet" fortsätter att utvecklas. Foster skriver: "minimalism did put the question of subjectivity in play, and in this respect feminist art begins where

minimalism ends.”⁸⁶ Den feministiska, identitetsundersökande konsten står alltså tydligt i relation till minimalismen. Den feministiska konsten fortsätter inte minimalismen, den överskrider den just genom att fortsätta något som minimalismen påbörjat, något som inte rymdes inom minimalismen men som fanns inneboende i dess konstitution. Detta ger för det första den feministiska konst Foster diskuterar legitimitet gentemot argument à la Bürger. Denna specifika form av överskridning är naturligtvis liktydig med definitionen på det sanna avantgardet. Feminismen hos Foster fortsätter därmed minimalismens eget överskridande av modernismen. Det verkar också som om Foster här menar att det rör sig om ett nytt, avgörande brott. Det första neo-avantgardet misslyckades, men genom att det misslyckades har det berett vägen för den nya, dekonstruerande konsten:

In this way the so-called *failure* of both historical and the first neo-avant-gardes to destroy the institution of arts has *enabled* the deconstructive testing of this institution by the second neo-avant-garde...⁸⁷

Jag diskuterade i förra kapitlet avantgardets konstitution och olika tolkningar av vad som kännetecknar ett ”sant” och ett ”falskt” avantgarde. Vi ser här att detta även är viktigt för Foster. Avantgardet är överskridande, konstuttrycken är i det närmaste att betrakta som temporära bostäder. Deras temporalitet definierar dem som avantgarde. Det är också tydligt att det ”sanna” avantgardet alltid står i relation till det tidigare avantgardet, vilket pekar på en utvecklingskedja. Det är viktigt att påpeka att Foster inte här menar att feminismen är den enda fortsättningen på minimalismen, eller att den så att säga låg inneboende i minimalismen från början. Orsakskedjan tecknas retrospektivt, där feminismen är en möjlighet inom minimalismen (genom att denna ifrågasätter subjektiviteten). Att sambanden tecknar sig retrospektivt är förmodligen vad Foster menar med att avantgardet kommer från ”framtiden”, vilket emellertid inte gör att kedjan blir svagare.

Att Foster och andra så starkt bygger på minimalismens självförståelse (dvs, Judd, Morris, Flavin) visar på ett tydligt beroende av den estetiska modernismen. Även modernisterna (dvs Greenberg och Fried) insåg att minimalisterna försökte överskrida modernismen, vilket visar att frågan om minimalismens förhållande till modernismen erkändes från bägge håll, där uppfattningarna av vad detta fick för konsekvenser för konsten skilde sig åt. För modernisterna innebar minimalismen att frågan om kvalitet omöjliggjordes, för minimalisterna att konsten befriade sig från begränsningar inom vilka variation snart var omöjlig.

Foster bygger på en Greenbergiansk modernism genom att bryta med honom. Han inrättar honom (och hans efterföljare) rent av som den sanne modernisten, och den konst han presenterade som modernismens huvudsakliga

⁸⁶ Foster, Hal ”The Crux of Minimalism” *The Return of the Real* sid 247 (not 37).

⁸⁷ Ibid sid 25 (kursiv i originaltexten).

konstyttringar. Den estetiska formalismen blir därmed liktydig med modernismen, fastän det funnits dels alternativa konstyttringar, dels alternativa tolkningar av det abstrakta måleri som kanoniserats till Modernismen med stort M.

Återkomster från framtiden: Greenberg

Vi kan konstatera att vi å ena sidan ställs inför en förenklad historieskrivning, framför allt vad det gäller femtioalet som långt ifrån dominerades av vare sig Greenberg eller de konstnärer han favoriserade (i synnerhet Barnett Newman). Å andra sidan är det sant att det tidiga sextioalet faktiskt dominerades, framförallt på konstscenen, av utställningar i Greenbergs anda och att det uppstod ett förnyat intresse för den formalism Greenberg stod för (med kritiker som Michael Fried) och att det var denna tolkning som minimalismen förhöll sig till, snarare än det expressiva måleriet och den existentiella kritiken. Minimalismen blir således en av anledningarna till att Greenberg återupprättas, men han återupprättas som något förlegat. Genom minimalismens tydliga beroende till honom blir han traditionen.

Detta kan i sin tur förklara varför Foster faktiskt kan både ”upprätta” Greenberg och bryta med honom, vilket han (liksom Krauss) i synnerhet har gjort när han undersökt ”undanträngda” uttryck under modernismen som surrealismen eller alternativa synsätt. När Greenberg blir traditionen, accentueras hans historieskrivning som bara kan revideras när den väl har ”delegerats”.⁸⁸

Greenbergs betydelse som tradition, som Modernism, har ofta lett till att man tolkat honom som en elitistisk essentialist. Denna bild är alldeles för enkel och döljer ”neo-avantgardets” djupare beroende av honom, i synnerhet vad det gäller hans förståelse av avantgardets uppkomst och utveckling. Genom att närmare undersöka Greenbergs konstbegrepp vill jag lyfta fram följande:

- 1) Greenbergs konstbegrepp bygger från början på det vi vid det här laget känner som modernismen, dvs en estetisk autonomi, där kvalitet bestäms inom det för varje medium specifika. Denna kvalitet är evig (dvs samma kvalitet i allt måleri) och därigenom kontextlös. Konstens kvalitet är dessutom omedelbar, i mening av att den uppfattas direkt. Det estetiskt autonoma kompletteras med ett avantgardebegrepp som behövs eftersom repetition innebär att ”skolor” bildas, vilket i förlängningen innebär att konstnärer bygger på det hävdvunna och att de därigenom inte når det som är måleriets (eller skulpturens eller arkitekturens) ”väsen”, dvs kvaliteten. Det råder således ett samspel mellan det för varje medium specifika och avantgardet. Avantgardet söker rädda kvaliteten undan marknadskrafternas nivellering. Kvaliteten, i sin tur, ger konstverken legitimitet.

⁸⁸ Efter att Greenberg etablerats som Modernisten uppkommer en sjö av litteratur som omtolkar modernismen, se bl.a. Krauss, *Rosalind Passages in Modern Sculpture* och *The Optical Unconsciousness*.

- 2) Greenberg använder sig av två avantgardebegrepp, som, i enlighet med vad jag skrev i förra kapitlet, kan definieras som det "sanna" och det "falsa" avantgardet. Det falska avantgardet kan antingen, såsom surrealismen, bygga på felaktiga slutsatser av konsthistorien. Det kan också bestå av konstnärer som bygger på det sanna avantgardets landvinningar utan att föra det vidare, det vill säga de som bildar "skolor". Det sanna avantgardet definieras av hur det överskrider det föregående sanna avantgardet, där en linje tecknas från Manet via kubismen till det abstrakta måleriet hos Jackson Pollock, Barnett Newman etc.
- 3) Greenbergs avantgardebegrepp är inte med nödvändighet linjärt. Med ett linjärt avantgardebegrepp menar jag att avantgardet alltid går "framåt" och lämnar historien bakom sig. Avantgardet vid vissa tillfällen, i synnerhet när någon konstform är uttömd, går bakåt och plockar upp trådar som inte avslutats. Effekten av detta blir dock att vissa konstformer därigenom för evigt är dömda till repetition och akademism.
- 4) Greenberg ställs under sextioalet inför ett val. Antingen fortsätter avantgardet eller så fortblir konsten inom det mediespecifika. Greenberg överger då avantgardebegreppet. Med tiden får begreppet snarast en pejorativ mening.

Genom att läsa Greenberg på detta vis vill jag peka på ett djupare förhållande mellan det estetiska avantgardet och Fosters "neo-avantgarde". Man kan tolka minimalismen som den fortsättning på Greenbergs estetiska avantgarde där det uppstår en konflikt mellan "estetik" och "avantgarde". Greenberg behöll då det förra begreppet, eftersom det endast är i det estetiska som kvalitet kan existera.

"Neo-avantgardet" har i så fall två historiska rötter: Det som Bürger kallar det historiska avantgardet och det som jag här kallat det estetiska avantgardet. Först när det senare har nått en viss utmattning, först när det senare är "uttömt", kan neo-avantgardet återknyta till det historiska avantgardet. Det estetiska avantgardet spelar i så fall en betydligt viktigare roll för den postmoderna genealogin än vad som vanligtvis framgår. Det estetiska avantgardet har blivit (och var kanske alltid) en oupplöslig del av den postmoderna självförståelsen även på ett teoretiskt plan.

Sammanfattning

Foster försvarar sig mot Bürgers angrepp om att neoavantgardet skulle vara en enkel upprepning av det historiska avantgardet på flera sätt. Det jag här har fokuserat på är hur minimalismens brott med det modernistiska måleriet bildar en springande punkt i hans resonemang. Fosters förståelse av begreppet modernism är liktydigt med formalismen, men den tidsperiod som modernismen omfattar, i synnerhet femtiotalet, visar sig ha kännetecknats av flera andra och alternativa tolkningar. Att formalismen konstituerats som modernismen beror på flera saker, där en förklaring ligger i att minimalismen och ny-formalismen riktar intresset mot Greenberg och hans historieskrivning.

Att minimalismen får stå som brytpunkten mellan modernism och postmodernism visade sig ha flera skäl. Den uppfattades så av såväl minimalister och modernister genom att den överskred den gräns som definierade måleriets mediespecificitet. Den poängterade betraktarens roll i konstverket och bröt med modernismens "optiska illusion" till förmån för konstverkens faktiskhet. Minimalismen skapar därmed sin egen legitimitet just genom hur den bryter med det modernistiska måleriet. Konstbegreppet genomgår därmed en kvalitativ förändring, från det eviga värdet "kvalitet" till det mer flytande "intresse".

När minimalismen på detta sätt brutit med det modernistiska måleriet kan "neo-avantgardet" gripa tillbaka på den historia som den modernistiska traditionen förträngt. Den kan då "reaktivera" det historiska avantgardet, och Johns och Rauschenberg kan förvandlas från att ha varit "neo-dada" till att bli "proto-pop". Avantgardet återkommer därmed från "framtiden", men först när den greenbergianska modernismen återkommit från framtiden som traditionen. Vilket den kan göra först när vi insett att den är uttömd.

Minimalismens specifika förhållande till det modernistiska måleriet såsom det uppfattades av Greenberg skapar alltså ett beroende av det. Jag skall nu undersöka hur det kom sig att Greenbergs teorier tog sig den utveckling de gjorde.

Kapitel 4

Den tidige Greenberg

När det samhälle vi drömmer om existerar, när arbetarna har blivit kvitt de exploatörer som fördummar dem genom att tvinga dem till arbete, kommer de ha tid att tänka och lära, de kommer att kunna uppskatta alla de olika kvaliteterna i ett konstverk.

Paul Signac

Inledning

Följande kapitel behandlar Clement Greenbergs första tio år som skribent, mellan 1939 och 1949. Avgränsningen är motiverad dels av att Greenberg slutade skriva konstkritik 1949 dels av att han nästan samtidigt bytte politisk ståndpunkt. Men också på grund av att den abstrakta expressionismen får en tyngre betydelse runt 1950 och på grund av att Greenberg blir en mindre tongivande röst.

Mitt huvudsakliga syfte med detta kapitel är att spåra rötterna till och utvecklingen av Greenbergs tre huvudsakliga begrepp: ”avantgarde”, ”mediespecifik” och ”kvalitet”, där det första förklarar den stilhistoriska utvecklingen, det andra en definierbar egenskap inom varje medium och det tredje en odefinierbar och evig egenskap i varje konstform. Begreppen kommer dock att visa sig ha en komplex relation till varandra.

Jag inleder med en kort biografisk resumé för att sedan, i stort sett linjärt, presentera Greenbergs resonemang. För den abstrakta expressionismens historia och dess relation till den samtida kritiken har jag använt Irving Slanders *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*,¹ samt April Kingsleys *The Turning Point: The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*.² Den abstrakta expressionismens historia och rötter är ett omdebatterat ämne. För några böcker med alternativa tolkningar, se exempelvis Michael Leja *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*,³ Erika Doss *Benton, Pollock and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*⁴ samt Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*.⁵

¹ Sandler, Irving, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* Harper & Row New York (1970) (Härefter: *The Triumph of American Painting*).

² Kingsley, April, *The Turning Point: The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art* Simon & Schuster, New York (1992) (Härefter: *The Turning Point*).

³ Leja, Michael *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* Yale University Press, New Haven and London (1993) (Härefter: *Reframing Abstract Expressionism*).

⁴ Doss, Erika, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism* The University of Chicago Press, Chicago och London (1991) (Härefter: *Benton, Pollock and the Politics of Modernism*).

⁵ Guilbaut, Serge *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* The University of Chicago Press, Chicago och London (1983) (Härefter: *How New York Stole the Idea of Modern Art*).

Biografi -1950

Clement Greenberg och Harold Rosenberg, de två ledande kritikerna för det amerikanska efterkrigsmåleriet, tillhörde kommunistpartiet som fram till Moskvarättegångarna (1935-36) (som dömde bland andra den i exil satte Trotskij till döden), var troget Moskva. Effekten av dessa rättegångar blev att det amerikanska kommunistpartiet 1937 lät sända en delegation, ledd av filosofen John Dewey, till Mexiko för att förhöra Trotskij. Delegationen, som hade som syfte att höra Trotskij:s sida, kom till slutsatsen att han var oskyldig.⁶ Effekten blev att stora delar av kommunistpartiet, framförallt de intellektuella, kom att ta Trotskij:s parti. Men inte alla följde denna trend, vilket ledde till en splittring i vänsterleden.⁷

Partisan Review, med sin delvis nya redaktion med Dwight MacDonald i ledningen, kom att ta Trotskij:s parti och publicera flera alster av både honom och Trotskij-inspirerade texter av bland andra Diego Rivera. Från ett estetiskt och kulturellt perspektiv kan trotskismens betydelse knappast underskattas. Trotskij förespråkade estetisk autonomi i motsats till den Moskva-ledda didaktiska konsten. Det är emellertid viktigt att detta inte innebar en avpolitisering av konsten. Endast genom att, liksom vetenskapen, frikoppla sig från utomstående lagar och bestämmelser kunde konsten vara revolutionen till gagn.⁸ Socialrealismen skulle för trotskisterna inte betyda en konst för massorna. Istället kom den att förknippas med den offentliga konsten i länder som Spanien, Italien och Tyskland och konnotera förtryck och propaganda snarare än utbildning och uppmuntran.

1939 fick Greenberg först en recension av Bertolt Brechts *A penny for the Poor*, och, efter ett par vändor med anmärkningar och åsikter, även sin trotskistiskt inspirerade banbrytande essä "Avant-Garde and Kitsch" publicerad i *Partisan Review*. 1939 företog han också en längre resa till Europa, där han träffade intellektuella som Jean Arp och Jean-Paul Sartre.

"Avant-Garde and Kitsch" fick ett stort genomslag i de intellektuella kretsarna. Texten kom också att publiceras i den engelska tidskriften *Horizon* ett halvår senare och Greenberg blev känd på bägge sidor av Atlanten. Greenberg kom att hålla kontakten med *Horizon*, där han med åren kom att publicera många essäer om den amerikanska konsten. "Avant-Garde and Kitsch" följdes snart av Greenbergs andra stora kulturhistoriska essä "Towards a Newer Laocoon" (1940) men den kom inte att få samma betydelse då, framförallt eftersom intresset för "Avant-Garde and Kitsch" till stor del byggde på Greenbergs analys av masskulturen. Greenberg ansågs nu vara så betydelsefull att han blev erbjuden, och

⁶ Se Allan Wald *The New York Intellectuals* sid 128-163.

⁷ För en ingående analys av denna splittring se Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*.

⁸ "Art can become a strong ally of revolution only insofar it remains truthful to itself" skrev Trotskij 1938. Citerat från Allan Wald *The New York Intellectuals* sid 145.

accepterade, en position som redaktör på *Partisan Review*, vilket dock inte gav någon inkomst.

Konstkritikern Greenberg

1941 mötte Greenberg Margaret Marshall, redaktör på tidskriften *The Nation*. Marshall erbjöd Greenberg att börja skriva recensioner för *The Nation*, som var en större, betydligt rikare tidskrift än *Partisan Review*, men som inte hade samma kulturella status. Greenberg blev en nära vän till Marshall och när han gav ut sin essäsamling *Art and Culture* 1961, var det till henne han dedicerade boken. I april 1941 skrev Greenberg sin första konstrecension om Miró, Léger och Kandinsky, men hans recensioner kom att spänna över hela det kulturella fältet. 1942 blev han *The Nations* officiella konstkritiker.

1943 skrev han också sin första recension av Jackson Pollock, som liksom de flesta konstnärer i denna generation debuterade på Peggy Guggenheims galleri "Art of this Century". Greenberg var nu en etablerad skribent som publicerade sig i flera tidskrifter. 1944 skrev han parallellt med sitt redaktörskap så pass många som 34 artiklar. Samma år blev han "managing editor" för *Contemporary Jewish Record* som 1945 gick upp i *Commentary*, för vilken han genom sammanslagningen blev "associate editor".

Under de sista åren av fyrtioalet publicerade Greenberg några av sina viktigaste essäer om modern konst, i allmänhet i *Partisan Review*. Han publicerade också sin första bok, *Jean Miró*.⁹ Han var sedan slutet av andra världskriget en etablerad skribent och redaktör, även om det inte var många i etablissemanget som delade den positiva syn på den amerikanska konsten han lanserade, där han såg Jackson Pollock och David Smith som de främsta företrädarna. De flesta som var positiva till modern konst menade att det i första hand rörde sig om en europeisk angelägenhet. Greenberg blev erkänd som en viktig del av det amerikanska konstlivet, vilket ledde till att han 1948 deltog i ett rundabordssamtal om modern konst i *Life*. Hans budskap började därmed nå ut till en större publik, även om det mottogs med skepticism, som när *Life* (8/8 1949) förlöjligade hans påståenden i "The Present Prospect in American Painting and Sculpture" (*Horizon* oktober 1947) om att Jackson Pollock skulle vara den bästa av amerikanska målare.

Den amerikanska konstens genombrott

Den abstrakta expressionismens genombrott på bred front skulle dock låta fortsätta vänta på sig. När det till sist sker, beror det naturligtvis till viss del på Greenbergs skrivande. Det var en av Greenbergs recensioner av Jackson Pollock, där han kallat målaren för den störste nu levande konstnären, som ledde till att *Life* gjorde sitt berömda reportage om honom 1949. Reportaget var visserligen relativt ironiskt. Men likväl tycks det ha lockat köpstarka kunder och samlare till den första

⁹ Greenberg, Clement, *Jean Miró*, Quadrangle Press, New York (1948).

Pollockutställningen direkt efter artikeln. Kanske viktigast av allt var att detta ledde till att Alfred J Barr, MoMAs chefsintendent, fick upp intresset för den amerikanska scenen. Han valde en målning åt en samlare, och han kom senare också att bjuda in Pollock, tillsammans med de Kooning och Gorky, att representera USA på Venedig-biennalen.

Men succén beror inte bara på konstnärlig kompetens och ett fåtal ihärdiga skribenter. Den abstrakta expressionismen motsvarade på flera plan den individualism som USA använde som antipropaganda mot det sovjetiska systemet under det kalla kriget.¹⁰ Motsatsen var förstås socialrealismen. Den föreställande, didaktiska konsten sågs som ett uttryck för den förhatliga kollektivismen och socialismen. Så även om man från central ort inte alls förstod de estetiska principerna, förstod man att slå mynt av de politiska implikationerna, vilket ledde till att konsten fick ett starkt officiellt stöd och stor exponering. 1950 innebar också på andra sätt vändpunkten för den abstrakta expressionismen, med debututställningar för de flesta konstnärer som vi idag sammanknippar med konstformen.

1949 slutade Greenberg som *The Nations* konstkritiker, vilket också betydde att han helt slutade skriva konstkritik. Men att Greenberg sade upp sig berodde inte bara på att han var trött på konstkritik, utan också på att han kommit på kant med *The Nations* politiska, framförallt utrikespolitiska ståndpunkt, som i hans tycke var allt för pro-sovjetisk. Men det var inte som trotskist han tog avstånd från *The Nation*, redan 1948 hade han deklarerat att han ansåg sig själv som före detta marxist.

¹⁰ Se Guilbaut, S *How New York Stole the Idea of Modern Art*. För en vidare analys av hur detta påverkade den amerikanska konstscenen, se även Erika Doss *Benton, Pollock and the Politics of Modernism*.

Greenbergs konstsyn

Jag kommer här i huvudsak att diskutera "avantgarde", "mediespecifik" och "kvalitet", de tre begrepp som är avgörande för att förstå Greenbergs konstbegrepp. Begreppet "avantgarde" finns med i Greenbergs texter redan från början. Själva begreppet "mediespecifik" dyker upp först senare, men det som det beskriver är viktigt redan från början. Mediespecifik betyder att det finns något inom varje konstform som är unikt för just den konstformen. Tredimensionaliteten är unik för skulpturen, alltså är tredimensionalitet skulpturens mediespecifika egenskap. Greenberg kommer med tiden att kalla det som är unikt för måleriet för "ytmässighet" (flatness). Att hitta fram till det för varje konstform unika kommer att bli viktigt för Greenberg, eftersom han menade att häri låg de olika konsternas oberoende och därmed deras existensberättigande. Det vill säga, en målning kan berätta en intressant historia, men det är inget som ger den kvalitet som *målning*. Om kvaliteten ligger i berättelsen, är kvaliteten litterär och säger inget om måleriet. Detta har lett till en gängse föreställning om hans konstbegrepp som är gravt förenklad och kan summeras så här: Greenberg förespråkade ett måleri som ägnade sig endast åt det målerispecifika. I *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism*, som behandlar Greenbergs och Rosenbergs tidiga texter, skriver James D. Herbert på ett typiskt vis om Greenbergs konstbegrepp:

A work of art was good to the degree to which it took art itself as subject, which implied that art should concentrate on its own medium, which implied that art should be flat...¹¹

Det kommer att bli tydligt att Greenberg varken menade att måleriet måste vara platt eller abstrakt, och inte heller menade han att måleriet blev bra *bara* för att det blev platt. Dels kan det mediespecifika odlas även i ett föreställande måleri, dels är det faktum att en målning är abstrakt ingen garanti för kvalitet. Det mediespecifika är endast en garant för autonomi, för självbestämmandet. Men att säga upp självbestämmandet är att automatiskt göra avkall på alla kvalitetsanspråk: en målning kan inte ha litterära kvaliteter, eftersom måleriet inte är litteratur.

Att säkerställa det mediespecifika är inte bara en fråga om att synliggöra tekniska skillnader konstformerna emellan, även om det förvisso på många sätt är samma sak. Det är dock viktigt att skilja dem åt. Ett medium är i detta fall liktydigt med hur de tekniska aspekterna behandlas. *Mediet* kan på så vis vara ändligt, dvs avgränsat, medan de tekniska aspekterna är oändliga. För Greenberg är det självklart att avantgardet ägnar sig åt det mediespecifika, eftersom det är det

¹¹ Herbert, James D. *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism: The Early Theoretical and Critical Writings of Clement Greenberg and Harold Rosenberg*. Stanford Honor Essays in Humaniora, Stanford (1985) Sid 8.

medium som kvarstår. Mediet kan således beskrivas som en plats. Som vi såg i förra kapitlet är det just denna plats förmodade ändlighet som gör att minimalister som Donald Judd kan anse att hans objekt är en naturlig fortsättning på måleriet.

Begreppen "mediespecifik", "avantgarde" och "kvalitet" kan vara svåra att särskilja framför allt i Greenbergs tidiga skrivande. "Avantgarde" blir begreppet som till stor del förklarar varför detta behov av självbestämmande har blivit nödvändigt. För Greenberg är inte "avantgardet" något som ifrågasätter konsten som institution, som det betydde för Peter Bürger. "Avantgardet" är inte denna attack, utan svaret på attacken. Likheten skall inte förbrylla, för Greenberg är inte "avantgardet" ett svar på dadaisternas attack på konsten som institution. "Avantgardet" svarar på kapitalismens upplösande av alla hierarkier och värderingar. Att säkerställa sitt eget kompetensområde (det mediespecifika) blir "avantgardets" uppgift för att motverka den totala upplösningen, nu när det varken finns kyrka eller aristokrati som kan skydda konsten. Endast konst som är suverän kan göra anspråk på kvalitet, men därmed gäller inte det omvända. "Avantgardet" *utspelar* sig i det mediespecifika, i mediet i vidare bemärkelse. Man skulle kunna säga att "avantgardet" under den period Greenberg beskriver sammanfaller med det mediespecifika. Men eftersom "avantgardet" befinner sig i rörelse, finns det möjligheter att det kommer att röra sig vidare, vilket förklarar varför Greenberg i sina tidiga texter tror att abstraktionen ändå har större potential än det föreställande. Greenberg formulerar aldrig rakt ut frågan om "avantgardet" rent av kommer att fortsätta sitt överskridande bortom det abstrakta, men under fyrtioalet funderar han i banor som pekar åt det hållet. Det handlar då i första hand om att stafflimåleriet, snarare än måleriet som sådant, skulle kunna överskridas.

Jag kommer i det följande att se på Greenbergs texter med dessa begrepp i bakgrunden, för att visa hur de styr hans konstbegrepp och bedömningar. Jag kommer att se på vilken konst Greenberg tyckte om respektive tyckte illa om och vilka skäl han anförde. Som "formalist" intresserade sig Greenberg inte alls för kontexten, men det kommer att framgå att han gärna beskrev konsten i analogi med den allmänna tidsandan, som han kännetecknade med industrialism, rationellt tänkande och positivism.

Konsthistorikern Thierry de Duve gör i *Clement Greenberg Between the Lines* en uppdelning mellan tre olika sidor hos Greenberg, eller, som de Duve själv skriver, tre olika Greenberg. Den doktrinäre Greenberg som behandlar avantgardets roll, kritikern Greenberg som "upptäckte" Jackson Pollock och slutligen Greenberg teoretikern som med utgångspunkt i Kant och Croce resonerar kring estetik och smak.¹² Även om jag ibland ligger nära de Duves förståelse av Greenberg är denna uppdelning av flera skäl inte till någon större hjälp i detta sammanhang.

För det första av skäl som antytts ovan, avantgardet och det mediespecifika är olika företeelser. Men samtidigt råder det för den tidige Greenberg ett klart

¹² de Duve, Thierry *Clement Greenberg Between the Lines* Éditions Dis Voir, Paris (1997).

samband dem emellan. Eftersom det mediespecifika också är vägen till kvalitet (dvs estetik och smak) går det inte att diskutera de två begreppen oberoende av varandra. Den sene Greenberg kommer däremot att diskutera kvalitet i högre grad än utveckling och avantgarde, vilket är av största betydelse för mitt resonemang. Det är just här som minimalismens brott med honom konstitueras: den fortsätter avantgardets utveckling bortom det mediespecifika, medan Greenberg tvärtom släpper avantgardet till förmån för kvaliteten.

För det andra använder jag kritikern Greenberg på ett annat vis än de Duve. Jag läser Greenbergs kritik genom hans begreppsapparat för att se hur den tillämpas i praktiken. Därigenom blir det också tydligare, menar jag, hur Greenberg tänkte sig avantgardet som en del av en mer generell tidsanda och hur han ser (den bra) konsten som en pågående process mot enhetliga uttryck. Om Greenberg var en bra kritiker eller inte är i detta perspektiv ointressant.

"Avantgarde" och "kitsch" hos Greenberg

Som jag nämnde ovan tillhörde Greenberg under tiden före och under andra världskriget de intellektuella trotskisterna. Riktigt när Greenberg övergav socialismen är svårt att säga, men han höll fast vid den fram till åtminstone 1946, och beskriver sig som före detta marxist 1948.¹³ Trotskij tillät och förespråkade alltså en konstens autonomi, vilket öppnade för en konst som enligt Greenbergs modell skulle säkerställa sitt eget kompetensområde.¹⁴

Greenberg lanserar sin förståelse av begreppet "avantgarde" redan i "Avant Garde and Kitsch" (1939). Hans beskrivning av det har varit föremål för många diskussioner, många gånger som intäkt för hans förmenta elitism. Man måste emellertid här fråga sig vad för sorts elitism Greenberg stod för. Det är sant att han i specifik bemärkelse tror att endast ett fåtal kan bli riktigt bra konstnärer och att det är lika få som kommer att kunna förstå denna konst. För att förstå denna specifika övertygelse måste vi placera den i sin generella, kulturella kontext. Där tjänar avantgardet som ett (det enda) motståndet mot hotet av att helt sugas upp i den marknadsekonomiska logiken där allt baserar sig på bytesvärdet. Den konst som inte reflekterar över detta problem är kitsch. Greenbergs kitschbegrepp är alltså vidare än den vardagliga definitionen. För Greenberg står kitsch inte bara för hörtorgskonst och krimskrams. Det tjänar också som metafor för allt som är oreflekt-

¹³ 1946 skrev han i "Letter to the Editor of *The Nation*" "True, I may be a Socialist..." i O'Brian John *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism II* The University of Chicago Press (Vol I & II 1986, vol III & IV 1993) sid 67. (Härefter *CEC* följt av volymnummer.) 1948 heter det att "...there is the ex- or disabused Marxist (in which category I put myself)..." "The State of American Writing, 1948: A Symposium" *CEC II* sid 255.

¹⁴ Denna länk mellan det abstrakta måleriet och trotskismen kan kanske kasta ljus över vad Andrew Benjamin finner så gåtfullt: "...it remains the case that critics as different as Meyer Schapiro and Clement Greenberg have linked abstraction to a new departure within art and thus to the modern." *What is Abstraction* Academy Editions, London (1996). Sid 7.

erat, allt som aningslöst eller medvetet gör avkall på kvaliteten för att gå marknaden till mötes. I förlängningen är kitschens brist på motstånd till och med farlig.

Det är alltså som marxistisk kulturkritiker (Greenbergs första texter är att se som kulturkritik, snarare än konstkritik) han närmar sig problemet ”kitsch”, först i ett brev till *Partisan Review* författat några månader innan han publicerar sig där för första gången. Anledningen till brevet är att Greenberg har reagerat på vad Dwight MacDonald skrivit om film i Sovjet, där denne påstod att ”Western art has for centuries lived without associations with the masses”. Tvärtom, menar Greenberg, har den härskande klassen alltid erbjudit den arbetande dito en urvattnad kopia på den kultur de själva håller för högst.¹⁵ Det är alltså mot den bakgrunden vi skall försöka förstå Greenbergs definitionsförsök av begreppet ”kitsch”.

Avantgardets ursprung

I ”Avant-Garde and Kitsch” börjar Greenberg beskriva den generella kulturella och historiska kontext han placerar sina begrepp i. Det moderna sekulariserade samhället (industrialismen, kapitalismen) har medfört en upplösning av gamla dygder och principer, som tills dess haft sin legitimitet av en högre världslig eller religiös makt. Denna upplösning skapade runt 1800-talets mitt en frihet, men också ett vakuum. När inga regler är stipulerade, kan konstnären inte spela på reglernas ramverk. Inte heller kan han/hon räkna med en försörjning som hovmålare el. dyl. Det borgerliga samhället är det första som uppfattar sig självt som en funktion av en förändrad ekonomisk och samhällelig struktur, som den senaste formen i en social successionsordning. Samma borgerlighet erbjuder i sin tur utgångspunkten för det industriella samhällets framväxt. För Greenberg är det inte det borgerliga samhällets *ideologi* som i första hand befrämjar avantgardet, utan att det bildar en ny samhällelig struktur som är nödvändig för avantgardets framväxt: ”Bourgeoisie society gave these talents a prescription, and they filled it – with talent.”¹⁶ När Greenberg här antyder en ”utveckling” inom måleriet, är det alltså inte en utveckling som är oberoende av samhället i stort.

Det borgerliga samhället betyder här inte blott något som har med beställarsituationen och salongerna att skaffa, utan innebär en samhällsomstrukturering i stort där den borgerliga klassen snarare är ytterligare ett symptom. I botten ligger industrialismen, och allt det Greenberg såg som denna tids främsta manifesteringar, positivism i filosofin, abstraktion och renodling i kulturen i allmänhet och måleriet i synnerhet:

...that great change from three to two-dimensionality which modern art has affected in pictorial space – a change that expresses our industrial society's abandonment of Cartesian rationality for empiricism and positivism.¹⁷

¹⁵ Se John O'Brians introduktion till Greenbergs samlade texter i *CEC I & III*.

¹⁶ Greenberg, C. ”Towards a Newer Laocoon” (1940) *CEC I* sid 27.

¹⁷ Greenberg, C. ”Matisse, Seen Through Soviet Eyes: Review of *Matisse: A Social Critique* by Alexander Romm” (1948) *CEC II* sid 203.

Greenberg understryker genomgående denna koppling mellan industrialism, borgerlighet, abstrakt konst och positivism. Den abstrakta konsten är ett resultat av samma krafter som positivismen, vilket leder Greenberg till att längre fram använda ordet "positivism" som positivt värdeord i omdömen om konst.¹⁸ Detta bruk är något som gäller för flera av hans begrepp.

I den tilltagande industrialismen och urbaniseringen kom avantgardet snart att bryta med det borgerliga systemet, söka sig bort från salongerna och bli bohemiskt. I "Avant-Garde and Kitsch" beskriver Greenberg hur avantgardet kom att ta avstånd från samhället i stort, och därmed kom att hålla sig utanför politiken. Ett nödvändigt steg för att kunna låta kulturen utvecklas i ett allmänt förvirrat tidevarv.¹⁹ Detta förklarar enligt Greenberg varför konsternas allmänna tendens under denna tid var att sträva mot ett absolut uttryck, där innehållet helt kom att lösas upp i formen. En *l'art pour l'art*, som i sin tur ledde mot det abstrakta.²⁰ Sinnebilderna för den första riktiga avantgardemålaren blir därför inte oväntat Gustave Courbet, vars viktigaste insats är att han har gjort betraktaren medveten om mediet.²¹ Genom denna akt befriade han måleriet från att tjäna andra herrar som litteraturen. Denna autonomi garanterar samtidigt konstens existens gentemot varufetischeringen, ett resonemang som redan Courbet själv var inne på.²² Det politiska radikala hos Courbet och det tidiga avantgardet var en av orsakerna till att brottet kan uppstå, men är egentligen inte en nödvändig egenskap för avantgardet. Detta understryks av att Courbets efterföljare som Manet och impressionisterna inte var lika radikala. Däremot blommar den politiska radikalismen upp igen (och för sista gången) hos neo-impressionisterna, vilka beskrivs som "the first after Courbet to join avant-gardism to radical politics". Men allt eftersom marknaden för konst expanderade, vände sig konstnärerna även mot detta tills slutligen:

...the generation of artists and writers that rose in Paris after 1900 occupied itself with neither politics nor religion but went in for experience, that is bohemianism, when it went in for anything at all besides the practice of art.²³

¹⁸ Om Dubuffet skrev han "...his positivism accounts for the superior largeness in his art." "Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock." (1947) *CEC II* sid 124. För andra tillfällen när dessa sammankopplingar görs se "Review of an Exhibition of School of Paris Painters" (1946) *CEC II* sid 87-90, "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" (1947) *CEC II* sid 160-170 och "Our Period Style" (1949) *CEC II* 322-326.

¹⁹ Greenbergs ordagranna uttalande lyder: "to keep culture *moving* in the midst of cultural confusion..." "Avant-Garde and Kitsch" (Greenbergs kursiv) (1939) *CEC I* sid 8.

²⁰ Se "Abstract Art" (1944) *CEC I* sid 199-204, "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" (1947) *CEC II* sid 160-170, "Feeling is all" (1952) *CEC III* sid 99-106, "Abstract and Representational" (1954) *CEC III* sid 186-193 "Modernist Painting" (1960) *CEC IV* sid 85-94 "Where is the Avant-Garde?" (1967) *CEC IV* sid 259-265.

²¹ Se framförallt del II i "Towards a Newer Laocoon" (1940) *CEC I* sid 26-30.

²² "I conquer freedom, I save the independence of art." Citerat efter Bois, Yve-Alain "Painting: The Task of Mourning" i *Painting as Model* MIT Cambridge and London (1990).

²³ Greenberg, C. "Review of *Camille Pissarro: Letters to his Son Lucien*" (1944) *CEC I* sid 215.

Greenberg skisserar en utveckling, med utgångspunkt i den politiske Courbet, till det abstrakta måleriet utan att i någon högre grad ta hänsyn till det politiska innehållet. Innehållet, eller kanske snarare *ämnet*, är inte intressant för måleriet som sådant, för själva praktiken. Greenberg gör först ingen skillnad mellan "subject matter" och "content". "...subject matter or content", skriver han i "Avant Garde and Kitsch", "becomes something to be avoided like a plague."²⁴ Men redan i "Towards a Newer Laocoon" har han börjat skilja de två begreppen åt. Avantgardet började efter neoimpressionisterna fly undan att vara idéernas underhuggare, att vara "infekterade" av den ideologiska kampen. Men även en abstrakt målning har i någon mening ett innehåll "...in the sense that every art work must have content, but that subject matter is something that the artist does or does not have in mind while he is actually at work."²⁵ En målare kan alltså vara illustrativ och ändå vara mindre ideologisk än Courbet, eftersom den illustrativa konstnären lika gärna kunde ha valt ett annat medium, det bara råkade bli måleri. Det är så vi måste förstå Greenbergs tanke på "escape from ideas" och "break with literature".

Den abstrakta konstnären imiterar inte naturen, utan själva imiterandet som sådant, själva processen att framställa konst. Processen är enkelt sagt liktydig med de fysiska förutsättningarna för måleriet. Det är därför han 1944 kan skriva att:

The successors of impressionism have made all this more explicit. Painting, become anti-idealist, has surrendered itself once more to the literal plane surface.²⁶

Avantgardet och det mediespecifika hör således intimt samman. Den sociala och kulturella situation som består i hierarkiernas sammanbrott, industrialismen och urbanismen, och som i sin tur leder till att borgarklassen och arbetarklassen växer fram, innebär även avantgardets födelse. Avantgardet, som vill rädda konsten undan att bli terapi och/eller underhållning, väljer bort del efter del tills det når fram till konstens "legitima gränser". "The arts lie safe now, each within its 'legitimate' boundaries" skriver Greenberg i "Towards a Newer Laocoon". Men varför är det så viktigt att konsten säkerställer sina "legitima gränser"? För att förstå det måste vi titta närmare på hans förståelse av begreppet "kitsch".

Definitionen av "kitsch"

Konsternas särskilda och specifika värden har lyfts fram i ett historiskt skede av positivism, industrialism, borgerlig kultur och urbana samhällen. Men industrialismen är samtidigt en del av faran mot den sanna konsten, eftersom den är massinriktad. 1947 skriver Greenberg:

²⁴ Greenberg, C. "Avant Garde and Kitsch" (1939) *CECI* sid 8.

²⁵ Greenberg, C. "Towards a Newer Laocoon" (1940) *CECI* sid 28.

²⁶ Greenberg, C. "Abstract Art" (1944) *CECI* sid 201.

...today the new mass cultural market created by industrialism is seducing writers and artists into rationalizing and packaging for mass distribution even the most pretentious products. [...] Culture means *cultivation*. Only the enormous productivity of American industrialism could have led any society to think that it is possible to cultivate the *masses*.²⁷

Eftersom texten är skriven 1947 kan vi här misstänka att uttalandet är ett tecken på hans av-marxistifiering. Men Greenberg har hela tiden varit emot den massproducerade bilden, emot en massornas kultur. Emot är kanske ett starkt ord, eftersom han samtidigt menar att massorna alltid har förhållit sig indifferent till kulturen, varför de inte utgör ett reellt hot mot den. Men att massorna inte är ett hot mot kulturen är inte detsamma (i varje fall inte för den tidige Greenberg) som att masskulturen inte är ett hot. Tvärtom är den ett hot både mot kulturen och massorna.

Samtidigt med avantgardet föddes också dess motsats, ett "reargarde", vilket innefattas i vad Greenberg kallar "kitsch". Kitschen är kommersiell och populär, och innefattar i huvudsak allt från illustrationer till Hollywoodproduktioner. Men kitsch kan också innefatta betydligt mer avancerade uttryck. Salvador Dali är exempelvis, av skäl som framgår senare, också kitsch för Greenberg.

Kitsch definieras utifrån dess produktions- och konsumtionsfunktioner. Kitsch är en konsekvens av det moderna urbaniserade samhället som skapar en (i västvärlden) universell "läsbarhet", utifrån en minsta gemensamma nämnares princip. Eftersom masskulturen är en funktion av industrialismen är den i huvudsak en urban fråga. Den fungerade som ersättning för den kultur de nyblivna stadsborna hade förlorat, men innehåller inte de särskillnader som finns i folkkultur. Det gör inte kitschen statisk, den förändras den med, men bara på ytan, den förändras i stil, men basen är alltid densamma. Kitschen är på detta vis en parasit på de genuina kulturella förändringarna, och den kan ikläda sig former som liknar avantgardet. "It has many different levels, and some of them are high enough to be dangerous to the naïve seeker of true light".²⁸ Kitschen är dessutom vad vi idag skulle kalla kulturimperialistisk, eftersom den genom sin lättillgänglighet får folk över hela världen att överge sina "naturliga" uttryck och stirra på färgglada tidningsomslag från väst.

Vad är det då för något som gör kitschen så framgångsrik? I en kommentar till Dwight MacDonald (se ovan) och Kurt London, som skriver att den ryska bonden föredrar Repin framför Picasso eftersom staten har sagt att socialrealism är bättre än formalism, svarar Greenberg att vad staten säger och inte säger har liten effekt på folks smak. Han konstaterar till exempel att folk i väst uppfostras till att uppskatta de gamla mästarna men ändå väljer de kitsch. Den ryska bonden väljer Repin eftersom Repin är lättare att förstå, Repin erbjuder en historia. Bonden tror att det är bra konst för att han förstår historien. Kitschen bryter därmed ner distinktionen mellan värden som tillhör konsten och värden som inte gör det.

²⁷ Greenberg, C. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" (1947) *CEC II* sid 162 (kursiv i original).

²⁸ Greenberg, C. "Avant Garde and Kitsch" (1939) *CEC I* sid 13.

Kitschen besparar åskådaren all ansträngning och vore det inte för de anti-amerikanska strömningarna i Sovjet skulle den ryska bonden välja bort även Repin till förmån för någon massproducerad bild. Att kitschen är så lättillgänglig gör den till ett utmärkt propagandaverktyg. Det är därför som totalitära stater använder kitsch som sin officiella kultur.

Som marxist menade Greenberg att massan var dömd till kitsch så länge den förblev massa. Endast en omorganisation av produktionsmedlen, och inte en utbildning i god konst, kan ändra på detta. Det vill säga, endast en socialistisk stat, där massan upphör att vara massa, kan ändra på detta. Och eftersom Greenberg i sitt tidiga skrivande trodde att kapitalismen snarast gick mot sin undergång (och dessutom såg varje kvalitetsyttring som ett hot mot sin överlevnad) låg räddningen för konsten i händerna på socialismen: "Today we look to socialism *simply* for the preservation of whatever living culture we have right now."²⁹ Greenberg förhåller sig på flera ställen till en möjlig socialistisk stat som räddaren av kulturen, men endast som en bättre förutsättning för kultur än det kapitalistiska systemet. Den socialistiska staten genererar inte automatiskt en bättre kultur, vilket framgår när han 1944 kritiserar Pissaros tro på *modellen* i marxistisk mening,³⁰ och än tydligare framgår det i ett svar Greenberg skriver på en kritik han fått:

True, I may be a Socialist, but a work of art has its own ends, which it includes in itself and which have nothing to do with the fate of society.³¹

Att Greenberg ser urbaniseringen och den moderna tiden som kitschens moder, som en effekt eller ett svar på ett behov hos en befolkning tagen från sina rötter, är något som påpekas även av konstteoretikern Thomas Crow. Crow tar fasta på att "kitsch" för Greenberg har en vidare betydelse, men han tenderar att behandla det massproducerade och kitsch som utbytbara entiteter. För Crow får kitschen hos Greenberg funktionen av att vara det som tvingar konsterna till sina egna medium för att, som Greenberg skriver i "Avant-Garde and Kitsch", säkerställa sin självständighet.

"Quality", it is true, remains exclusive with modernist remnants of traditional high culture, but mass culture has determined the form high culture must assume. Mass culture is prior and determining; modernism is its effect.³²

Kanske kan man göra en differentiering i att kitschen är en *konsekvens* och avantgardet en *reaktion* på en historisk situation som är det urbana, industriella rotlösa kapitalistiska samhället. Konsekvensen har i detta fall ingen kritisk relation till sin uppkomst, vilket avantgardet har. Crows analys har sina starkaste poänger

²⁹ Greenberg, C. "Avant-Garde and Kitsch" (1939) *CEC I* sid 22.

³⁰ Greenberg, C. "Review of *Camille Pissarro: Letters to his Son Lucien*, edited by John Rewald" (1944) *CEC I* sid 214.

³¹ Greenberg, C. "Letter to the Editor of *The Nation*" (1946) *CEC II* sid 67.

³² Crow, Thomas "Modernism and Mass Culture" i *Modernism and Modernity* (Red: Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David Solkin, Press of the Nova Scotia Collage of Art and Design, Halifax, Nova Scotia 1983) sid 221 (Även i *Pollock and After* sid 233 – 266).

när han inte talar om Greenbergs kitschbegrepp, utan om hans förståelse av avantgardet (fastän detta inte är textens primära syfte) och hans position i jämförelse med andra samtida marxister som Meyer Schapiro, Theodor Adorno och Walter Benjamin.

Crow gör ingen direkt parallell mellan Greenberg och Benjamin. Det är på sätt och vis förklarligt, eftersom Benjamin var intresserad av att "de-mystifiera" konstens aura, plocka ned den från sina höga hästar och lyfta fram en massans kultur (och politiska medel) såsom fotografien och i än högre grad filmen. Han är Greenbergs motsats i detta sammanhang, och är också långt intressantare än Greenberg som teoretiker för masskulturen. Ändå finns det på en annan nivå likheter mellan Greenberg och Benjamin. Greenberg tror inte att masskulturen har den revolutionära potential som Benjamin tillskriver den, eftersom den är så likriktad att den knappt kan tänkas bära ett budskap som är annat än just likriktande. Avantgardets revolutionära potential ligger istället just i att det inte är likriktat, att det undgår "strömningar" och därför fungerar som ett motstånd mot propaganda. Benjamin ser masskulturen som en logisk effekt av industrialismen, liksom proletariatet, och därför också som det medel som kommer att bära kulturen i nästa fas. Motsatt Greenberg skulle han anse att konst som ägnar sig åt det mediespecifika är bara ytterligare en effekt av alienationen i samhället. Men i likhet med Greenberg såg han en fara i massestetikens möjligheter att dölja faktiska politiska förhållanden. Hans medicin, återigen, var dock annorlunda: "Så förhåller det sig med den estetisering av politiken fascismen bedriver. Kommunismen svarar med att politisera konsten."³³

Relationen mellan fascism och masskultur är förmodligen viktigare för Greenberg än vad som vanligtvis lyfts fram, där fascism bör förstås som betecknande för Stalins Sovjet, Hitlers Tyskland och Mussolinis Italien. Greenberg såg förmodligen också en stark bildmässig likhet mellan den "oskyldiga" masskulturens bilder i USA och propagandans bilder från fascismens länder. Greenberg presenterade alltså inte i första hand en kulturelitists perspektiv på massans nöjen, utan en oro för masskulturens förmodade kraft till likriktning och till en minsta gemensamma nämnarens politik.

Greenberg har som sagt vid flera tillfällen blivit kritiserad för sin uppdelning i "avantgarde" och "kitsch", eftersom detta indikerar en stark kulturelitism. Andrew Higgins går så långt att han anser att Greenbergs marxism och hans elitism leder in i inget mindre än en paradox, där en marxist försöker försvara en kulturell ordning som inte hör den marxistiska världen till. (Även Higgins utgår från att "kitsch" bara rör det massproducerade, varför han missar många av Greenbergs nyanser.) Att Greenberg är så rädd för kitschen, beror enligt Higgins på att den är "...the cultural revenge of the lower classes which will sweep

³³ Benjamin, W "Konstverket i Reproduktionsåldern" Ur *Bild och dialektik* Symposium, Stockholm & Skåne (1991) [1936].

away all culture...”³⁴ Men den svepande kraft som Higgens tycker sig se i Greenbergs kitschbegrepp är i själva verket, som det är redan hos Marx, *kapitalismen*. Det är kapitalismen som, på gott och på ont, utplånar de samhälleliga strukturerna och den symboliska ordningen. Kapitalismen är, för att tala med Deleuze/Guattari, den starkaste deterritorialiserande kraft historien skådat, den blåser rent systemet, och lämnar endast kvar värden baserade på en ekonomisk bytesbalans: ”By substituting money for the very notion of a code, it has created an axiomatic of abstract quantities that keeps moving further and further in the direction of the deterritorialization of the socius.”³⁵

För Greenberg är detta, som vi sett, samtidigt faran med kapitalismen, och dess största förtjänst. Förtjänsten är att kapitalismen på detta vis möjliggör, eller kanske snarare framtvingar, en avantgardets existens, nackdelen är att allt riskerar att värderas ur ett ekonomiskt perspektiv vilket är en av kitschens grundförutsättningar. Det är därför Greenberg beskriver kitschen som en kapitalismens (industrialismen etc) effekt. Akademism är en reaktionär kraft. Det innebär att man önskar sig tillbaka till före kapitalismen, att sörja och sakna en svunnen tid, en re-territorialisering.

För Greenberg deltar avantgardet i den stora utrensningen (avantgardet är ju också något nytt, en ny *form* av kultur, som konstteoretikerna Fred Orton och Griselda Pollock påpekar³⁶), men det förmår att möta och mota upplösningen. Det räddar, genom att alienera sig från samhället och politiken, det av genuint värde som finns i den västerländska historien. På samma sätt fungerar det socialistiska systemet, väl det inträffar, som en förbättring av de historiska värdena, och inte ett avståndstagande från dem.

David och Cecile Schapiro skriver att Greenberg ansåg att den nya konsten var tvungen att ”...be difficult enough to shut out all but an elite...”³⁷ Men avantgardet kämpar inte för att utesluta massan, det kämpar för att genom sitt motstånd rädda sig undan kapitalismens totala nivellering.

Thierry de Duve har försökt tolka detta mot Greenbergs judiska bakgrund. de Duve diskuterar kitschens vara (eller snarare tillblivelse) genom att konstatera att för att något skall kunna vara kitsch, måste det vara en handelsvara. Detta är inte svårt att förstå om man accepterar att kitsch och masskultur är utbytbara storheter. de Duve följer upp sitt resonemang:

An object is only ready to become kitsch if it is a commodity, and it becomes a commodity by entering (from its very conception) into the world of value,

³⁴ Higgens, Andrew ”Clement Greenberg and the idea of avant garde” *Studio International* 182 (oktober 1971) sid 145.

³⁵ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* University of Minnesota Press, Minneapolis (1983) [1972] sid 33.

³⁶ Orton, Fred Pollock, Griselda ”Avant-Gardes and Partisans Reviewed” (1981) I *Pollock and After* sid 175.

³⁷ Schapiro, David and Cecile. ”Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting.” (1977) I *Pollock and After* sid139-140.

the economic world where exchange is not of the order of speech addressed to someone, but instead is an instrumental relation. One could say, paraphrasing Lévinas, that the commodity has no face. Kitsch is the mask of this non-face. [...]

Every cultivated person who has given the slightest thought to kitsch has realized that behind the dwarfs in the garden are the SS playing Brahms.³⁸

Det är uppenbart att de Duve använder begreppet ”kitsch” i allmän mening. Men Greenbergs begrepp är som vi sett, (och som de Duve mycket väl vet) vidare än så. Det kommer att framgå längre fram i detta kapitel att Greenberg såg en stor fara i att kitschen i dess mest raffinerade form utövade en lockelse på den seriösa konstnären med löften om snabba pengar och säker framgång. Detta skulle kunna stödja de Duves tes om att det just är det instrumentella (eller kanske *inriktningen på det instrumentella*) i den konst som aspirerar på att vara högkultur, som gör att den ändå blir kitsch. Å andra sidan ansåg Greenberg att även ett ”att vilja men inte kunna” resulterade i kitsch, vilket skulle kunna ge begreppet en annan bestämning än den det får genom att definieras som handelsvara.

³⁸de Duve, Thierry *Greenberg Between the Lines* sid 45-46.

Några andra centrala begrepp hos Greenberg

Avantgardets flykt undan marknadskrafterna och till konsternas "legitimate boundaries" kommer att leda till den konflikt som ligger i centrum för denna avhandling. Vi ser på de två begreppen, i omvänd ordning.

"Boundaries", konstformens gränser, tyder på att det finns vissa karaktärsdrag inom varje konstform som inte finns någon annanstans. Det är detta som kallas för de mediespecifika egenskaperna, vilket jag kommer att se närmare på nedan.

"Legitimate", legitimitetsfrågan, är en mer komplicerad historia vars omedelbara betydelse tycks vara att konstformens gränser, de mediespecifika karaktärsdragen, är vad som ger konsten legitimitet, eftersom gränser skapar suveränitet och autonomitet. Som det kommer att visa sig är det mediespecifika nämligen det *enda* som kan ge konsten legitimitet. Detta, menar Greenberg, är ett historiskt faktum.

Om Greenberg bara var intresserad av avantgardet skulle man kunna tänka sig att även denna gräns skulle kunna överskridas, framför allt om man tänker sig att avantgardet skall fortsätta sin progressiva gärning. Men Greenberg är också ute efter att bevisa en objektiv grund för konstens värde, ett transhistoriskt kvalitetskriterium där *smaken* är objektiv. För att visa hur detta hänger ihop skall jag nedan se närmare på vad det mediespecifika, det abstrakta och smaken betyder för Greenberg.

Det mediespecifika – "purity"

Bakgrunden till begreppet "purity" återfinns redan i "Towards a Newer Laocoon". Greenberg introducerar sitt resonemang om att det finns viss karakteristik som är unik för varje konstform. Han är uppenbarligen inblandad i ett försvar för den abstrakta konsten och varnar för en (pågående) tillbakagång till föreställande konst, en form av försvar som man kan se prov på i flera senare texter. För under denna tidsperiod är de regressiva krafterna i konsten på framgång, vilket har lett till att det lilla hopp som finns hotas släckas.³⁹

Greenberg menar att varje konstform kommer till sitt bästa när dessa särdrag är utvecklade och till sitt sämsta när de försöker efterapa eller illustrera andra konstformer. Ett sådant öde gick exempelvis de visuella konsterna till mötes under 1600- och 1700-talen, då de närmast blev till illustrationer för litteraturen.⁴⁰ "Purity" är för Greenberg att odla det för mediet specifika, ett ord som han i varje text efter "Towards a Newer Laocoon" kommer att sätta inom citattecken.

³⁹ "Both the golden and the silver ages of modern art are over, seemingly – at least in Paris – and those forced in the past by the vitality of modern art to censor their dissatisfaction with it have begun to come out in the open again." "The Federation of Modern Painters and Sculptors and the Museum of Modern Art" (1944) *CEC I* sid 184.

⁴⁰ Även om det finns bra visuell konst från den tiden, är detta snarare ett undantag än regel. "Good artists [...] continued to appear [...] but no good schools..." *CEC I* sid 25 (kursiv i original).

Utvecklingen mot det mediespecifika leddes av musiken, den första konstformen att se sitt uttryck som metod, snarare än som effekt. En målning som "imitativ" kan beskrivas med ord, medan musiken undgår detta problem, den musikaliska effekten är ren form (pure form). Det var denna form som kom att guida avantgardets målare till att avgränsa måleriet från de andra konstarterna.

The arts lie safe now, each within its "legitimate" boundaries, and free trade has been replaced by autarchy. Purity in art consists in the existence, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art.⁴¹

Även om "Avant-Garde and Kitsch" och "Towards a Newer Laocoon" är generella texter som rör de olika konstarterna i allmänhet, kommer Greenbergs tyngdpunkt redan här att ligga på måleriet, och vad det mediespecifika får för konsekvenser för detta. Tvärt emot vad som ofta har sagts om Greenbergs idé om det mediespecifika understryker han det *fysiska* i såväl måleri som skulptur. Greenbergs resonemang här är komplext och värt att se närmare på. Greenberg introducerar alltså först ett påstående om att måleriet (och skulpturen) påverkar (affect) betraktaren fysiskt. Att de lyfter fram det fysiska betyder att de synliggör, eller i varje fall är medvetna om, sina fysiska förutsättningar, i måleriets fall i första hand dukens tvådimensionalitet, varigenom de garanterar sin suveränitet.⁴² Att understryka de fysiska förutsättningarna beskrivs ibland som ett mer eller mindre medvetet behov hos konstnärerna.⁴³ När konst eller konstnärer inte lever upp till dessa elementa, misslyckas de i sina göromål. Om Kandinsky skriver Greenberg:

He rejected what to my mind is a prior and perhaps even more essential achievement of avant-garde art than its deliverance of painting from representation: its recapture of the literal realization of physical limitations and conditions of the medium and of the positive advantages to be gained from the exploitation of these very limitations.⁴⁴

Liknande resonemang finner man om tillkortakommanden i konst från senrenässansen⁴⁵ till modern tid.⁴⁶ Det omvända gäller då naturligtvis också, dvs att

⁴¹ Greenberg, C. "Towards a Newer Laocoon" (1940) *CEC I* sid 32.

⁴² Det rör sig alltså om en annan användning av termen "fysisk" än den vi sett hos minimalisterna. Men Greenbergs bruk av ordet visar att han i huvudsak söker ett materiellt, och inte ett ideellt, begrepp.

⁴³ "Like so much of modern art, it is a kind of geometry impelled by the need, conscious or unconscious, to remind ourselves of, and repeat, and acknowledge the physical limitations of the medium among which is the shape, usually rectangular, of the picture space." "Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock" (1947) *CEC II* sid 123.

⁴⁴ Greenberg, C. "Obituary and Review of an Exhibition of Kandinsky" (1945) *CEC II* sid 5.

⁴⁵ "Pictures were organized too exclusively on the basis of the illusionist effect and with too little reference to the physical condition of art." "Abstract Art" (1944) *CEC I* sid 201.

⁴⁶ "Until recently abstract painting in this country and elsewhere was governed by the structural or formal or "physical" preoccupations that are supposed to exhaust the intentions of cubism and its inheritors. Now there has come a swing back toward "poetry" and "imagination," the signs of which are the return of elements of representation, smudged contour lines, and the third dimension." "Review of the Exhibition *A Problem for Critics*" (1945) *CEC II* sid 29.

”physical” används som positivt omdöme,⁴⁷ precis som ”positivismen” ovan till en början ges som en förutsättning för den moderna konsten, för att sedan bli ett värdeord i bedömandet av den. Mycket riktigt förekommer också bägge orden i olika kombinationer där de beskriver antingen varandra, eller tillsammans beskriver antingen situationen som ger grund till god konst, eller konsten själv:

The concern of French painting since Delacroix and Courbet with the ”physical” or technical has reflected, more integrally perhaps than any contemporary phase of any other art, the conscious or unconscious positivism that forms the core of the bourgeois-industrialist ethos.⁴⁸

De fysiska aspekterna är en konsekvens av positivismen, som en frukt av industrialismen. Industrialismen och det borgerliga samhället har också ersatt en gammal social ordning, ett gammalt beställarsystem, som har tvingat konstformerna till att odla det mediespecifika, eftersom detta garanterar formernas suveränitet. Det ”fysiska” måleriet är därför både framtvingat av och kongenialt med industrialismen.⁴⁹

Sin tydligaste beskrivning av en konstforms ”fysiska” egenskaper ger Greenberg redan i ”Towards a Newer Laocoon” när han skriver att de plastiska konsterna, liksom funktionell arkitektur eller en maskin, ser ut som vad de gör (*look what they do*). Man kan här jämföra med le Corbusiers välkända tanke på att hus är maskiner att bo i. Men eftersom varje medium skall ägna sig åt det för sitt kompetensområde specifika, måste skulptur och måleri skilja sig åt på något vis. Därför är det viktigt att det moderna måleriet stänger renässansens ”fönster”, upphör med att måla illusoriskt tredimensionella rum (skulpturens domän) och bejakar den platta ytan på ett vis som påbörjats av Courbet, Manet och Picasso. I denna strävan är det därför inte svårt att förstå att:

Primary colors, the ”instinctive,” easy colors replace tone and tonality. Line which is one of the most abstract elements in painting since it is never found in the nature as the definition of contour, returns to oil painting as the third color between the two other color areas. Under the influence of the square shape of the canvas, form tends to become geometrical – and simplified, because simplification is also a part of the instinctive accommodation to the medium.⁵⁰

Som framgår här och på andra ställen är geometrin en del av målningens fysiska förutsättningar, helt enkelt eftersom måleri är fyrkantigt. Reducerandet mot de

⁴⁷ ”The resistance of the physical stuff itself was needed to produce such a splendid picture...” ”Review of Exhibitions of Theo van Doesburg and Robert Motherwell.” (1947) *CEC II* sid 152.

⁴⁸ Greenberg, C. ”Review of an Exhibition of School of Paris Painters” (1946) *CEC II* sid 88.

⁴⁹ Ett liknande resonemang står att finna i ”Henri Rousseau and Modern Art”: ”That which modern art asserts in principle – the superiority of the medium over whatever it figures [...] this expresses our society’s growing impotence to organize experience in any other terms than those of the concrete sensations, immediate return, tangible datum.” (1946) *CEC II* sid 94. Se även ”Our Period Style” (1949) *CEC II* 322 – 326.

⁵⁰ Greenberg, C. ”Towards a Newer Laocoon” (1940) *CEC I* sid 35.

fysiska aspekterna (här förmodligen med Mondrian i tankarna) verkar också peka mot en förenkling i allmänhet, vilket i sin tur tycks peka mot abstraktion.⁵¹

Frågan är här hur mycket abstraktionen svarar på ett krav av "purity". Ett rent måleri kan betyda ett rent formalistiskt måleri. Ett rent formalistiskt måleri kan förstås som ett abstrakt måleri. Renheten har här, som Mark A. Cheetham beskrivit, två möjliga rötter. Antingen svarar den mot en platonsk idé, eller också är det något som den stävar mot genom ett slags självkritiskt rensande. Den senare modellen härleder Cheetham till Paul Sérusier som mot slutet av förra seklet beskrev detta renande som ett sätt att skapa ett universellt konstnärligt språk som skulle överskrida (transcend) alla historiska och temporära begränsningar:

Even more importantly, since the "purity" of Platonism differs crucially from the formal "purity" that, following Clement Greenberg, we commonly take to be central in the definition of Modernism, it follows that this definition of modern art's *self-reflexive* purity needs to be augmented in terms of the *transcendental* model I have described.⁵²

Cheetham sammankopplar här Greenberg med Sérusier. Men frågan är om den kopplingen låter sig göras. För det första är det klart att Greenberg ansåg att den moderna konstens strävan mot "purity" hade sin främsta grund i att säkerställa konstens autonomi. För det andra menade Greenberg att den *goda* konsten genom tiderna lyder samma kvalitetsbegrepp, varför det blir svårt att se hur abstraktionen skulle kunna överskrida några begränsningar i Sérusiers mening. I den mån den abstrakta konsten överskrider några historiska begränsningar, ligger detta i att den kan synliggöra konstens värde. Återigen: att lämna det figurativa är inte samma sak som att det abstrakta skulle vara en ny form av måleri.

Abstrakt måleri

Om det är de fysiska förutsättningarna som har intresserat den moderna konstnären, verkar det följdriktigt att det endast är dessa egenskaper som skall undersökas, vilket verkar leda mot ett abstrakt måleri. Detta är också ett tema som återkommer i flera texter. I en recension från 1944 skrev Greenberg: "...abstract art today is the only steem that flows to an ocean..."⁵³ och i en annan från 1947: "Art, which succeeds in being good only when it incorporates the truth about feeling, can now tell the truth about feeling only by turning to the abstract".⁵⁴ Greenbergs optimism antyder här en utveckling där endast det abstrakta måleriet kan fortsätta måleriets utveckling. I allmänhet är han dock inte lika säker. Abstraktionen blir aldrig ett

⁵¹ Som det kommer att visa sig är Mondrian ett belysande exempel på hur Greenberg omarbetar sin historiesyn. Mondrians geometri kommer senare att tillskrivas en slags pionjärskap vars landvinningar retroaktivt framstår som enkla.

⁵² Cheetham, Mark A. *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* Cambridge University Press, New York (1991) sid 35. (Kursiv i original.)

⁵³ Greenberg, C. "Review of the Whitney Annual and the Exhibition *Romantic Painting in America*". (1944) *CEC I* sid 171.

⁵⁴ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb" (1947) *CEC II* sid 187.

självändamål eftersom den inte kan garantera kvalitet. Bortsett från i några passager som de ovan finns det därför inga tendenser hos Greenberg som tyder på en "logisk" utveckling som skulle tillåta profetior, något som många kommentatorer misstagit sig på. Irving Sandler skrev exempelvis:

Greenberg exhorted artists to rid art of expendable conventions ... in order to arrive at progressively purer stages, each of which was avant-garde in its time. He considered this process, which he called self-criticism, inexorable and controlled by a kind of historical determinism.⁵⁵

Greenberg trodde dock aldrig på en nödvändig utveckling på det viset, men han trodde på historiskt beroende. Frågan om historisk legitimitet ses ur flera olika perspektiv. Ett sätt är att tänka sig att de historiska stegen tvingar fram varandra, vilket motsvarar hur Sandler beskriver Greenberg. Men Greenberg är i allmänhet retroaktiv, han tecknar historien och inte framtiden. Historien reflekteras visserligen i nuet, vilket ger förutsättningarna för vidare utveckling. Vilket bara betyder att ramverket är förutbestämt, vilken väg utvecklingen går kan dock inte avgöras på förhand. Mot slutet av "Towards a Newer Laocoon" beskriver Greenberg också sin redogörelse som en historisk "ursäkt" för den abstrakta konsten.

En underliggande orsak till Greenbergs försvar av det abstrakta måleriet är den tillbakagång till föreställande måleri som Picasso och många av den abstrakta konstens pionjärer hemföll till. Bildkonsten var därmed på tillbakagång, modernismen på väg att akademiseras. När Greenberg skriver att den abstrakta konsten verkar vara den konst som har störst potential, beror detta i huvudsak på att han ser den som den konst som *är minst* korrumpad: "The abstract art is the one contemporary order in which it is least possible to get away with the chich, the imitative and the merely facile."⁵⁶ Eftersom den abstrakta konsten sysslar uteslutande med de fysiska förhållandena är den den konst som *är svårast* att korrumpera. Vid vissa tillfällen verkar det till och med som om dålig abstrakt konst är bättre än dålig föreställande konst.⁵⁷

Men Greenberg trodde inte på modeller, och liksom jag ovan har visat att han å ena sidan trodde att förhållandena skulle bli bättre under socialismen och därmed förmodligen även konsten, tillskriver han hela tiden konsten egenskapen att kunna gå sin egen väg. Möjligheter, "legimate boundaries", ligger för handen, men endast som *möjligheter*, inte som skyldigheter, hur skulle det annars kunna finnas så mycket dålig konst?

Art is under no categorical imperative to correspond point by point to the underlying tendencies of its age. [...] Yet it seems to me – and the conclusion

⁵⁵ Sandler, Irving *The Triumph of American Painting* sid 84.

⁵⁶ Greenberg, C. "Review of Four Exhibitions of Abstract Art" (1942) *CEC I* sid 103.

⁵⁷ "When the abstract painter grows tired, he becomes an interior decorator—which still is, however, to be more creative than an academic painter." "Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, Wassily Kandinsky". (1941) *CEC I* sid 64.

is forced by observation not by preference – that the most ambitious and effective pictorial art of these times is abstract or goes in that direction.⁵⁸

En bit in på fyrtioalet tycks hotet om en återgång till det föreställande måleriet vara undanröjt, men denna abstraktionens seger visar sig bana väg för nya former av mediokert måleri. Greenberg har dock svårare att förklara vad det är som är dåligt i den nya abstrakta konsten.⁵⁹ Han tvingas därför konstatera att hans förningar om att det abstrakta måleriet som sådant skulle kunna öppna upp en era av ett högklassigt måleri inte kommer att besannas, och att det abstrakta måleriet kan vara lika "akademiskt" (dvs, spela på redan vunna marker) som det föreställande. Men han har svårt att sätta fingret på vad det är som gör den ena abstrakta målningen till avantgarde och den andra till akademism:

That the picture looks abstract does not matter so much as the fact that it does not feel any the less academic for that [...] You recognize it immediately as academically modern and as saying nothing new; yet you cannot find a flaw in it. Time, you are sure, will strip the canvas down to its fundamentally empty facility, but meanwhile you have to wait.⁶⁰

Detta citat är intressant därför att det pekar på en märklig tveksamhet hos Greenberg, nämligen vad tiden har för betydelse i förståelsen av ett konstverk.

Tid och plats: Avantgardets ramar

Historien spelar en avgörande roll för att det skall vara möjligt att avgöra om något är "kitsch" eller inte, vad Greenberg senare skulle kalla "historical limiting conditions". Avantgardet ligger längst fram i frontlinjen för den nya konsten, vars ramverk bestäms av dessa "historical limiting conditions". De bestäms i huvudsak av den närmast föregående konsten (historiskt och geografiskt), men också av yttre omständigheter.⁶¹ Konsten är bunden av de sociala och historiska betingelserna, men konstens utveckling är beroende av att avantgardet överskrider gränserna. Avantgardet ligger därför "före" den allmänna smaken och är därmed en angelägenhet som endast ett fåtal kan begripa.⁶²

Därmed inte sagt att avantgardet alltid är i synk med sin tid. I undantagsfall kan konstnärer gå längre än vad de "historical limiting conditions" tillåter, vilket betyder att de först i efterhand, om och när dessa villkor har förändrats, kan förstås fullt ut. Om Miró skriver till exempel Greenberg: "Time will perhaps do as much for him as it has just done for Pissaro and Sisley." Tidens

⁵⁸ Greenberg, C. "Abstract Art" (1944) *CEC I* sid 204.

⁵⁹ Surrealismen, framför allt i Dalis tappning, var ett återbruk av gamla formspråk och därför inte i frontlinjen där den borde vara och således kitsch.

⁶⁰ Greenberg, C. "Review of the Whitney Annual" (1948) *CEC II* sid 267.

⁶¹ "Modern experience sets the bounds within which modern art must be practiced." "Review of an Exhibition of Morris Graves" (1945) *CEC II* sid 7–8.

⁶² "...it remains that they are among the relatively few people upon whom the fate of American art depends at the moment." "Review of the Pepsi-Cola Annual; the Exhibition *Fourteen Americans*; and the Exhibition *Advanced American Art*." (1946) *CEC II* sid 113.

positiva effekt är att mästerverket visar sig med tiden.⁶³ Vid ett tillfälle får denna tidsaspekt till och med Greenberg att omvärdera ett konstverk, Mondrians *New York Boogie Woogie*: "The picture improves tremendously on a second view, and perhaps after an aging of six months or so it will seem completely successful."⁶⁴

De historiska omständigheterna och avantgardets "överskridande" av dess gränser är alltså inte alltid statiskt bundet till *en* historisk situation. När de historiska omständigheterna förändras kan vi ges möjlighet att omvärdera något som vi tidigare inte förstått. Denna förståelse av avantgardets relation till de historiska betingelserna är visserligen ganska ovanlig hos Greenberg. I allmänhet är läxan att man inte skall gå för fort fram i konsten och att avantgardet och den mest avancerade "smaken" befinner sig i samklang.⁶⁵

Samtidigt visar förhållanden på att Greenbergs syn på konstens utveckling inte var så deterministisk. Ett belysande exempel, som också rör Mondrian, närmar sig samma problem från motsatt riktning. Hur mycket Greenberg än uppskattade Mondrians konst, uppfattade han hans konstteorier som naiva och felaktiga:

The irritation caused by any sort of dogmatic prescription in art was likely responsible. Mondrian attempted to elevate as the goal of the historical development of art what is after all only a time-circumscribed style. That style may be – I myself believe it is – the direction in which high art now tends and will continue to tend in the foreseeable future. But in art a historical tendency cannot be presented as an end in itself. Anything can be art now or in the future – if it works – and there are no hierarchies of styles except on the basis of past performances. And these are powerless to govern the future. What may have been the high style of one period becomes the kitsch of another.⁶⁶

Historien lägger således grunden för nästa fas, som den avantgardistiska konstnären redan är på väg in i, men vad som händer efteråt vet vi inte. I vissa fall, som Mondrian och kanske Miró, kan dock tiden hinna ikapp verken och vi upptäcker deras storhet retrospektivt.

Tid och omedelbarhet: abstraktion och enhetlighet

Tiden spelar roll för vem som kan göra vad och när. Vissa konstnärer kan till och med förväntas få sin rättmätiga förståelse först i efterhand. Men tiden är också ett viktigt element för Greenbergs kvalitetsbegrepp. Som har framgått tidigare är det i

⁶³ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Joan Miró" (1947) *CEC II* sid 154–155. Ett liknande omdöme får William Baziot: "Two or three of his larger oils may become masterpieces in several years, once they stop disturbing us by their nervousness..." (1944) *CEC I* sid 240.

⁶⁴ Greenberg, C. "Reconsideration of Mondrian's *New York Boogie Woogie*." (1943) *CEC I* sid 154.

⁶⁵ I en text om Albert Pinkham Ryder, framhåller Greenberg Ryders mer konservativa verk som hans bättre. Ryder höll inte måttet för att vara riktigt avantgarde och var därtill alldeles för ensam för att hans mer experimentella verk skulle kunna få den nödvändiga resonansbotten. Greenberg konstaterar därför: "The moral is that one should never go too fast in art." Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Albert Pinkham Ryder" (1947) *CEC II* sid 180.

⁶⁶ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Hans Hoffman and a Reconsideration of Mondrian's Theories" (1945) *CEC II* sid 19.

det mediespecifika som kvaliteten kan manifestera sig. Eftersom abstrakt måleri tydligare arbetar med dessa aspekter, tror Greenberg under en period att konstens framtid vilar i det abstrakta måleriets händer. Det abstrakta måleriet skulle göra att det mediespecifika framträder omedelbart, "look what they do" som Greenberg skriver. Det finns ingen narration, ingen sekvens, inget flöde utan endast ett nu. Omedelbarheten är en av de bärande faktorerna i måleriets "purity", eftersom den får oss att bortse från vad målningen "handlar" om och se själva måleriet. Men den är också nödvändig för att avgöra om ett konstverk är lyckat eller inte. För att återgå till vad Greenberg skrev om Mondrians "New York Boogie Woogie":

The simplest way almost of accounting for a great work of art is to say that it is a thing possessing simultaneously the maximum of diversity and the maximum of unity possible to that diversity.⁶⁷

Andrew Benjamin är inne på ett liknande resonemang i *What is Abstraction*. Benjamin understryker där att det just är genom sin "omedelbarhet" som abstraktionen undgår att definieras som en negation till representation (även om Benjamin själv menar att detta inte desto mindre gör abstraktionen till ett brott i historiekontinuiteten, eftersom konsten härefter kommer att uppfatta sig själv annorlunda.) Benjamins poäng är här att genom att abstraktionen inte framstår som en negation, klarar den sig också undan den ganska vanliga tolkningen att den skulle vara jämförbar med eller reducerbar till några principer:

This identification of another source of signification comes to be linked by Greenberg to the immediacy, or 'at-onceness,' of the object and yet it is not reducible to it.⁶⁸

Omedelbarheten är direkt och komplex på samma gång, varför "purity" hos Greenberg aldrig kan vara jämförbar med en så enkel målning som möjligt. Detta kommer ju också att bli ett av Greenbergs huvudsakliga argument mot minimalismen, (och mot Frank Stella) att de är för enkla att begripa, för enkla att fatta.⁶⁹ Möjligen kan detta också gälla som förklaring till varför Greenberg så sällan omnämnde den ryska traditionen, och när han gjorde det, var så negativ.⁷⁰ Donald Kuspit beskriver på ett liknande vis Greenbergs förståelse av begreppet enhetlighet (unity), där Kuspit menar att Greenbergs konception av detta begrepp bygger på en inneboende spänning.⁷¹

⁶⁷ Greenberg, C. "Review of Mondrian's *New York Boogie Woogie* and Other New Acquisitions at the Museum of Modern Art" (1943) *CEC I* sid 153.

⁶⁸ Benjamin, Andrew *What is Abstraction* Academy Editions, London (1996) sid 13.

⁶⁹ Se "Recentness in Sculpture" (1967) *CEC IV* 250-256.

⁷⁰ "Malevich [...] Rodchenko [...] all have documentary value but are meager in artistic results." Review of Four Exhibitions of Abstract Art" (1942) *CEC I* sid 104.

⁷¹ "The key to unity in art is the tension within it, and the importance of modern art is that its unity is based on a new kind of tension." Kuspit, D. *Clement Greenberg* sid 32.

Det är inte att förvåna att begrepp som omedelbarhet (immediate) också dyker upp som positivt värdeomdöme vid flera tillfällen, ibland med reservationen att inte heller detta räcker för att skapa en förstklassig konst.⁷² Ett verk som inte är omedelbart, som inte kan avläsas från en punkt, är ett misslyckat verk i Greenbergs ögon. Exempelvis beskriver han ett verk av Jackson Pollock som "...dissipated and the picture becomes merely a fragment".⁷³

Det som ges "omedelbart" är det som är konstverkets estetiska dimension, som grundas i det för konstformen specifika, som för plastiska konstformer är de fysiska egenskaperna. Det "omedelbara" med måleriet gör också att analysen av ett konstverk inte kan brytas ned i enkla binära påståenden. Den verkliga analysen av ett verk kan endast ges på plats, men väl på plats är den omedelbar, och därmed också o-medelbar.⁷⁴ Eller som Greenberg skulle skriva 1964: "...you either see it there or you don't see it there."⁷⁵

Denna omedelbarhet är givet det ovanstående inget som är unikt för det abstrakta måleriet och inget som innebär ett brott med traditionen eller ger denna form av konst ett högre värde. Däremot är det den konst som bäst passar vår smak för det direkta, och en konstform som ännu inte har hunnit korrumpas av akademism. Detta är något som Greenberg betonar flera gånger. I en recension från 1941 heter det:

It is my opinion that the fate of our particular tradition of art depends upon that into which abstract art develops. [...] Representation may return, but it will return only on the basis of what we have learned from abstract art.⁷⁶

Läxan som det abstrakta måleriet kan lära det föreställande är förstås att ha mediet snarare än innehållet för ögonen. Att se till att det "omedelbara" i måleriet accentueras. Det här är en poäng som går många kommentatorer förbi, eftersom de vill se det abstrakta måleriet som ett brott med traditionen. Andrew Benjamin, till exempel, understryker hur det "själv-kritiska" är avgörande för det abstrakta måleriet och för modernismen:

...he [Greenberg] is forced to concede that the space of abstraction is irreducible to representational space. The latter precludes the enactment of

⁷² "These pictures have a firsthand quality, an immediacy [...] This quality is not enough for great art, but there is no great art without it" "Review of the Exhibition *150 Years of American Primitives*." (1942) *CEC I* sid 100. Se även "The New Sculpture" (1949) *CEC II* sid 313–319.

⁷³ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Karl Knaths and of the Whitney Annual" (1948) *CEC II* sid 198.

⁷⁴ "The process of looking at a picture is infinitely more complex than that; it cannot be analyzed into discrete, sequential moments but only, if at all, into logical moments (though logic has very little to do with the experience of art). Doesn't one find so many times that the "full meaning" of a picture – i.e., its aesthetic fact – is, at any given visit to it, most fully revealed at the first fresh glance?" "On Looking at Pictures: Review of *Painting and Painters: How to Look at a Picture: From Giotto to Chagall* by Lionello Venturi" *CEC II* sid 34.

⁷⁵ Greenberg, C. "The 'Crisis' of Abstract Art" (1964) *CEC IV* sid 179.

⁷⁶ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, Wassily Kandinsky" (1941) *CEC I* sid 62.

self-critical painting. A break emerges therefore in terms of art's self-conception. Significant change has occurred despite continuity. This should not be seen as merely an interpretive claim; as will be seen it is a claim announcing modernity.⁷⁷

Det är dock inte samma sak som att säga att det "själv-kritiska" måleriet ägnar sig åt något nytt i meningen av ett traditionsbrott, eftersom det rör sig om samma kvaliteter som i föreställande måleri.

Optical Illusion

En väg att betona mediet är att på olika vis försöka förstöra den illusoriska effekten, vilket inte behöver betyda att denna effekt totalt undviks. Greenberg återkommer flera gånger till collaget där han ser de påklustrade tidningsnotiserna som ett sätt att markera tvådimensionaliteten, att visa att den illusoriska effekten just är en illusorisk effekt, något som faktiskt äger rum i duken, varigenom det "fönster" som öppnats av renässansen stängs. Den illusoriska effekt som då kvarstår är inte en *trompe l'oeil* utan en optisk illusion (optical illusion).⁷⁸ Den optiska illusionen visar således på målningens fysiska egenskaper, men är långt ifrån liktydig med dessa eller något som är det abstrakta måleriet oavhängigt. Abstraktionen är ett naturligt steg för måleriet att ta och när väl isen har brutits finns ingen väg tillbaka till *gamla* former som inte hamnar i akademism och kitsch. Därmed har han dock inte räknat ut det föreställande måleriet, förutsatt att det tar lärdom från abstraktionen. Det förklarar också Greenbergs idé om deklining i måleriet under vissa perioder. De bästa målarna har *alltid* varit upptagna med måleri i första hand, det vill säga, det omedelbara i det abstrakta måleriet är bara en renodling av de element som var de kvalitetsbärande redan under renässansen.

Även om begreppet "optical illusion" i "Towards a Newer Laocoon" kan hävdas handla om en specifik teknik inom kubismen, återkommer det "optiska" som beskrivning i flera recensioner där det inte har denna snäva betydelse. Det optiska kommer snarast att bli liktydigt med "svävande" och "vibrerande" och antyder klarare att måleriet är mer än de fysiska aspekterna, som Greenberg menar måste accentueras. Liksom så många andra är Andrew Benjamin inne på att detta begrepp är något som kommer i bruk från och med Greenbergs "Modernist Painting" (1960) men som vi har sett finns det med redan från början, dock inte i så utarbetad form.

Within the strict argument advanced within "Modernist Painting" opticality is linked necessarily to the fact that 'self-definition' is given to the viewer at one and the same time.⁷⁹

⁷⁷ Benjamin, A. *What is Abstraction* sid 7.

⁷⁸ "Optical illusion" introduceras som begrepp redan i "Towards a Newer Laocoon" (CEC I sid 35), men får sin verkliga definition i "Modernist Painting" (CEC IV sid 85-94). (Se nästa kapitel.)

⁷⁹ Benjamin, A. *What is Abstraction* sid 16-17.

Liksom med andra begrepp Greenberg introducerar för att beskriva det som han ser som centralt för måleriet, kommer även begrepp som anknyter till optisk illusion att kunna användas värderande snarare än beskrivande. En "vibrerande" yta är att avläsas som något bra och intressant, liksom "svävande", "optisk" och andra liktydiga begrepp.⁸⁰

Den optiska illusionen tycks antyda ett spel mellan betraktaren och konstverket, något i det närmaste immateriellt i det materiella. "Immateriellt" får här förstås som något som kan härledas till måleriets fysiska egenskaper, och inte något som pekar ut mot en platonsk idévärld. Det "immateriella" kan exempelvis beskrivas med den ambivalens man kan hamna i inför vissa verk, där man inte vet om något hör till för- eller bakgrunden.⁸¹

Formalism och känslor

Greenbergs begreppsapparat som den hitintills har beskrivits vilar på två ben, avantgardet och det mediespecifika. Dessa två skriver in i varandra: avantgardet söker sig till det mediespecifika för att rädda konstens autonomi. För måleriet är abstraktionen i allmänhet resultatet av denna lyckade förening, men inte nödvändigt så, eftersom även visst föreställande måleri också kan vara mediespecifikt. Abstrakt måleri tycks också vara det uttryck som bäst motsvarar den generella tidsandan. Avantgardets orsak till att söka sig mot det mediespecifika är delvis för att rädda sig undan kitschen och vad man idag skulle kalla för "kommodifieringen" (att göra konsten till en handelsvara) vilket också är ett revolutionärt mål på flera plan, framför allt i att denna konst erbjuder ett motstånd som tvingar folk att tänka själva.

Mycket längre än så sträcker sig inte Greenbergs funderingar kring massindustrin och massornas konst och han är inte särdeles intresserad av vad "folk" faktiskt tycker om konst. Än mindre så, naturligtvis, under sin "post-marxistiska" tid. Det mediespecifika är dock inte bara det område som kan garantera konsternas suveränitet. Det mediespecifika är också det som ger *all* konst dess sanna värde. Redan i "Avant-Garde and Kitsch" resonerar Greenberg om smaken som något som varierar från tid till tid och plats till plats, men inom vissa gränser. Kännare av konst i alla tider tenderar nämligen att hålla med varandra om vad som är god konst och vad som inte är det. Det finns således en konsensus, vilket talar för att smaken med vissa variationer är objektiv. Precis som Donald Kuspit har påpekat i *Clement Greenberg: Art Critic* är en av Greenbergs viktigaste frågor inte att understödja en viss riktning inom konsten, utan att visa på en *objektiv* grund för värdeomdömen om konst. Denna objektivitet visar sig höra samman med smakbegreppet.

⁸⁰ Om Miró skriver han till exempel "Never has there been painting which stayed more strictly within the two dimensions, yet created so much variety and excitement of surface." "Review of Exhibitions of Joan Miró och André Masson" (1944) *CEC I* sid 208.

⁸¹ I ett svar på ett inlägg från George L.K. Morris skrev Greenberg "It was of the essence of cubism after its initial stage to situate the image or rather the pictorial complex, *ambiguously*, leaving the eye to doubt whether it came forward or receded." "Reply to George L.K. Morris" (1948) *CEC II* sid 244 (kursiv i original).

Objektiviteten vi möter hos Greenberg är dock begränsad, eftersom endast vissa kan erfara den (jämför "either you see it there or you don't see it there" ovan) men den är objektiv eftersom den inte är beroende av några "historical limiting conditions". Antagligen menade den tidige Greenberg att allt fler skulle nå fram till den objektiva smaken så snart som konsten och omdömena om den hade rensat ut alla andra värden, det vill säga, när konsten blivit mediespecifik.

Greenbergs begrepp om "pure" och "purity" är alltså begrepp som används för att beskriva konstverks mediespecificitet, dvs konsternas suveräna områden. Andra begrepp han använder för att beskriva detta tenderar att förklara eller förstärka konstverkets "purity". Begrepp som "physical" tenderar också att motsvaras av andra begrepp som mer generellt beskriver samhället (industrialism) eller tidsandan (positivism).

En vanlig kritik mot Greenbergs formalism är att den helt missar andra viktiga aspekter av måleriet i allmänhet och den abstrakta expressionismen i synnerhet. Thomas McEvelly skriver hur Greenberg har missförstått konstnärer som Mondrian och Kandinsky, missförstånd som kan tjäna som modell för andra misstag: "many abstract artists were misrepresented by what became a solipsistic genre of critical discourse."⁸² Ungefär samma kritik tillgriper Michael Leja mot Greenberg. Som formalist var han tvungen att bortse från centrala aspekter av den abstrakta expressionismen: "Greenberg's account highlighted the commitment to formal abstraction in New York School art at the expense of its 'literary' involvements..."⁸³ I den tydligt anti-Greenbergianska essän "Against a Newer Laocoon" resonerar Barbara Cavaliere och Robert C. Hobbs om hur Greenbergs idé om det mediespecifika utesluter alla känslaspekter: "What is important is that Greenberg viewed this emphasis on feelings as unessential to the discipline of working within the confines of a specific medium."⁸⁴

"Känsla" (taste) är dock en viktig parameter hos Greenberg, eftersom det är det begrepp som närmast kan förklara vad som krävs för att göra en bra målning. Som Donald Kuspit argumenterar så måste begreppet "purity" förstås som ett medel, snarare än ett mål: "Purity is an effort to make explicit implicit emotion without creating a literary illusion about it."⁸⁵ Att närma sig det mediespecifika är således ett sätt att skapa ett utrymme för kvalitativt bra måleri, men ingen garanti för det.

För den tidige Greenberg reflekterar konsten sitt samhälle, främst genom att den är samma andas barn som industrialismen, positivismen etc, dvs allt annat som befinner sig i det moderna samhällets frontlinje. Samma anda får (vissa av) oss att uppskatta denna form av konst. Eftersom det endast är få som intresserar sig för

⁸² McEvelly, Thomas *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era* (Cambridge University Press, New York, 1993 Härefter: *The Exile's Return*) sid 62.

⁸³ Leja, M. *Reframing Abstract Expressionism* sid 34.

⁸⁴ Cavaliere, Barbara och Hobbs, Robert C. "Against a Newer Laocoon" *Arts Magazine* volym 51 nummer 8 (april 1977) sid 115.

⁸⁵ Kuspit, D. *Clement Greenberg* sid 46.

måleri och följer med i den allmänna utvecklingen är det inte alla som förstår att uppskatta (modern) konst. De flesta människor har därför inte möjlighet till att förstå den avancerade konsten, samtidigt som det är sant att de flesta ändå nöjer sig med den kitsch som serveras. Denna inställning kallar T.J. Clark för "Eliotic Trotskism", ett begrepp som leder in på en kärnpunkt i Greenbergs konstsyn.

Michael Leja, som uppenbart följer Clark här, spårar positionen ytterligare ett steg bakåt, till litteraturkritikern och professorn Irving Babbitt. Babbitt var Eliots lärare och också författare till *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, vars inflytande på Greenberg Leja lyfter fram. Leja konstaterar att Greenberg inte delar Babbitts fientlighet gentemot den moderna konsten, men att han ändå i grunden delade dennes neo-klassicism i estetiskt hänseende via begrepp som "control, balance, measure and discipline as the marks of the greatness in art." Dessa välavvägda begrepp tjänade sedan, hos Babbitt som hos Greenberg, för att förtrycka och undantränga krafter som det instinktiva och det undermedvetna:

Progress and greatness were to come not from acknowledging and working with the unconscious and primitive instincts but from burying them. The true challenge was to learn from the best, rational accomplishments of the past and move from them to ever more controlled, balanced achievements. For Greenberg, the irrational need not to be a significant factor in the future of civilization: art and social theory should collaborate to erase it from experience.⁸⁶

T.J. Clark tar fasta på Eliots inflytande på Greenberg i hur de delar syn på att avantgardet har sin historiska position i den borgerlighet som det också bryter med, det vill säga det kommer från en borgerlig intelligens som försvann med kapitalismens intåg. Senkapitalismen (hos Clark liktydig med tiden efter 30-talets depression) kom sedan att medföra en utslätning av alla värden – det hot Greenberg varnar för när han skriver "Avant-Garde and Kitsch" och "Towards a Newer Laocoon". Hur kan konsten hålla kvar vid en hög standard när den klass som försvarat den själv håller på att ge upp sina positioner? Greenbergs slutsats är, enligt Clark, genom att själv bli aristokratisk:

By keeping *itself* alive, as the remaining vessel of the aristocratic account of experience and its modes; by preserving its own means, its media; by proclaiming those means and media *as* its values, as meaning in themselves.⁸⁷

Denna beskrivning av en utveckling mot ett slags elfenbenstorn för den kalkylerade formalismen kan dock inte förklara hur Greenberg kunde se abstrakt konst som "akademisk". Tvärtom vad Leja menar har bra konst mycket med känslor och med det undermedvetna och det instinktiva att göra för Greenberg. Han var däremot emot att känslor skulle "illustreras" (eftersom detta är att hemfalla till litteratur), de

⁸⁶ Leja, M. *Reframing Abstract Expressionism* sid 225.

⁸⁷ Clark, T.J. "Clement Greenberg's Theory of Art" I *Pollock and After* sid 54.

måste transformeras. Abstrakt konst som inte utförts med "känsla" blir ett billigt effektsökeri eller enkel dekoration. Detta är, som vi såg i hans recension från Whitney 1948, något som även kan hända den samtida konsten: "You recognize it immediately as academically modern..."⁸⁸ Greenberg beskriver detta med en terminologi hämtad från just T.S. Eliot, "disassociation of sensibility", det vill säga när tanke och känsla går olika vägar. Donald Kuspit utvecklar denna passage i sin *Clement Greenberg: Art Critic*:

To continue to have "effect," it becomes a stunt, then a gimmick. For Greenberg, only the direct expression of emotional depth can renew sensibility, work against the grotesqueries of decadence.⁸⁹

Därmed kommer vi in på frågan vad smak och känsla betyder för Greenberg, minst lika viktiga begrepp, visar det sig, som de rent formella kvaliteterna. Där visar det sig också att det fula kan ha en viktig, positiv plats i Greenbergs konstbegrepp.

Taste, feeling

Smaken är hos den tidige Greenberg, liksom den abstrakta konsten, förknippad med tidsandan. Smak (taste) kommer att bli ytterligare ett av de begrepp som emellanåt används deskriptivt, emellanåt normativt. I exempelvis "Abstract Art" från 1944 sägs vår smak vara som mest i samklang med den samtida konsten via kopplingar till positivismen, och på ett liknande vis jämför Greenberg vår smak för det omedelbara med den abstrakta konsten i "The New Sculpture" från 1949.⁹⁰ I "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" används emellertid begreppet "smak" normativt när Stuart Davies och Alexander Calder får omdömet: "...great taste but little force."⁹¹

Smak som förknippad med en tidsanda är dock något annat än vilken smak som helst. Konstnären tycks behöva en mer utvecklad smak för att kunna producera stor konst, det vill säga, en mer utvecklad form av den smak som alla i mer eller mindre utvecklad form besitter.⁹² Konsten kan vara framåtskridande eller bakåtsträvande, givet dess historiska position, och detsamma gäller för smaken. Smaken kan således även den vara "avantgarde" både i reception och i uttryck, vilket kanske främst syns när vi tittar på vad Greenberg skrev om Jackson Pollock 1945-46. I en recension från 1945 skriver han att "all profound original art looks

⁸⁸ Greenberg, C. "Review of the Whitney Annual" (1948) *CEC II* sid 267.

⁸⁹ Kuspit, D. *Clement Greenberg* sid 108.

⁹⁰ I "Abstract Art" heter det "The taste most closely attuned to contemporary art has become positivist, even as the best philosophical and political intelligence of the time." (1944) *CEC I* sid 203. I "The New Sculpture" att "...our taste for the actual, immediate, first hand..." (1949) *CEC II* sid 314.

⁹¹ Greenberg, C. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" (1947) *CEC II* sid 167.

⁹² Ett slags sammanblandning av dessa argument finner vi i följande uttalande "The same tastes that lead one to prefer scrambled eggs to fried are not enough to furnish the content of a picture." "Review of the Whitney Annual" (1946) *CEC II* sid 118.

ugly at first"⁹³ (vilket ju också knyter an till Greenbergs tidsbegrepp där viss konst som går lagom mycket över gränsen behöver tid) och 1946 knyter han an denna "fulhet" till Pollocks relation till den allmänna smaken:

It is possible to accuse the painter Jackson Pollock, too, of bad taste; but it would be wrong, for what is thought to be Pollock's bad taste is in reality simply his willingness to be ugly in terms of contemporary taste. In the course of time this ugliness will become a new standard of beauty.⁹⁴

Begreppet smak konstitueras på samma sätt som de andra begrepp Greenberg använder för att beskriva sin samtida situation. I någon mening konstituerar de också varandra. Detta gäller också begreppet "feeling" som jag översatt med "känsla", när det används för att beteckna ett slags allmän sinnesstämning, framkommen av den samtida situationen. Känsla och smak verkar då vara mer eller mindre utbytbara eller tangerande begrepp eftersom de bägge relaterar till samtidens tankefigurer i form av exempelvis positivismen och den samtida konstens främsta uttryck.⁹⁵

Men känslan har också med själva konstverkets kvalitet att göra, och verkar på vissa punkter vara det som sammanbinder "det omedelbara" med "smak", eller kanske att "känslan" är själva resultatet som vår "smak" erfar när den upplever det "omedelbara" i ett konstverk. I avsnittet "Abstrakt Måleri" citerade jag Greenberg 1947 där han menade att endast den abstrakta konsten erbjuder möjlighet för en "truth about feeling". Då använde jag detta för att visa på Greenbergs optimism rörande den abstrakta konstens framtid. Men denna "truth about feeling" kan också röra vår "smak", tidsandan och det "omedelbara". Liknande resonemang finns på flera ställen. Redan 1941 skriver Greenberg om Kandinskys tidigare verk (i avsikt att förklara varför dessa är bättre än de senare): "...we perceive in them the feeling that went into the actual handling of the paint."⁹⁶ Andrew Benjamin är inne på ett liknande resonemang, när han resonerar om hur "being" och "doing" existerar i samma tidsrum för Greenberg:

The co-presence of being and doing is for Greenberg given as that which is singular and thus received as a singularity at one and the same time. It is the insistence on this particular conception of time that generates, and sustains, Greenberg's argument concerning flatness and the surface.⁹⁷

⁹³ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky, and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition *European Artists in America*" (1945) *CEC II* sid 17.

⁹⁴ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock" (1946) *CEC II* sid 74.

⁹⁵ "The art that results does not show us enough of ourselves and the kind of life we live in our modern cities, and therefore does not release enough of our feeling. In painting today such an urban art can be derived only from cubism." "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" (1947) *CEC II* sid 166.

⁹⁶ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Joan Miró, Frenand Léger and Wassily Kandinsky" (1941) *CEC I* sid 64.

⁹⁷ Benjamin, A *What is Abstraction* sid 13.

Benjamin visar här på sambandet mellan ”omedelbarheten” och ”ytmåssigheten” i Greenbergs resonemang, där jag har valt att lyfta fram parallellen mellan Greenbergs smakbegrepp och samma ”omedelbarhet”.

Donald Kuspit har valt att tolka Greenbergs ”feeling” just som en känslighet inför den historiska situationen, eftersom varje tolkning som skulle leda Greenberg mot någon form av expressionism hamnar i orimligheter. Kuspit drar därav slutsatsen att ”feeling” i den mån den handlar om konstnärens känsloliv endast fungerar som den tändande gnistan.⁹⁸ Men ”feeling” har en betydligt viktigare roll, eftersom den är nödvändig för att framställa bra konst. ”Feeling” och liknande begrepp används ofta för att beskriva en tidsanda, eller kanske snarare ett slags känslighet inför själva tidsandan, och är därmed beroende av de historiska ”limiting conditions”. Denna inställning präglar vad Greenberg har att säga om de amerikanska primitivisternas ”omedelbarhet”, en omedelbarhet som är oförstörd av bildning men som ändå inte räcker till för att göra bra konst. På ett liknande vis skriver Greenberg att kubisten omvandlar sina olika drifter (snarare än att gestalta dem) till att bli en kraft när konsten framställs. I essän ”The Decline of Cubism” (1948) blir det också på flera punkter klart att ”känslan” förhåller sig till ”sanningen” (truth) och att denna sanning hör samman med tidsperioden.

The great art of any period is that which relates itself to the true insights of its time. But an age may repudiate its real insights, retreat to the insights of the past – which, though not its own, seem safer to act upon – and accept only an art that corresponds to this repudiation; in which case the age will go without great art, to which truth of feeling is essential.⁹⁹

Taste och feeling som oberoende och a-historiska faktorer

Genom sammansmältningen av sann känsla och förhållandet till tidsperioden begränsas även ”truth in feeling” av ”historical limiting conditions” samtidigt som dessa medverkar till konstituera desamma, för exempelvis konsten. Endast den som har den sanna känslan kan ju göra stor konst, och därmed är denna känsla en del av konstens ”historical limiting conditions”. Samtidigt är det just ”känslan” och ”smaken” som kan fungera sammanbindande över tidsperioderna och garantera konstens historiska kontinuitet. Smaken varierar (som Greenberg skrev redan i ”Avant-Garde and Kitsch”) genom historien, men inte utom vissa gränser. Därigenom är smaken en variabel konstant, där den historiska situationen förklarar varför en Giotto inte skulle kunna måla och inte skulle uppskatta ett abstrakt måleri, men kontinuiteten förklarar varför vi uppskattar Giotto i lika hög grad som Pollock. ”Smak” och ”känsla” går kanske inte alls att definiera mer, eftersom de själva är begrepp som försöker beskriva något abstrakt – det som skapar kvalitet. David Carrier närmar sig Greenbergs ”feeling” på ett liknande vis:

⁹⁸ Kuspit, D *Clement Greenberg* sid 135-136.

⁹⁹ Greenberg, C. ”The Decline of Cubism” (1948) *CEC II* sid 213.

It would be a mistake to ask what feelings these works express, as the expressive power of aesthetic ideas lies not in their identifying precisely particular feelings but, rather, in suggesting, through the artwork's formal qualities, a multitude of ideas too rich to be put into words.¹⁰⁰

Som Carrier skriver är "feeling" i detta sammanhang ett begrepp för att benämna det obeskrivbara. Hur man uppnår denna "feeling" är beroende både på den specifika historiska situationen och den historiska kontinuiteten. Traditionellt bärs smaken, menar Greenberg redan i "Avant-Garde and Kitsch", av en elit, en överklass som har tid att kultivera sig. Alternativet till detta skulle kunna vara en socialistisk omvälvning där produktionsförhållandena radikalt förändras. Men eftersom detta knappast är troligt, sätter Greenberg sitt hopp i allmänhet till en "smakelit".

Det verkliga hotet mot "smaken" representeras av framväxandet av en klass Greenberg kallar "middlebrow".¹⁰¹ Middlebrow kommer att fungera som en nyansering i hans tidigare enkla skillnad mellan "avantgarde" och "kitsch", men den kommer nästan alltid att representera det verkliga hotet mot den sanna kulturen. Även om massindustrin och masskulturen är industrialismens märkligaste och värsta produkter innebär de inget hot mot den sanna kulturen. Massan, som denna produktion vänder sig till, har aldrig varit intresserad av "avantgarde"-kultur ändå. Hotet mot högkulturen representeras därför av dem som har en väl utvecklad men inte tillräckligt raffinerad smak (jfr "dangerous to the naïve seeker of true light" från "Avant-Garde and Kitsch" i avsnittet "Definitionen av Kitsch" ovan.)

In any case the very improvement of general middlebrow taste constitutes in itself a danger. [...] today the new mass cultural market created by industrialism is seducing writers and artists into rationalizing and packaging for mass distribution even the most pretentious products. [...] Culture means *cultivation*. Only the enormous productivity of American industrialism could have led any society to think that it possible to cultivate the *masses*.¹⁰²

Greenberg föraktar massindustrin, men han ser den som en självklar och ofrånkomlig produkt av det samhälle han lever i. Värst är dock småborgarna och de nyrika som saknar tillräckligt med bildning eller smak för att kunna bära upp kulturen, men tillräckligt med ekonomiska resurser och smak för att kunna hindra den sanna kulturen att flöda, och därigenom stöpa om den till avancerad underhållning.¹⁰³

¹⁰⁰ Carrier, David "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism" I *Aesthetics: A Critical Anthology* (Red: George Dickie, R. J. Sclafani, St Martin's Press, New York 1977) sid 467.

¹⁰¹ "Middlebrow" lånar Greenberg från musikkritikern Kurt List som enligt Greenberg beskriver denna nya klass med "while it exploits many innovations of avant-garde art, lowers their intensity and dilutes their seriousness into something a calendar or a magazine can digest..." "Review of the Water-Color, Drawing, and Sculpture Sections of the Whitney Annual" (1946) *CEC II* sid 57.

¹⁰² Greenberg, C. "The Present Prospect of American Painting and Sculpture" (1947) *CEC II* sid 162-163.

¹⁰³ I ett fortsatt resonemang kring "middlebrow" ovan skriver Greenberg: "...to meet this demand by softening, sweetening and simplifying his product. [...] Given the temptation of attention and money..." "Review of the Water-Color, Drawing, and Sculpture Sections of the Whitney Annual" (1946) *CEC II* sid 58.

Småborgarna håller på att ta över kulturen och inget öde kunde vara värre, eftersom de upprätthåller ett slags simulerad och tillrättalagd högkultur. Eller som Greenberg skrev rörande Courbet, som han visserligen såg som en förgrundsfigur, men som kom att stagnera:

Marx would have said that this was a typical symptom of the petty-bourgeois attitude toward existence, with its reluctance to take risks and its distaste (see Proudhon) for history.¹⁰⁴

Abstrakt utveckling: stafflimåleriets död.

Problemet med smakens objektivitet ligger i att "utvecklingen" inte tar den riktning Greenberg har tänkt sig. Tidsandans "smak" kommer således i konflikt med den transhistoriska smaken. Detta problem är parallellt med (men oberoende av) den abstrakta konstens utveckling.

Det är klart att Greenberg endast undantagsvis påstod att konsten blev bättre av att den blev abstrakt. Inte ens det mycket omdiskuterade begreppet "purity" var något som han höll som mål eller mall för konsten. Redan 1949 gjorde han ett förtydligande på den punkten: "The tendency toward 'purity' or absolute abstractness exists only as a tendency, an aim, not as a realization."¹⁰⁵ Eftersom Greenberg hela tiden menar att det abstrakta måleriet (i bästa fall) renodlar samma kvaliteter som finns hos de historiska mästarna, kan han inte stänga dörren för det föreställande måleriet. Den abstrakta konsten har sin historiska förklaring, men den kan inte avgöra konstens framtid annat än som grund för varje seriös "avantgarde"-målare. Den mest avancerade konsten är på så vis vid varje historiskt tillfälle av avgörande betydelse för nästa "steg", inte minst för att ingen konstnär kan fortsätta utan att känna till den. Men den bestämmer inte *vart* nästa steg tas. Något som Donald Kuspit beskriver i termer av dialektik: "Greenberg, then, does not know where history is going, but he knows that where it goes will be determined in part by a dialectical response to given art."¹⁰⁶

Man kan diskutera om denna position verkligen bäst beskrivs med dialektik, eftersom allt som har med någots reaktion på något annat då lätt kan bli "dialektik". Det är lätt att tillämpa en vulgärform av en dialektisk historiematerialism på Greenberg, speciellt med tanke på hans marxistiska bakgrund. Så gör exempelvis Stephen C. Foster:

Greenberg's belief in an inevitable movement or progress from one social stage to another had obvious implications for the choice of his second position – his philosophy of art history, and according to Greenberg, the redirections in art were no less predictable than in politics.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Gustave Courbet" (1949) *CEC II* sid 278.

¹⁰⁵ Greenberg, C. "The New Sculpture" (1949) *CEC II* sid 315.

¹⁰⁶ Kuspit, D *Clement Greenberg* sid 26.

¹⁰⁷ Foster, Stephen *The Critics of Abstract Expressionism* Umi Research Press (1980).

Foster försöker här läsa samman Greenbergs vilja till abstraktion med den deterministiska marxistiska historiemarkism Greenberg motsatte sig hos bland andra Pissarro. Men redan Greenbergs trotskism hade ett mer nyanserat register än så, som vi såg ovan. Som också Piri Halasz påpekar är Greenbergs försvar av abstraktionen ett "empiricist argument, not a determinist one".¹⁰⁸ Däremot ligger det förmodligen någonting i vad Hilton Kramer skrev i sin recension av Greenbergs *Art and Culture* att konstnären är starkt bunden till det historiska rummet och dennes egen insats beroende på och i viss mån en konsekvens av de historiska "limiting conditions".¹⁰⁹

Den tidige Greenberg antyder dock två alternativa vägar som skulle kunna ses som måleriets slutpunkt, via objektet eller via muralmåleriet. Att måleriet skulle bli objekt ligger ju mycket nära hur minimalismens historia uppfattas, men när Greenberg skriver om objektet är det snarare ur ett retrospektivt perspektiv än som en framtida väg. Då ligger tanken på en övergång i något som liknar muralmåleriet mycket närmare som framtidsvision.

Redan i "Towards a Newer Laocoon" antyder Greenberg en relation mellan måleri och skulptur, men vad som beskrivs är hur vissa målare hamnar i skulpturens domän genom att använda tredimensionella element på duken. Dessa element har till att börja med tagits till för att markera dukens yta, för att på så vis undvika tredimensionell illusion. Resultatet blir ett slags mellanstation, basreliefen:

They go, in other words, from painting to colored bas-relief, and finally – so far must they fly in order to return to threedimensionality without at the same time risking the illusion – they become sculptors and create objects...¹¹⁰

Vissa målares bruk av tredimensionella objekt återkommer hos Greenberg vid flera tillfällen, antingen som experiment i den kubistiska traditionen för att accentuera ytan,¹¹¹ och/eller som ursprung för mycket av den moderna skulpturen.¹¹² Det verkar som att detta inte rör *måleriet* utan handlar snarare om ett inflytande på och en möjlig utveckling för *skulpturen*. Detta kan förklara vad han skrev om en utställning av collage från 1948, där han beskriver en passage i måleriets historia, som nära nog exakt liknar det vis som många konsthistoriker har beskrivit övergången mellan just abstrakt expressionism och minimalism på. Men inte heller här talar Greenberg om sin samtid, utan om Picasso och kubismen 1912:

¹⁰⁸ Halasz, Piri "Art Criticism in the 1940:s" *Arts Magazine* volym 57, nummer 8 (april 1983) sid 85.

¹⁰⁹ Kramer, Hilton "Notes on Clement Greenberg" *Arts Magazine* volym 37, nummer 1 (oktober 1962) sid 62.

¹¹⁰ Greenberg, C. "Towards a Newer Laocoon" (1940) *CEC I* sid 36.

¹¹¹ Se exempelvis "Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Legér, and Wassily Kandinsky" (1941) *CEC I* sid 62-65 och "Review of Exhibitions of Joan Miró and André Masson." (1944) *CEC I* sid 207-209.

¹¹² Se exempelvis "Review of the Exhibition *American Sculpture in Our Time*" (1943) *CEC I* sid 138-140, "Abstract Art" *CEC I* sid 199-204.

...the next step in the denial of illusion was to lift the extraneous elements above the surface of the picture and secure the effects of depths and volume by bringing this or that part of the picture physically close to the eye, as in bas-relief. In this case three-dimensionality was no longer an effect or illusion but literal reality itself, as in a sculpture. By 1912 Picasso was venturing into a kind of bas-relief construction in works that laid the foundation of constructivism, and indeed of all radically modern sculpture since Brancusi and Lipchitz. The picture had now attained to the full and declared three-dimensionality we automatically attribute to the notion "object," and painting was being transformed, in the course of a strictly coherent process with a logic all its own, into a new kind of sculpture.¹¹³

Här återkommer resonemanget om "bas-relief" från "Towards a Newer Laocoon" som ett slags hybrid mellan måleri och skulptur. Hybriden talar mot att varje konstform skall utvecklas inom och säkerställa sitt eget kompetensområde, men kan kanske förklaras av att måleriet visar skulpturen vägen, eftersom, som det också står i "Towards a Newer Laocoon", varje tid har sin dominerande konstform. Vad som är märkligt är att Greenberg säger att måleriet här har transformerats till objekt genom sin egen logik, eftersom han vände sig mot idén om en logik inom måleriet i flera av sina texter.

Den tidige Greenberg trodde på någon form av utveckling inom konsten som skulle leda, om inte bortom måleriet, så åtminstone bortom stafflimåleriet. Tendenser mot framåtblickar finner vi redan i "Towards a Newer Laocoon":

Abstract art cannot be disposed of by a simple-minded evasion. Or by negation. We can only dispose of abstract art by assimilating it, by fighting our way through it. Where to? I do not know.¹¹⁴

Runt mitten av fyrtioalet är han mer säker på vart måleriet möjligen är på väg, bortom stafflimåleriet, mot muralmåleriet. De konstnärer som framförallt leder denna utveckling är Dubuffet och Pollock. Det som leder mot det murala är själva kompositionstekniken, att hela duken tillmäts samma betydelse. När varje del av duken är lika viktig, när det inte längre finns någon komposition i den traditionella bemärkelsen, har målningen inget mått inom duken att svara mot varför den kan svälla ut till vilka proportioner som helst:

Pollock, again like Dubuffet, tends to handle his canvas with an over-all evenness [...] Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed picture, to the mural, perhaps – or perhaps not. I cannot tell.¹¹⁵

Strävan bort från stafflimåleriet kännetecknar i och för sig en ny fas för måleriet, men inte på ett kvalitativt vis. Dessutom hade liknande kompositioner gjorts redan

¹¹³ Greenberg, C. "Review of the Exhibition *Collage*" (1948) *CEC II* sid 260-261.

¹¹⁴ Greenberg, C. "Towards a Newer Laocoon" (1940) *CEC I* sid 37.

¹¹⁵ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock" (1947) *CEC II* sid 125.

tidigare, under den analytiska kubismen.¹¹⁶ Strävan mot det murala ser Greenberg ibland, enligt känt mönster, som en allmän tendens: "In this day and age the art of painting increasingly rejects the easel and yearns for the wall."¹¹⁷ Samma obekymrade attityd har han i "The Situation at the Moment" från samma år och månad. Texten beskriver hur konstens framtid för tillfället verkar bero på vad som händer i Amerika där den allmänna tendensen är att sträva bort från stafflimåleriet, bort från det lilla formatet och ut mot väggen själv. Här verkar det också som om det abstrakta måleriet som sådant inte tillåter ett litet format, som om abstraktionen tvingar måleriet bort från stafflimåleriet, från inredningsdetaljen:

After all, the easel painting is on its way out; abstract pictures rarely go with the furniture; and the canvas, even when it measures ten feet by ten, has become a kind of private journal. [...] Abstract painting ... seems to become trivial when confined within anything measuring less than two feet by two.¹¹⁸

Detta verkar relativt oproblematiskt och också positivt: det stora måleriet låter sig inte infångas som något som passar till ens inredning och öppnar därmed för en seriös konst. I "The Crisis of the Easel Picture", också den från 1948, är det återigen en fråga om en viss sorts komposition inom det abstrakta måleriet som öppnat för "mural-utvecklingen", men spåret börjar längre bak den här gången, hos Manet. Tendensen som historien strävat mot är en upplösning av bildrummet inte bara ifråga om illusion, utan som vi såg tidigare också mot en komposition där alla delar av målningen är lika viktiga, "all-over":

...that threatens the identity of the easel picture at precisely these points: the "decentralized," "polyphonic," all-over picture which, with a surface knit together of a multiplicity of identical or similar elements, repeats itself without a strong variation from the one end of the canvas to the other and dispenses, apparently, with beginning, middle, and ending.¹¹⁹

Greenberg använder termen "polyphonic" och han drar även andra paralleller mellan abstrakt konst och musik, framförallt resonerar han kring Schönbergs tolvtonsskala, och jämför med hur alla element där är olika men jämbördiga (equivalent). Den jämbördighet som de samtida abstrakta konstnärerna strävar mot är förbi detta och deras målningar verkar hänga samman först i ett betraktade av dem, i något som liknar "optical illusion", Greenbergs term här är "hallucinated uniformity".

"The Crisis of the Easel Picture" innehåller emellertid också ett litet memento mori som är värt att titta närmre på i samband med måleriets teleologi. Det verkar som om Greenberg här menar att vi står inför stafflimåleriets faktiska

¹¹⁶ "We have already seen this kind of repetitious, all-over composition, without beginning, middle or end, in analytic cubism and in the recent works of such painters as Mark Tobey, Jackson Pollock..."

"Review of Exhibitions of Adaline Kent and William Congdon" (1949) *CEC II* sid 311.

¹¹⁷ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock" (1948) *CEC II* sid 201.

¹¹⁸ Greenberg, C. "The Situation at the Moment" (1948) *CEC II* sid 194–195.

¹¹⁹ Greenberg, C. "The Crisis of Easel Picture" (1948) *CEC II* sid 222.

slutpunkt (naturligtvis i meningen av att inget nytt eller intressant går att göra där), och att ingen återvändo då återstår:

What, at last, it does mean for the discipline of painting is that the future of easel picture as a vehicle of ambitious art has become very problematical; for in using the easel picture as they do – and cannot help doing – these artists are destroying it.¹²⁰

Detta utvecklingssteg är fullständigt logiskt om vi ser på det i termer av ett avantgarde som är på ständig marsch framåt. Vi håller oss dock fortfarande inom måleriets sfär och det mediespecifika. Steget från stafflimåleri till något annat är visserligen ett dramatiskt steg men det rör sig inte om en kvantitativ förändring som övergår i en kvalitativ.

¹²⁰ Ibid.

Tillämpningar

Jag har ovan resonerat kring centrala begrepp i Greenbergs konstsyn. I det följande kommer jag undersöka hur Greenberg använder dessa begrepp i sitt tidiga skrivande. Avsikten är att få en tydligare bild av vad begreppen betyder genom hur de används, med fokus på omdömen om bra och misslyckad konst. Tillämpningen syftar också till att visa hur Greenbergs konstsyn förändras, och hur olika resonemang som Greenberg blir tvungen att göra avkall på, plockas upp av en senare generation.

Bra konst

Bra konst beskrivs hos Greenberg ofta i termer som är ganska typiska och banala som "energy", "originality", "boldness", och "force", men även mer "svaga" begrepp som "sensitivity" förekommer.¹²¹ Det heter exempelvis i en rätt typisk mening om Robert de Niros målningar att: "originality and force of his temperament demonstrate themselves under an iron control..."¹²² Liknande omdömen ges till konstnärer som vi vet att Greenberg uppskattar, som Gorky, Dubuffet, Motherwell och Pollock, men också mindre väntade och/eller kända namn som Hananiah Harari ("tremendous energy")¹²³, Winslow Homer ("originality and strength")¹²⁴, Richard Pousette-Dart ("boldness, breadth and the monumental")¹²⁵.

Att en konstnär som Homer dyker upp här indikerar att även begrepp som "boldness" förstås i sin historiska och sociala kontext. En konstnär kan exempelvis vara djärv utan att vara en stor konstnär, precis som primitivisternas konst kan äga en omedelbarhet utan att vara stor konst. "Djärvheten" förstås i sin historiska kontext, i förmågan att bryta med denna. Pollocks konst är ful eftersom att "all profound original art looks ugly at first", vilket också leder till att konstnären, den sanna, lever ett liv i ett slags undantagstillstånd, där "djärvheten" har tvingat ut (honom) i oförståelsen. Den modige vågar sig ut i det okända, mot nya, djärva mål:

The avant-garde, on the other hand, believes that history is creative, always evolving novelty out of itself. And where there is novelty, there is hope.¹²⁶

¹²¹ Ord som anspelar på sensibilitet kopplas ibland också samman med feminint, kraft däremot med manlighet. Då det förra *kan* vara angenämt är det senare alltid att föredra. I "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" (1947) står exempelvis "...where elegance is otherwise obtained only by femininity or by the wistful, playful, derivative kind..." *CEC II* sid 167.

¹²² Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Max Beckman and Robert de Niro" (1946) *CEC II* sid 81.

¹²³ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Hannah Harari" (1943) *CEC I* sid 136.

¹²⁴ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Winslow Homer" (1944) *CEC I* sid 235.

¹²⁵ Greenberg, C. "Review of an Exhibition of Edgar Degas and Richard Pousette-Dart" (1945) *CEC II* sid 6.

¹²⁶ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition *European Artists in America*" (1945) *CEC II* sid 15.

En deskriptiv tolkning av detta skulle kunna lyda att eftersom den allmänna smaken i stort bestäms av "middlebrow"-kulturen, kommer avantgardet alltid att befinna sig i ett undantagstillstånd. Men det verkar också som om Greenberg inte skulle kunna tänka sig att det förhöll sig på något annat vis, vilket nästan leder till ett normativt påstående om att avantgardet *måste* befinna sig i ett undantagstillstånd. Greenberg vänder sig i en recension mot konstnärgruppen the Pyramid Group vars konstnärer han finner på olika vis har blivit feiga och tagit ett par, små steg bakåt till säker mark. Dessa konstnärer ligger därför långt från de djärva (till och med "genuina") konstnärerna, fastän de kanske befinner sig i samma historiska och sociala kontext: "Meanwhile the genuine painters of the youngest generation remain in their cold-water flats, uncompromised."¹²⁷ Ett liknande resonemang genomsyrar den mer genomarbetade essän "The Situation at the Moment":

What is much more real at this moment is the shabby studio on the fifth floor of a cold-water, walk-up tenement on Hudson Street; the frantic scrabbling for money; the two or three fellow-painters who admire your work...¹²⁸

Även om Greenberg med tiden tonar ned det abstrakta måleriets förtjänster som sådant, där han kan konstatera att det finns lika mycket, proportionellt sett, dåligt abstrakt måleri som det finns föreställande, är det under hela 40-talet i den abstrakta konsten han ser de främsta, djärva, konstnärerna och den bästa konsten.¹²⁹ Vid denna tid var det abstrakta måleriet ännu en angelägenhet för så få, att det inte blivit "korrumpert". När det under femtioalet blir en dominerande trend och når en bredare publik, blir tongångarna annorlunda. Under fyrtioalet är kopplingen mellan avantgarde, djärvhet, abstraktion och den avancerade smaken tydlig. Avantgardet ligger alltid längst fram i stilutvecklingen och föraktar stagnation, och stagnationen representeras nästan alltid av vissa former av föreställande måleri.¹³⁰ En del konstnärer hamnar i stagnation därför att de inte kan bättre, andra därför att de är feiga eller marknadsanpassade.

On one side we have cubism, cubist-derived abstract art and expressionism; on the other we have surrealism, even futurism, neo-romanticism, *Neue Sachlichkeit*, magic realism, etc. The first is advanced, creative, evolving, since it corresponds to the truth of contemporary life; the second has simply found new pretexts, all of them literary or journalistic, to reintroduce what is essentially academic naturalism.¹³¹

¹²⁷ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of the Pyramid Group and Alfred Maurer" (1947) *CEC II* sid 190.

¹²⁸ Greenberg, C. "The Situation at the Moment" (1948) *CEC II* sid 194.

¹²⁹ "...in proportion, there is almost as much bad advanced or abstract art as there is any other kind." "Review of the Pepsi-Cola Annual; the Exhibition *Fourteen Americans*; and the Exhibition *Advanced American Art*" (1946) *CEC II* sid 114.

¹³⁰ "Repetition is death" som han skrev om Mondrian i "Review of Mondrian's *New York Boogie Woogie* and Other New Acquisitions at the Museum of Modern Art" (1943) *CEC I* sid 153.

¹³¹ Greenberg, C. "A Symposium: The State of American Art" (1949) *CEC II* sid 288.

Greenbergs förakt för *vissa former* av föreställande måleri har med ett medvetet val att göra: Ett val att inte delta i frontlinjen (som korresponderar med den sanna tidsandan), utan att försöka spela på konventioner och gå hem på marknaden. Detta är för Greenberg det totala förråderiet, vilket leder in på nästa fråga, om olika former av dålig konst.

Misslyckad konst

Som har framgått av ovan håller inte Greenberg den abstrakta konsten för högre än någon annan *per se*, vilket förklarar varför han kan se lika goda saker i föreställande konst som abstrakt. Däremot anser han under den period som här beskrivs att den abstrakta konsten bättre *motsvarar* den moderna tiden, varför han också ser en ljusare framtid för denna konst. Därigenom är det troligt att vi finner den abstrakta konsten som överrepresenterad bland den bra konsten, men också i den dåliga konsten, eftersom ett misslyckande här kan vara intressant om det är bra men inte tillräckligt för att vara bra konst, men högförråderi om det är på väg att bli ett manér, en skola eller en akademism. Förfasad över hur dålig konst som ändå är "modern" kan vara skriver Greenberg 1945:

We are in danger of having a new kind of official art foisted on us – official "modern" art. [...] For while official art, when it was thoroughly academic, furnished at least a sort of challenge, official "modern" art of this type will confuse, discourage, and dissuade the true creator.¹³²

Men det är skillnad på misslyckande och misslyckande. Man kan misslyckas därför att kompetensen inte sträcker sig längre, vilket knappast är ett brott. Men man kan misslyckas därför att man inte vill bättre, eller därför att man vill nå en bredare publik – för ära och berömmelse under falsk flagg som avantgarde.

Bra misslyckanden

Ett bra misslyckande kan spänna från "vilja men inte kunna" till mer allvarliga misstag, exempelvis att en erkänd konstnär gör ett felslut som leder till att dennes konst försämras, inte kan leva upp till sin normala/tidigare standard. Omvänt kan mediokra konstnärer spänna bågen för högt, vilket också innebär ett bättre misslyckande. Greenberg är i allmänhet en motståndare till surrealismen, men även här finns det grader. Den form av surrealism som exempelvis Magritte eller Dali står för är värre än den Picasso, Klee och Miró¹³³ emellanåt glider in i, eftersom de förra litar på ett gammalt formspråk, en akademism. Om André Masson skriver Greenberg 1942:

Masson's failure is in the contemporary grand manner. There is little of the dull or second-rate about his work, and to fail as he does is more worthy than

¹³² Greenberg, C. "Review of the Second Pepsi-Cola Annual" (1945) *CEC II* sid 44.

¹³³ För ett utvecklat resonemang härom se "Surrealist Painting" (1944) *CEC I* sid 225-231.

to succeed as any dozen safe and minor artists can [...] I praise him for his unwillingness to be anything but himself.¹³⁴

Två år senare får Masson återigen en recension där Greenberg hyllar hans särart och ambitionsnivå. Men inte heller denna gång kommer Masson upp till de verkliga höjderna – samtidigt som Greenberg erkänner att Masson har gjort väldigt få verk som saknar intresse, klarar de ändå inte en närmre granskning och tappar med tiden kraft. Problemet är en brist i Massons känsla (se ovan), ”some lack in Masson of touch or ’feel’”¹³⁵

Just problemet att vissa konstnärer visserligen är begåvade och mer därtill, men ändå saknar det där lilla extra, ofta relaterat till ”känsla”, återkommer vid flera tillfällen. Antingen saknar konstnären det rätta temperamentet, eller också lyckas han/hon inte uppväcka tillräckligt starka känslor hos oss.¹³⁶ Om Gorky heter det att han är en första klassens målare, men inte konstnär. Som påpekades under ”bra” konst är denna oftast sammanknippad med ”starka” bestämningar, som ”kraft”. I Gorkys fall är tillkortakommandena förknippade med hans maskulinitet, hans målningar framstår som ”charmerande”: ”Because Gorky remained so long a promising painter, the suspicion arose that he lacked independence and masculinity of character.”¹³⁷ En samling brittiska konstnärer blir totalt uträknade eftersom de alla saknar ”potens”.¹³⁸ Picassos och Braques deklinerings beskrivs med att deras uttryck har blivit ”mjukare” (softer) och ”sötare” (sweeter)¹³⁹. ”Svaga” begrepp kopplas ibland samman med kvinnlighet, men kan stå för en önskvärd sensibilitet (se ovan ”Bra Konst”) eller för en djävulsk list. (Se ”Dåliga misslyckanden”). Men Greenberg är inte ute efter någon brutal och i den meningen ”manlig konst”, tvärtom är konst som går för långt i den riktningen också att anse som misslyckad och passé:

We have had enough of the wild artist – he has by now been converted into one of standard-protective myths of our society: if art is wild it must be irrelevant. We stand in need of a much greater infusion of consciousness than heretofore into what we call the creative.¹⁴⁰

De mest lyckade misslyckandena står konstnärer som befinner sig i avantgardets förtrupper för, men de fallerar antingen av något slags övermod, ungdomlig iver, eller ett svävande på målet. Så heter det om en grupputställning på Art of this

¹³⁴ Greenberg, C. ”Review of an Exhibition of André Masson” (1942) *CEC I* sid 99.

¹³⁵ Greenberg, C. ”Review of Exhibitions of Joan Miró and André Masson” (1944) *CEC I* sid 208.

¹³⁶ Se exempelvis ”Review of the Whitney Annual and the Exhibition *Artists for Victory*” (1943) *CEC I* sid 133-135 och ”Review of Exhibitions of Van Gogh and the Remarque Collection” (1943) *CEC I* sid 160-162.

¹³⁷ ”Review of an Exhibition of Arshile Gorky” (1945) *CEC II* sid 13.

¹³⁸ ”...these British painters seem to function on a level of potency so low as to make the very faking of vitality, interest, or novelty out of the question.” ”Review of an Exhibition of Contemporary British Art and of the Exhibition *New Provincetown '47*” (1947) *CEC II* sid 171.

¹³⁹ Greenberg, C. ”Review of an Exhibition of Marc Chagall” (1946) *CEC II* sid 80-85.

¹⁴⁰ Greenberg, C. ”The Present Prospects of American Painting and Sculpture” *CEC II* sid 168.

Century 1944 att konstnärerna där är på väg mot något större, men att de inte riktigt vågar ta steget ut.¹⁴¹ Konstnärerna i den årliga utställningen av American Abstract Artists (1946) hyllas för att de vågar ta itu med måleriets problem på ett högre plan, och att de inte låter sig lockas till ett enklare måleri som skulle kunna nå större framgång hos en bredare publik. Deras misslyckanden ligger därför också på en högre nivå.¹⁴²

Vissa etablerade konstnärer kan bli sämre vilket inte kan förklaras med ungdomlig iver. I vissa fall kan man ana en enklare deklinerig, som Picasso och Braque ovan, eller en tillfällig tillbakagång som var fallet med David Smith, den skulptör Greenberg höll för högst. Eftersom Greenberg ansåg att Smiths "tillbakagång" ändå ledde till några av de bästa skulpturerna för tiden, var han också sparsmakad i sin kritik. Han skyllde Smiths tillbakagång på ett tillfälligt mode, en tendens mot det "barocka" i den moderna konsten.¹⁴³ Kandinsky däremot, som en gång hade gjort anständig konst, och som därefter bara blivit sämre och sämre slipper inte så lindrigt undan:

The abstract or – as Kandinsky himself called them – "concrete" paintings he turned out from the middle twenties represent a misconception, not only of cubism and its antecedents, but of the very art of putting paint on canvas to make a picture.¹⁴⁴

Som vi ser verkar det som om ett gravt misslyckande i den abstrakta konsten är värre än något annat. Vad är det då som är så fruktansvärt i Kandinskys konst? Längre fram i samma text försöker Greenberg förklara:

But Kandinsky erred in assuming that this newly won freedom exhausted the meaning of cubist revolution and that it permitted the artist to make a clear break with the past and start all over again from scratch – something which no art can do without losing all sense of style. [...] He rejected what to my mind is a prior and perhaps even more essential achievement of avant-garde art than its deliverance of painting from representation: its recapture of the literal realization of physical limitations and conditions of the medium and of the positive advantages to be gained from the exploitation of these very limitations.¹⁴⁵

Kandinsky misstog sig på flera punkter, alla avgörande för skapande av god konst, han fattade inte den historiska linjen, han förstod inte måleriet. Han förstod inte vad abstrakt konst var, fastän han försökte framställa den. Detta leder oss in på avdelningen för dåliga misslyckanden.

¹⁴¹ Greenberg, C. "Review of a Group Exhibition at the Art of this Century, and of Exhibitions of Maria Martins and Luis Quintanilla" (1944) *CEC I* sid 209.

¹⁴² Greenberg, C. "Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jaques Lipchitz, and Jackson Pollock" (1946) *CEC II* sid 72.

¹⁴³ "With the sculptor David Smith – a selection of whose total *oeuvre* [...] the new incidence of the baroque with all that is problematical about it becomes fully evident." "Review of Exhibitions of Hyman Bloom, David Smith, and Robert Motherwell" (1946) *CEC II* sid 53.

¹⁴⁴ "Obituary and Review of an Exhibition of Kandinsky" (1945) *CEC* sid 4.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Dåliga misslyckanden

Den tidige Greenberg försvarar det abstrakta måleriet mot den som han såg pågående tendensen mot gamla, patenterade lösningar i ny form. Det föreställande måleriet har en framtid endast om det kan lära något från det abstrakta. Det abstrakta lyfter fram vad som är det centrala i måleriet, vilket naturligtvis också är centralt för det föreställande måleriet.¹⁴⁶ Avantgardets ständiga rörelse framåt råder, men behöver inte råda, inom det abstrakta måleriet. Kandinsky blir sågad för att han missförstår avantgardet på alla dess punkter. Liknande missförstånd har enligt Greenberg även Gauguin gjort, om än ej i lika hög grad, eftersom hans målningar mot slutet fortfarande var lyckade.¹⁴⁷

Greenbergs vanligaste invändning mot en utställning är att den spelar på säker mark. Att inte våga tillräckligt kan som vi såg ovan vara acceptabelt om riktningen är den rätta. Men de som går på säkerhet kan också vara lata eller feiga, eller rent av ha satt plånbokens snarare än konstens väl i första rummet. 1943 skrev han om konstnärerna på Whitneys årliga utställning: "But the artists at Whitney and the Metropolitan are satisfied to rework old areas, and they are merely pleasing at the best, seldom moving."¹⁴⁸ Ett liknande resonemang ligger bakom ett avfärdande av en utställning av American Abstract Artists där det heter att: "Not one is bold, extravagant, pertinacious or obsessed. [...] Politeness covers all."¹⁴⁹

Konsten är dålig, en smula tillrättalagd och allmänt tråkig. Men här kan man fortfarande tolka problemet som ett slags beklagansvärd kompetensbrist, som i bästa fall är något man kan åtgärda. Långt värre är när man använder sin kompetens i fel riktning, när man avsiktligt korrumpierar det man håller på med för skir vinnings skull: Konstnären Eugène Berman får omdömet att han kan måla precis vad som helst, förutsatt att uttrycket redan har upptäckts av någon annan, varpå Greenberg avslutar recensionen med ett "If this is art, the age is doomed."¹⁵⁰ Roger De la Fresnay anklagas för att vara en av de konstnärer som ledde abstraktionen in på dekorationens bana och för att snabbt fånga upp de senaste landvinningarna och stöpa om dem i en mjukare tappning:

¹⁴⁶ I en text skriven långt senare, "The Case for Abstract Art" (1959), menar Greenberg att detta även gäller bakåt i tiden, dvs att vi lär oss att förstå det viktiga i konsthistorien genom abstraktionens läxa: "...we shall be able to experience them with less intrusion of irrelevancies, therefore more fully and more intensely." *CEC IV* sid 82.

¹⁴⁷ Gauguins misslyckande är mer sofistikerat och ligger på en mer abstrakt nivå: "He was misled [...] into thinking that certain resemblances between his own and primitive art meant an affinity between intention and consciousness." "Review of Exhibitions of Paul Gauguin and Arshile Gorky" (1946) *CEC II* sid 76.

¹⁴⁸ Greenberg, C. "Review of the Whitney Annual and the Exhibition *Artists for Victory*". (1943) *CEC I* sid 133.

¹⁴⁹ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Marc Chagall, the American Abstract Artists, the League of Present Day Artists and Ivan Mestrovic" (1947) *CEC II* sid 145.

¹⁵⁰ Greenberg, C. "Reviews of the Exhibitions of Charles Burchfield, Milton Avery and Eugène Berman". (1943) *CEC I* sid 164.

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

Endowed with a feminine sensibility, he was quick to grasp the point of the new style and, in grasping it, to suppress all the struggles and resistances through which it had developed.¹⁵¹

Dekoration är att använda sig av abstrakt måleri utan att riktigt förstå hur det fungerar i en djupare mening. Konstnären använder en teknik utan att riktigt förstå vad tekniken syftar till (redan i "Avant-Garde and Kitsch" skriver ju Greenberg att kitschen imiterar avantgardet.) Eller som Donald Kuspit skriver: den dekorativa bilden hos Greenberg är "the sum of techniques rather than an evocative whole".¹⁵²

Öppet förräderi eller liknande svektematik präglar också recensioner av flertalet utställningar under denna period. De utställningar som oftast blir offer för denna form av kritik är samlingsutställningarna på Whitney, vilket kanske också pekar på allvaret eftersom det då rör sig om en allmän tendens bland konstnärerna och inte enskilda felsteg. När Greenberg i en recension av Whitney Annual 1946 skrev att Associated American Artists var en förening som fungerade som medlare mellan "high art" och kitsch, svarade de i ett brev med att kalla honom för en snobb. Greenberg replikerade:

Whether the Associated American Artists justified itself by popularizing Benton and Wood is a question I cannot decide. What I do know is that Benton is and Wood was among the notable vulgarizers of our period: they offered an inferior product under the guise of high art.¹⁵³

Här ligger det dåliga misslyckandes kärnproblematik. Det hör inte samman med en viss sorts måleri, utan hur man förhåller sig till sin samtid, hur trendkänslig man är. Det är att åka snålskjuts på de sanna konstnärernas insatser (de som bor i kallvattenslägenheter på Hudson Street), omforma resultaten till design och tjäna storkovan. Eftersom deras konst är tillräckligt avancerad, kan de därmed i sin tur förföra "the naïve seeker of true light". Detta tema återkommer Greenberg till vid flera tillfällen. I sin enda längre text om surrealismen (som han ju har angripit för att vara "akademisk" i sitt formspråk) skriver Greenberg att konstformen må ha haft vissa nobla motiv, men att dess medel för att nå dit har varit felvalda:

...to make art the affair of everybody is Surrealism's most laudable motive, yet it has led inevitably to certain vulgarization of modern art. The attempt is made to depress it to a popular level instead of raising the level of popularity itself.¹⁵⁴

Surrealismen försöker helt enkelt sänka konstens anspråk för att närma sig en större publik, vilket per automatik leder till sämre konst. En annan form av missförstånd som leder till dålig konst inträffar med de konstnärer som rastlöst vill skynda vidare

¹⁵¹ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of De la Fresnaye and Stuart Davis" (1945) *CEC II* sid 40

¹⁵² Kuspit, D. *Clement Greenberg* sid 63.

¹⁵³ Greenberg, C. "Letter to the Editor of *The Nation*" (1946) *CEC II* sid 64.

¹⁵⁴ Greenberg, C. "Surrealist Painting" (1944) *CEC I* sid 225.

in i nya stilar och uttryck, men som inte förstår att kvaliteten inte beror på om uttrycket är nytt eller inte. Problemet är här, precis som i fallet med surrealismen, inte blott att dålig konst produceras, utan också att denna form av nyhetshets ofta slår an hos publiken, vilket leder till en allmän försämring av konsten.

The novelty and apparent importance of his subject tend to keep the artist from realizing the conventionality of his methods. Instead of exploring the means of his art in order to produce his subject matter, he will haunt about for new "ideas" under which to cover up the failure to develop his means. These new "ideas" may make sensation for a day, but they shortly begin to look woeful faded.¹⁵⁵

Och om något slår an hos en bredare publik, är ju alltid risken att osäkra (eller succéhungriga) konstnärer kommer att förledas att söka sig den vägen. Problemet med "idéer" är att konstnären åter hamnar i ett gestaltande av något, och att måleriets kvaliteter kommer i skymundan, konstnärerna kommer att känna ett behov av att gestalta känslor istället för att låta samma känslor styra måleriet. Resultatet blir en enkel akademism, vilket Greenberg 1947 tycks anse är vad som har drabbat den yngre generationen franska målare (undantaget Dubuffet, som han hyllar vid flera tillfällen). Greenberg nämner detta i en recension som i själva verket behandlar den mexikanske målaren Ruffino Tamayo, som han tidigare endast nämnt i förbifarten som en lovande målare. I Tamayos senaste målningar ser Greenberg prov på just detta förfall:

...emotion is not only expressed, it is *illustrated*. That is, it is denoted, instead of being embodied. [...] if so good a painter can make so crude a mistake, then painting in general has lost confidence in itself. In the face of current events painting feels, apparently, that it must be more than itself: it must be epic poetry, it must be theater, it must be rhetoric, it must be an atomic bomb, it must be the Rights of Man.¹⁵⁶

Det kan vara värt att jämföra detta med ett omvänt resonemang om kubismen och god konst tre och ett halvt år tidigare. Känslor skall inte gestaltas, de skall transformeras och användas som en kraft: "Cubism, or abstract art, gives the artist no room to express his *immediate* feelings about sex, for instance. They must first be transported."¹⁵⁷ Och i en recension från en utställning av samtida fransk konst bara ett par veckor tidigare än Tamayos, går Greenberg hårt fram mot det han ser. Borta är all den finess han sett som kännetecknande för "the School of Paris", denna utställning övertrumfar den tyska expressionismen i sin gestik. Det värsta tycks vara att de målar känslor istället för att använda känslorna:

¹⁵⁵ Greenberg, C. "Review of the Exhibition *A Problem for Critics*" (1945) *CEC II* sid 29.

¹⁵⁶ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of the Jane Street Group and Rufino Tamayo" (1947) *CEC II* sid 133.

¹⁵⁷ Greenberg, C. "Review of the Whitney Annual and the Exhibition *Romantic Painting in America*" (1944) *CEC I* sid 171.

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

...they are arbitrary in an ultimate sense, not compelled by a style that is the emotion itself but superimposed or inserted with the label "emotion." The result is vulgarity and theater...¹⁵⁸

Greenberg konstaterar att utställningen är att betrakta med en viss skepticism vad gäller urvalet. Det är trots allt en institution som har gjort urvalet och med tanke på vad Greenberg tycker att sådana har ställt till med på hemmafronten är det "likely that the whole show has been bad chosen".¹⁵⁹ Han lyfter därpå fram flera andra franska konstnärer (bland dem förstås Dubuffet) som bättre representerar den franska scenen, även om hans konklusion är att han känner sig mer hoppfull för den amerikanska konsten än den franska.

¹⁵⁸ Greenberg, C. "Review of the Exhibition *Painting in France. 1939-1946*" (1947) *CEC II* sid 130.

¹⁵⁹ *Ibid* sid 130.

Sammanfattning

Greenbergs begrepp "avantgarde", "mediespecifik" och "smak" är begrepp som beskriver olika egenskaper i konsten. Avantgardet är ett svar på hierarkiernas upplösning och deras strävan mot en abstrakt konst är ett försök att rädda konsten undan den nivellering som kapitalismen och marknadsekonomi fört med sig på andra plan. Avantgardets rörelse är också politisk, eftersom den konst det producerar undandrar sig alla enkla propagandistiska infiltrationer. Det värde avantgardet kommer att ägna sig åt är det mediespecifika, vilket för Greenberg betyder tvådimensionalitet och optisk illusion. Men detta värde är inte ett nytt värde, konstnärer över tiden är med vissa variationer ense om vilka konstverk som är att klassificera som mästerliga. Detta betyder enligt Greenberg att det finns en historisk konsensus. Denna konsensus befäster också det mediespecifika: det är det värde som är gemensamt för allt måleri genom tiderna. Abstraktionen kan förstärka detta, men den kan inte medföra något "nytt", den abstrakta målningen är en renodling, men även en föreställande målning kan handla om de mediespecifika värdena.

Greenbergs konstsyn under fyrtioalet präglas av ett spel mellan statiska och dynamiska begrepp. Avantgardet är dynamiskt, medan det mediespecifika är statiskt och något som avantgardet försöker uppnå. Avantgardet beskrivs också som något som befinner sig i samklang med den allmänna samtida smaken, samhällets generella utveckling och positivismen. Eftersom fyrtioalet i stort präglas av ett försvar för den abstrakta konsten, i första hand mot regressiva krafter (dels den officiella konsten i Tyskland, Italien och Sovjet, dels det estetiska avantgardets pionärer som likt Picasso återgått till ett föreställande måleri), tenderar Greenberg att låta begreppen "avantgarde", "mediespecifik" och "kvalitet" (som bestäms av smaken) peka åt samma håll: mot ett visst abstrakt måleri som genom avantgardets självkritiska granskning strävar mot det mediespecifika, dvs konstens autonomi där kvaliteten manifesterar sig. Smaken förhåller sig alltså till tidsandan, men den är också transhistorisk, eftersom den baserar sig på en historisk konsensus.

Spänningen mellan dynamisk och statisk återfinns därför också i hans smakbegrepp. Smaken är å ena sidan, liksom avantgardet, en del av tidsandan och beroende av "historical limiting conditions" samtidigt som den sanna smaken är densamma genom historien, vilket visas genom den historiska konsensusen. Genom att använda sig av det dynamiska smakbegreppet kan han försvara den abstrakta konsten mot konservativa konstnärer och kritiker, genom att använda sig av det statiska kan han garantera kvalitet. Som vi kommer att se, kommer den senare användningen att dominera i fortsättningen, parallellt med att avantgardets roll tonas ned för att slutligen försvinna.

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

Greenbergs tre begrepp har motsvarigheter i hans praktik som kritiker: begrepp som "boldness" och uttalanden om känsla för en tidsanda motsvarar begreppet "avantgarde". Begrepp som "vibrating" motsvarar det "mediespecifika" och begrepp som "feeling" motsvarar "smaken". Ett bra konstverk uppfyller alla tre principerna, medan ett riktigt dåligt konstverk har vänt på prioriteringarna. Värst är den konst som försöker åka snålskjuts på de "sanna" konstnärerna.

Eftersom den abstrakta konsten så småningom får allt större uppmärksamhet märker man en gradvis förskjutning i frågan om var hotet mot den sanna kvalitativa konsten ligger. Greenberg betonar nu den av avantgardets "gränser" som skiljer genuin kultur mot den mer lättsmälta "middlebrow"-kulturen.

Kapitel 5

Den sene Greenberg

*The whole history of abstract painting can be read as a longing for its death.
Yve-Alain Bois*

Inledning

I detta kapitel har jag koncentrerat mig mer på biografiska fakta och på konstscenens utveckling i allmänhet, eftersom jag vill visa hur denna utveckling ledde till att Greenbergs inflytande minskade under femtioalet. Att allt fler konstnärer såväl som publik började intressera sig för den abstrakta konsten är en av orsakerna till att Greenberg själv blev alltmer tveksam inför den, eftersom varken konsten eller intresset för den tog den utveckling han tycks ha hoppats på under fyrtioalet.

Att Greenberg hamnade i ett tillfälligt utanförskap under femtioalet är viktigt ur avhandlingens perspektiv eftersom det pekar på att hans betydelse (den store modernisten) för denna period har tillkommit i efterhand.

Som framgick av kapitel fyra är Greenbergs tidiga texter att förstå som ett försvar för abstraktionen mot det regressiva föreställande måleriet. Inte för att det är föreställande, utan därför att det lånar sig till andra krafter, exempelvis litteraturen, och därmed döljer det mediespecifika. Mot slutet av fyrtioalet blir det abstrakta måleriet alltmer vanligt och accepterat, vilket leder till att alltmer ”mediokert” abstrakt måleri framställs. Greenberg börjar då allt tydligare fundera på skillnaden mellan bra och dåligt abstrakt måleri och hur det dåliga abstrakta måleriet har en grogrund i ”middlebrow culture”, dvs en kultur som är tillräckligt avancerad för att tillfredsställa en bildad publik, men inte tillräckligt avancerad för att nå upp till ”highbrow culture”. ”Smaken”, som tills dess varit såväl dynamisk (i mening av att den är en frukt av tidsandan) som statisk (i mening av att alla sanna konstkännare är överens om vad som är bra och dåligt i konsthistorien) blir härefter alltmer statisk.

När den abstrakta konsten utvecklas till att bli alltmer ”expressiv” och beskrivs och förklaras i termer av konstnärernas känslomässiga tillstånd, som resultat av olika ”actions” och som en frukt av ett helt nytt (amerikanskt) sätt att göra konst, drar Greenberg örnen åt sig. Den samtida expressiva konsten blir det tydligaste exemplet för honom på den deklinering som ”middlebrow culture” för med sig. Den sanna konsten blir därmed alltmer en angelägenhet för en liten smakelit, och de statiska, eviga värdena understryks mer på bekostnad av de dynamiska och ”tidstypiska”. Han betonar också symptomatiskt nog allt oftare och tydligare traditionen och dess betydelse för det amerikanska måleriet. Dels i polemik med dem som hävdar att den nya konsten är ett brott med traditionen, men också för att

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

därigenom placera det amerikanska måleriet i en kontext som ger det legitimitet genom att bygga på de värden som erkänts av den historiska konsensusen.

Han släpper dock inte de dynamiska begreppen, men de tonas ned och de som kan "förstå" dem blir en allt mindre grupp. Om den tidige Greenberg kan sägas vila i traditionen men bygga på en allmän tidsanda, väger den sene Greenberg alltmer över till att bygga på traditionen och använda ett begrepp som "avantgarde" endast för att förklara ett historiskt skede. Runt sextiotalets mitt överger han avantgardebegreppet som term för att beskriva det måleri han fortfarande uppskattar och hans konstsyn blir alltmer statisk.

Greenberg och femtiotalet – biografi

Femtiotalet kom att betyda en vändpunkt för den abstrakta expressionismen och New York skulle komma att bli världens konsthuvudstad. För Greenbergs del betydde det att han fick tillfällen att föreläsa om konsten i allt prestigefullare sammanhang (bland annat på *Black Mountain College* där han föreläste om Kant sommaren 1950) och dessutom att han skulle komma att arrangera utställningar på gallerier och museer. Men vändpunkten blev inte vad Greenberg trodde att den skulle bli. Thomas Hess blev redaktör för *ArtNews* och hävdade att den viktigaste målaren var Willem de Kooning, och inte Pollock. De Kooning hade under hela fyrtiotalet varit en central gestalt i kretsen, men den mediebevakning och backning från Greenberg som Pollock erhållit hade placerat honom som den viktigaste konstnären. Konstscenen kom därmed att delas i två läger, *ArtNews* och de Kooning å ena sidan och Greenberg och Pollock å andra sidan. När Harold Rosenberg skrev "The American Action Painters" i *ArtNews* 1952 blev de Koonings läger det mest betydelsefulla, framförallt för en ny generation konstnärer. Greenberg publicerade sig fortfarande i *Partisan Review*, men han fann plötsligt att hans kontakt med och inflytande på den amerikanska konstscenen hade begränsats och att hans forna vän, men nu bittra motståndare Harold Rosenberg var ledargestalten. Greenbergs kontakt med konstlivet gick därför nu främst genom hans långvariga förhållande med konstnären Helene Frankenthaler och andra gamla kontakter som Pollock.

Men även kontakten med Pollock skulle försämrats runt 1952, och kom aldrig att bli densamma igen. Pollocks alkoholism tilltog och ledde till den bilolycka som 1956 tog hans liv. Rosenbergs "action-painting" blev begreppet à la mode, en existentiellistisk och expressiv konstkritik kom därför att dominera. Greenbergs formalistiska och traditionsbundna kritik bemöttes med skepticism, framför allt bland den andra generationens abstrakta expressionister.

Men Greenberg mötte under denna tid några konstnärer från Washington, Morris Louis och Kenneth Noland. Louis och Noland skulle komma att bli inspirerade både av Greenbergs idéer och Helen Frankenthalers måleri. 1954 arrangerade Greenberg en utställning på Kootz gallery där både Louis och Noland deltog. Mot mitten av femtiotalet skrev han också sin sista artikel för *Partisan Review*, "American 'Type' Painting", där han skissade en utvecklingslinje i det amerikanska måleriet som visar målare som Newman, Louis och Noland som den verkliga framtiden, snarare än den abstrakta expressionism som florerade. Texten är ett försvar för Greenbergs konstsyn, men den är också en inlaga i debatten och riktad mot de Kooning, Hess och framför allt Rosenberg. 1957 fick Greenberg sparken från *Commentary*, han stod nu utan fast inkomst och utan några direkta

förankringar på New Yorks konstscen. Han fortsatte emellertid att knyta kontakter utanför New York, i Washington och i Kanada.

1957 öppnade Leo Castelli sitt första galleri i New York där han året efter skulle visa Jasper Johns. Alfred Barr, intendent på MoMA, köpte omedelbart tre målningar och det var uppenbart att konstscenen tagit ytterligare ett steg från det greenbergska fältet. Ändå skulle åren 1958-59 betyda att Greenberg fick förnyad betydelse. Dels på ett intellektuellt plan, där han blev inbjuden att hålla Christian Gauss Seminar vid Princeton. En ny, yngre generation konstkritiker och teoretiker kom därmed att söka sig till honom för att finna en annan form av kritik än den existentiellt betingade konstsyn *ArtNews* och Harold Rosenberg stod för.¹ 1958 blev han också rådgivare åt det välkända galleriet French & Cos nyöppnade satsning på samtida konst. French & Co var ett rikt välrenommerat galleri på Madison Avenue där Greenberg fick tillfälle att visa de konstnärer han ansåg viktiga: Louis, Noland, Newman etc. Han fick dessutom möjlighet att resa runt i Amerika och Europa på French & Cos bekostnad, vilket ledde till att han fick ett omfattande kontaktnät.

Från French & Co förväntade man sig dock något mer än en samling konstnärer som var mer eller mindre kända. Man ville ha storsäljaren Jackson Pollock och man trodde att Greenberg kunde ordna detta genom sin långvariga vänskap både med den hädangångna konstnären och med Lee Krasner, änkan som förvaltade kvarlåtenskapen. Men Greenberg gjorde sig ovän även med Lee Krasner och Pollock gled French & Co ur händerna. Strax efter, mot slutet av 1959, stängde French & Co sitt galleri för samtida konst.

Femtioalet innebar också att konsten började sälja och priserna steg avsevärt. Rothkos målningar från 1946 hade gått för \$150, medan de betingade mellan \$650 och \$1 300 på hans utställning 1950. Allt fler intresserade sig för vad som hände på New Yorks konstscen och en andra generation av ”abstrakta expressionister” började göra sig gällande redan under femtioalets början. Det är dock svårt att se riktigt vilken effekt detta hade i ett större sammanhang. Måleriet i New York fick en större publik och det öppnades fler gallerier (antalet ”respekt-erade” gallerier ökade från 30 i fyrtioalets slut till 300 i början av sextioalet). Men en boom likt den vi såg i konstvärlden under åttiotalet verkar det inte ha varit fråga om. Det var fortfarande svårt att sälja konsten och endast ett fåtal konstnärer kunde leva på sin konst.² Inte förrän i mitten av femtioalet började, som Leo Steinberg visar, detta måleri bli uppmärksammat av de verkliga samlarna. Steinberg citerar ett nummer av *Fortune* från 1955 som där för första gången tar upp det amerikanska måleriet som ett värdigt spekulationsobjekt för framtida vinster.³

¹ Bland andra Michael Fried som läste vid Princeton då Greenberg höll sina seminarier. Se Fried, *Michael Art and Objecthood* The University of Chicago Press, Chicago & London (1998).

² Se Ashton, Dore *The New York School: A Cultural Reckoning* Viking Press, New York (1972).

³ Steinberg, Leo ”Other Criteria” i *Other Criteria*, Oxford University Press, London (1975) sid 56.

Greenbergs politiska vändning

En parallell utveckling till Greenbergs plötsliga utanförskap på konstscenen är hans politiska vändning, som till viss del kan förklara att han blev *persona non grata* i vissa kretsar. En annan fråga är vilken betydelse den politiska vändningen fick för hans konstsyn, då avantgardet ju delvis motiverats av hans trotskism.

Mot slutet av fyrtioalet och femtioalets början befanns många av dem som varit trotskister i en politisk position de själva kallade liberaler. Liberal blev exempelvis den officiella beskrivningen för både *Commentary* och *Partisan Review*, men också *The Nation*. För *The Nation* betydde detta att man publicerade såväl anti-stalinistiska som pro-stalinistiska åsikter, för de andra tidningarna var anti-stalinismen liktydig med "liberal". Men de politiska komplikationerna hade vidare betydelser. Även om man från regeringshåll kunde se de politiska fördelarna med att använda den framväxande abstrakta expressionismen i propagandasyfte, var ändå lejonparten av de reaktionära krafterna emot modern konst *per se*, eftersom de ansåg den vara kommunistisk. McCarthy och i än högre grad kongressledamoten George A. Dondero gick regelbundet till storms mot modern konst. Att vara liberal kunde därför vara att vara mot stalinism, men utan att för den skull vara för de reaktionära krafterna. Att kalla sig "liberal" kan också förstås som eftergift till den hätska anti-kommunism som florerade i USA under McCarthy.

Greenberg genomgick samma politiska metamorfos som de flesta av "New York Intellectuals". Orsakerna kan man finna i den inhemska anti-kommunismen, men också i den faktiska oro många kände inför Stalin och dennes expansion i framför allt Östeuropa. Kosmopolitiken förvändes till pro-amerikanism, vilket också ekonomiskt understöddes från regeringshåll. Greenbergs politiska metamorfos är förhållandevis subtil, kanske för att han i huvudsak ägnade sig åt estetiska frågor. Som jämförelse kan nämnas Sidney Hook som 1933 attackerar kommunistpartiet för att vara för lite radikalt. 1953 skriver samme person i sin bok *Heresy Yes-Conspiracy, No* att "communism ... is the greatest menace to human freedom today". Ytterligare 20 år senare kampanjar han för Nixon och efter ytterligare 20 stöder han, och är god vän med Reagan.⁴

Florence Rubinfeldt tar i sin biografi fasta på Greenbergs anti-stalinistiska tendenser som griper tillbaka till trotskisten Greenberg från det tidiga fyrtioalet.⁵ Men förändringen var förmodligen mer radikal än så. Greenberg blev en anti-kommunist som med tiden kom att utvecklas till reaktionär. Greenberg själv beskrev kanske egentligen hur han såg på sin egen förändring när han i en ofta citerad passage skrev:

⁴ Wald, Alan *The New York Intellectuals the rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930s to the 1980s*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill (1987) och Lasch, Christopher *The Agony of the American Left* Lowe and Brydone Ltd, London (1966).

⁵ Rubinfeldt, Florence *Clement Greenberg: A Life* Scribner, New York (1998), framför allt sidorna 120-123

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

...some day it will have to be told how "anti-Stalinism," which started out more or less as "Trotskyism," turned into art for art's sake, and thereby cleared the way heroically, for what was to come.⁶

Men om man följer John O'Brians introduktion till Greenbergs samlade skrifter, framstår Greenbergs anti-stalinism snarare som en förklädd anti-kommunism.⁷ Greenberg hade 1950 blivit medlem av American Committee for Cultural Freedom (ACCF) som hade uttalat anti-kommunistiska ambitioner. (Sidney Hook var exempelvis organisationens första ordförande.) 1951 går Greenberg till angrepp mot *The Nation* och pro-stalinismen där i ett brev till redaktören. *The Nation* vägrar att publicera brevet, och låter Greenberg förstå att om han låter publicera sina anklagelser någon annanstans, kommer man att stämma honom för förtal. Likväl publicerar Greenberg sagda brev i den konservativa *The New Leader*. O'Brian sammankopplar denna händelse med Greenbergs medlemskap i ACCF, som ett trohetsbevis från hans sida. *The Nation* svarade med att stämma såväl *The New Leader* som Clement Greenberg för förtal, en stämning som klarades upp i godo. (Greenbergs brev kom sedermera att användas av Dondero i kongressen som ett bevis för kommunismens spridning i USA, alltså samma Dondero som attackerade den konst Greenberg försvarade.) Stämningen och bråket däromkring kom att bli en stor händelse i New York, och kom att täckas av både *Times* och *Newsweek*.

Man kan naturligtvis endast spekulera i Greenbergs faktiska motiv till det brev han skrev, men man kan knappast tvivla på att det markerade ett ställningstagande i anti-kommunistisk riktning. Hans anti-kommunism tog sig också uttryck i att han publicerade sig i *Encounter*, en CIA-understödd engelsk anti-kommunistisk tidning som tillkom för att de intellektuella i England inte stött anti-kommunismen tillräckligt.⁸ 1960 skrev han dessutom sitt modernistiska credo "Modernist Painting" för *Voice of America*. Under femtiotalet genomgick Greenberg också en annan principiell förändring när han med början 1952 började publicera sig i lättare fora som *Harper's Bazaar*, något som antagligen skulle ha varit otänkbart för den tidige Greenberg.

En omdiskuterad fråga är hur mycket de intellektuella visste om de politiska ränkerna bakom tidskrifter och organisationer de stöddes av och deltog i. Det mesta var förstås hemligt. I Greenbergs fall kan man inte säkert visa på någon vetskap om spelet, men när *New York Times* 1966 avslöjade CIA:s inblandning i affärerna, ledde inte heller detta till några större protester från Greenbergs sida. Tvärtom fortsatte han att publicera sig i *Encounter*. Att bara beskriva Greenberg som anti-stalinist verkar vara att frisera sanningen. Snarare motsvarade han under

⁶ Greenberg, C. "The Late Thirties in New York" i *Art and Culture* (Boston: Beacon Press) 1961. Texten är en omarbetning av "New York Painting Only Yesterday" CEC IV sid 19-21. I originalet förekommer inte denna passage.

⁷ O'Brian John, "Introduction" *CEC III* sid xxvi-xxx.

⁸ Lasch, Christopher *The Agony of the American Left* sid 69-75.

femtioalet, i något modifierad form, vad Christopher Lasch beskrev som prototypen för en amerikansk anti-kommunist:

The prototype of the anticommunist intellectual in the fifties was the disillusioned ex-communist, obsessed by the corruption of Western politics and culture by the pervasive influence of Stalinism and driven by a need to exercise the evil and expatriate his own past.⁹

Som jag visade i förra kapitlet hade de politiska sidorna i Greenbergs trotskistiska avantgarde med ett motstånd att göra, vilket utgjorde dess politiska potential. Inte, som James D. Herbert skriver, med att de skulle framtvinga en revolution i USA. Eftersom Greenberg redan 1948 beskrev sig som en ex-marxist hade hans konstsyns vändning under femtioalet inte heller med hans besvikelse över att revolutionen uteblivit att göra:

The lack of a revolution in America following the war, then, represented the failure of Abstract Expressionism to produce social and political progress towards a revolution. In 1953, therefore, Greenberg had the choice either to denounce Abstract Expressionism as a failure or to modify his evaluation in a way that it freed vanguard American artists from revolutionary responsibility. He chose the second option...¹⁰

Herbert bortser här helt från att konsten och receptionen som omgav den tog en annan utveckling än vad Greenberg kunde acceptera, vilket jag tror är av betydligt större vikt än revolutionens frånvaro. Det intressanta är hur Greenberg kunde hålla fast vid ett avantgarde när de politiska orsakerna till det hade upphört, och inte heller konstfältet motsvarade hans avantgardistiska idéer. Men Greenberg behöver fortfarande begreppet för att kunna särskilja mellan bra och dålig konst. Begreppet ”avantgarde” kommer emellertid att dyka upp i två tappningar, inom och utan citattecken. Utan citattecken denoterar begreppet det sanna avantgardet, med citattecken det falska, det senaste, det expressionistiska: det som alla talar om.

⁹ ibid sid 82.

¹⁰ Herbert, J.D *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism* sid 29.

Greenberg och femtiotalets måleri

En viktig skillnad mellan Greenbergs och Rosenbergs konsteoretiska utgångspunkter är att Greenberg underströk traditionens betydelse för det amerikanska måleriet (i varje fall för det "genuina" måleriet) vilket för Greenbergs vidkommande alltså ledde till att han började söka sig tillbaka till Kant för att förklara moderismens utgångspunkter och drivkrafter. Kant kom att bli viktig både i en generell modell för hur modernismen fungerar, och i estetiskt hänseende när det gäller att förklara smakens objektivitet, en viktig beståndsdel när den nödvändiga kopplingen till konsthistoriens konsensus skulle göras.¹¹ Rosenberg, å sin sida, menade att den formalistiska europeiska modernismen var saligen hädangången redan kring första världskriget och att det nya, amerikanska måleriet var något helt annat. De gamla konstformerna hade därmed kollapsat för gott.¹² Konstnärerna avporträtterade sitt "inre" landskap som vaknade till liv i själva målarakten ("awakened in the activity of painting"), som han skrev om Pollock.¹³ Smak hade inte det minsta med saken att göra, eftersom man inte låter "smak" styra sina val, sina "actions".¹⁴

Kanske var just Rosenbergs betoning på det "amerikanska" och brottet med traditionen den avgörande skillnaden mellan honom och Greenberg, och det som gjorde honom till femtiotalskonstens språkrör framför andra.¹⁵ I sin mest berömda essä "Other Criteria" (1972) beskriver Leo Steinberg på halvt allvar det amerikanska kynnet och dess ovilja till och motstånd mot allt som är för mycket estetik och smak, som är för "franskt". Amerikanen är en "self made man" som genom egen kraft skapar sitt välstånd och vägen dit heter arbete, arbete och åter arbete. Med ett sådant normsystem är det inte konstigt att den moderna konsten har haft svårt att göra sig gällande hos samlare och pengaplacerare. Men mot femtiotalets mitt har en drastisk förändring skett: amerikansk samtida konst beskrivs i allmänhet som ett område värt att investera i. Förändringen, menar Steinberg, ligger

¹¹ När Greenberg refererar till Kant i "Modernist Painting" (1960) är det inte till Kants estetiska teori, utan till Kant som utgångspunkt för modernismen som helhet han syftar. Men han bygger dessutom på Kants idéer om den "estetiska erfarenheten". Han undervisar alltså i ämnet redan 1950, men hans beroende av Kant är egentligen tydligast i "Can Taste be Objective" (1972) i *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste* Oxford University Press, New York & London (1999).

¹² Rosenberg, H "The Concept of Action in Painting" i *Artworks & Packages* The University of Chicago Press, Chicago & London (1969).

¹³ Rosenberg, H "The Art Object" i *The Anxious Object* The University of Chicago Press, Chicago & London (1964).

¹⁴ Rosenberg, H "The American Action Painters" i *The Tradition of the New* The University of Chicago Press, Chicago & London (1960).

¹⁵ Det fanns förstås andra kritiker än Greenberg och Rosenberg som ägnade sig åt den abstrakta expressionismen. Idag framstår dock Greenberg och Rosenberg som de viktigaste. För en överblick av andra kritikers ståndpunkter se: Foster, Stephan *The Critics of Abstract Expressionism*.

inte i en ändrad attityd hos köparna, utan hos konstnärerna som beskriver sin konst som process, som arbete, som "action": vad som helst, bara inte som konst.¹⁶

Att omdefiniera konstbegreppet och att lyfta fram det nya var också mycket vanligt hos konstnärerna själva, mest berömda är Barnett Newmans uttalanden i "The Sublime is Now" (1948) som inte bara markerar att den nya konsten är något annat än den tidigare, utan som också beskriver den amerikanska situationen som en naturlig grogrund för dessa nya uttryck:

We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. [...] The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it *without* the nostalgic glasses of history.¹⁷

Det tycks här som om Greenbergs idé om en transhistorisk konsensus som varierar sig genom tiden inom vissa ramar inte passar särdeles väl in i sammanhanget. Newman var heller inte ensam om att vända sig mot en historisk förståelse av den samtida konsten, baserad på tidigare och eviga kvaliteter. Än mer radikal var en konstnär som Clyfford Still, som i en utställningskatalog 1951 skrev:

That pigment on canvas has a way of initiating conventional reactions for most people needs no reminder. Behind these reactions is a body of history matured, into dogma, authority, tradition. The totalitarian hegemony of this tradition I despise, its presumptions I reject. Its security is an illusion, banal, and without courage. Its substance is but dust and filing cabinets. The homage paid to it is a celebration of death.¹⁸

Clyfford Still hade också ett väldokumenterat förakt för kritiker och intendentur i största allmänhet och ansåg att endast de som hade en möjlighet att förstå hans konst skulle få se hans tavlor. I ett brev 1948 till sin gallerist ber han exempelvis denne uttryckligen att *inte* visa tavlorna för människor som "Soby, Greenberg, Barr etc".¹⁹ Rosenbergs återkomst och triumf över Greenberg i femtioalets början grundades alltså på hans essä "The American Action Painters" som flyttade fokus från dukens yta och formella egenskaper till handlingen att måla. Handlingen sågs av Rosenberg som något lika centralt för förståelsen av ett konstverk som själva resultatet. Det ledde också till att konstverken, tvärt emot vad Greenberg ansåg, hade ett begränsat livsrum. De kunde bara förstås under en viss tid och på en viss plats, så länge relationen till handlingen var synlig. Därefter blev de som "lik", citerar Rosenberg Duchamp i en senare text.²⁰

¹⁶ Steinberg, L. "Other Criteria" i *Other Criteria*.

¹⁷ Newman, Barnett "The Sublime is Now" *The Tiger's Eye* vol 1 nummer 6, här hämtat från O'Neill, J *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* sid 173.

¹⁸ Still, Clyfford "Statement" i *Art in Theory* sid 580.

¹⁹ Hämtat från Guilbaut, S *How New York Stole the Idea of Modern Art* sid 201.

²⁰ Rosenberg, Harold "The Concept of Action in Painting" i *Artworks & Packages* (sid 213-228) The University Chicago Press, Chicago & London (1969).

Rosenberg betonade att den nya konsten handlade om ett brott med traditionen och att konstnärerna som tillhörde denna tid och hade denna inställning inte var en del av en "skola": de var individuella och särskilda i sin praktik och de förenades egentligen endast i sitt förhållningssätt till konsten. Den måleriska akten är spontan och omedelbar, och konstnären blir lika förvånad över resultatet som betraktaren. Eftersom akten och inte resultatet är det viktiga, måste det också förhålla sig på detta vis, menar Rosenberg. Om konstnären visste hur resultatet skulle te sig, vore det ingen idé att måla överhuvudtaget. Den nya konsten är således inte en fråga om "ren" konst eller en fråga om estetiska hänsynstaganden. Akten att måla är av samma sort som konstnärens existens, det nya måleriet upphäver därmed "every distinction between art and life".²¹

Rosenberg ligger långt från Greenbergs konstsyn och närmare sin samtids självsyn och han kom alltså att bli den dominerande kritikern och essäisten under femtioalet. Det märkliga i sammanhanget är att för Willem de Kooning – den konstnär som Rosenberg höll högst och som också kom att bli femtioalets verkliga stjärna – var det resultatet och inte handlingen som räknades. Men som Leo Steinberg påpekar låg Rosenbergs initiala betydelse i att han särskilde den amerikanska konsten från den europeiska, även om detta innebar att han missförstod den scen han tyckte sig beskriva:

Taken literary, as a proposition of fact, Rosenberg's special claim for the New York School was mistaken. But it was and remains important for its appeal to the artists involved. It appealed once again to the American disdain for art conceived as something too carefully plotted, too cosmetic, too French.²²

Kritikern Hilton Kramer beskrev Greenbergs relation till den abstrakta expressionismen, som den utvecklades under femtioalet, i en intervju: "Tenth Street was anti-Clem. His name was dirt there."²³ Det vore dock att gå för långt om man påstod att Greenberg befann sig i diaspora under femtioalet. Han skrev relativt regelbundet och anordnade flera utställningar, de flesta på Benington College, men också på museer och gallerier. Däribland *Talent* på Samuel Kootz galleri som han ordnade tillsammans med Meyer Shapiro 1950. *Talent* visade flera av de konstnärer som skulle bli den expressiva kärntruppen. Inte heller skall klyftan mellan honom och *Art News* och konstnärer som de Kooning göras allt för stor. Greenberg skrev själv flera artiklar i *Art News* och han skrev också en katalogtext till en utställning av de Kooning. Men han kom att inrikta sig alltmer på äldre konst och när han gjorde utställningar var det med konstnärer som inte i första hand tillhörde gruppen kring den tionde gatan. Självt skrev han 1953:

²¹ Rosenberg, H. "The American Action Painters" *ArtNews* december 1952. Hämtat ur Rosenberg, H. *The Tradition of the New* The University Chicago Press, Chicago & London (1959).

²² Steinberg, L. "Other Criteria" sid 62.

²³ Kramer intervjuad i Rubinfeldt, F. *Clement Greenberg* sid 172.

...I continued to write for another two years writing more or less regularly for *Partisan Review*, which, being a bimonthly, gave me more time to breathing space between deadlines. But in 1951 I gave up that too, and have been trying ever since then to work on things, inside or outside art, that have less to do with the current scene.²⁴

Även om Greenbergs blygsamhet är falsk, motsvarar den en viss vändning. Hans engagemang i den samtida scenen minskade, men han började också söka efter konstnärer som bättre kunde spegla hans konstsyn, ofta utanför New York. Vilket alltså bland annat innebar att han 1954 är med och introducerar bland andra Morris Louis och Kenneth Noland på utställningen *Emerging Talent* på Kootz Gallery.

Greenberg skrev också flera betydelsefulla essäer om den amerikanska konsten och kulturen i allmänhet under femtiotalet, där de två viktigaste är ”The Plight of Our Culture” (1953) och ”’American-Type’ Painting” (1955). Den förra för ett långt resonemang kring T.S. Eliot, som ju Greenbergs konstsyn bygger mycket på, och framför allt dennes nyligen utkomna *Notes Towards a Definition of Culture*. Precis som i ”Avant-Garde and Kitsch” är kulturen i stort ämnet för essän där han delar upp kulturen i ”highbrow”, ”middlebrow” och ”lowbrow”. Liksom i de tidigare texterna är ”low-” och ”middlebrow” att anse som hot mot ”highbrow”, men Greenberg försöker här se om ”middlebrow” skulle kunna höja sig och bli ”highbrow” på bred front.

”’American-Type’ Painting” är ett försök att visa på de tendenser och konstnärer som han finner intressanta. Han kommer framför allt att varna för den, som han uppfattar det, återvändsgränd som kubistiskt orienterade (dvs den ledande konstscenen på femtiotalet) har hamnat i. Han börjar där att blicka mot Monet och impressionismen.

Den amerikanska konsten Greenberg beskrev under fyrtiotalet hade starka kopplingar till surrealismen. Det är sant för Gorky, men också för Pollock och Newmans tidiga måleri. Greenberg bortsåg från dessa aspekter eftersom han ansåg att deras måleris kvalitet inte var sammanknippad med de surrealistiska tonerna. Och med tiden, i varje fall för såväl Pollock som Newman, kom måleriet att ta en annan riktning mot vad Greenberg skulle kalla ”all-over”. Men redan efter de i Greenbergs ögon ”stora åren” kring 1948, började konstscenen åter titta mot mänskliga, snarare än kompositionella aspekter, bland annat mot existensialismen. Måleriet kom därmed att bli mer expressionistiskt och referenserna handlade om människans enslighet, vilket givet Greenbergs konstsyn var att gå ett steg tillbaka.²⁵

I det kommande avsnittet skall jag följa hur denna förändring, konstscenens explosion och tilltagande expressivitet och tankegodset som omgärdade den, kommer att påverka Greenbergs konstsyn. Hans evolutionistiska

²⁴ Greenberg, C. ”Autobiographical Statement” *CEC III* sid 195 (1955) Texten publicerades således först två år efter att den skrevs.

²⁵ För en noggrannare genomgång av de surrealistiska och existensiella implikationerna av den abstrakta expressionismen, se Leja, M *Reframing Abstract Expressionism* och Buettner, Steward *American Art Theory 1945 – 1970* UMI Research Press Ann Arbor, Michigan (1981).

historieskrivning kommer att sakta förändras, vilket bäddar för den vändning hans uppfattning om avantgardet sedermera kommer att genomgå.

1950 undervisade alltså Greenberg på Black Mountain College. Hans huvudnummer handlade om den moderna konstens utveckling från ursprunget till samtiden, där han spinner vidare på temat i "Towards a Newer Laocoon" men han ordnar också en seminarieserie kring Kants *Kritik om omdömeskraften*. Som vi kommer att se blir Greenbergs intention under femtiotalet att hålla kvar vid sin utvecklingstanke där abstraktionen går mot ett "rent" måleri, men med tillägget att den estetiska erfarenheten alltid är "intresslös", en term han hämtar hos Kant. Han kommer att poängtera måleriets väsen med den estetiska erfarenheten för att motarbeta de existentiella inslagen. Detta blir avantgardets verkliga syfte. Men genom att göra så, genom att betona endast de formella aspekterna och ytmässigheten i måleriet, kommer han på sätt och vis att öppna för den diskussion under sextiotalet som gör det omöjligt för honom att hålla kvar vid tanken på en pågående utveckling.

Avantgarde i förändring

För den tidige Greenberg var avantgardet något som drev konstens utveckling framåt i en tid av regression. Det sökte sig villigt och djärvt ut från finrummet för att rädda konstens autonomi. Automin stod att finna inom det för varje medium specifika, vars gränser konsten måste acceptera: "Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art".²⁶ Det mediespecifika är viktigt eftersom det är i mediet vi kan finna varje enskild konstforms kvalitet.²⁷ 1940 talar Greenberg för en ganska liten skara och det är tydligt att han i första hand definierar sig bort från fascismens bildkonst, men också andra konservativa krafter. Avantgardets djärvhet räddar inte bara konsten, att låna sig till propaganda är farligt. Avantgardet är ett svar på kapitalismens upplösning av hierarkierna, vilken har inneburit en utmaning. Skall konsten kunna ha ett värde i sig måste den kunna bevisa sin legitimitet.

Det finns ett tydligt "vi" och "de" i Greenbergs tidiga resonemang, där det lilla fåtal som intresserar sig för den abstrakta konsten är dem han talar till. Allt eftersom allt fler intresserar sig för abstrakt konst kryper dock "de" desto närmare. Hotet blir som sagt "middlebrow culture", hotet mot den sanna abstrakta konsten blir den falska abstrakta konsten, hotet mot avantgarde blir "avantgarde" eller, som jag definierade skillnaden i andra kapitlet, hotet mot avantgardet blir avantgardismen. Greenberg måste nu definiera skillnaden mellan bra och dåligt abstrakt måleri, varför han alltmer kommer att stödja sig på de fasta värdena.

Avantgardet förblir en rörelse inom konsten som är parallell med liknande rörelser på andra håll. Dessa rörelser konstituerar tillsammans modernismen. En

²⁶ Greenberg, C. "Towards a Newer Laocoon" *CECI* sid 34 (1940).

²⁷ Vilket leder både den sene Greenberg och Michael Fried ett steg längre: konst som inte ägnar sig åt det mediespecifika kan inte äga kvalitet, alltså kan den inte heller vara konst i strikt mening.

konflikt uppstår i mötet mellan Greenbergs relativt evolutionistiska konstsyn och hans smakbegrepp. God konst går inte att förklara, och vad som är sant avantgarde och inte beror på om det lyckas skapa god konst. Den enkla kopplingen mellan abstrakt konst och avantgardets kamp för konstens autonomi och därigenom dess värde låter sig inte längre göras. Endast sex år skiljer följande citat, men viktiga sex år, eftersom det första skrevs 1947, dvs före den abstrakta expressionismens genombrott, och det andra 1953, dvs efter Harold Rosenbergs "The American Action Painters".

Art, which succeeds in being good only when it incorporates the truth about feeling, can now tell the truth about feeling only by turning to the abstract.²⁸

The avant-garde – which is the "cadre" that has led the fight for aesthetic truth, high standards, continuity with tradition, and against the utilitarian ethos during the past century – tends to make a virtue of its isolation and identify this with high culture by definition.²⁹

I det första citatet betonas alltså sambandet mellan "sanning" och det abstrakta, medan Greenberg sex år senare betonar sambandet mellan avantgardet, sanningen och traditionen.

För den tidige Greenberg tenderar det mediespecifika, avantgardet och kvaliteten alltså att smälta samman, mediet är den plats där avantgardet kan utspela sig, eftersom det är där konstens kvalitet går att uppnå. Avantgardet söker sig till det mediespecifika eftersom denna plats ännu inte är korrumpierad. Kan den bli det? Kan den bli tömd på sina möjligheter och efter ett tag endast lämna upprepningen som möjlighet? När blir något akademism?

Relationen mellan det föreställande måleriet och det abstrakta ger vissa indikationer på hur Greenberg förhöll sig till denna fråga. I en recension av Miró, Léger och Kandinsky från 1941 verkar han tro att det abstrakta innehåller fler möjligheter än det föreställande, eftersom det ligger närmare det mediespecifika: "When the abstract painter grows tired, he becomes an interior decorator—which still is, however, to be more creative than an academic painter."³⁰

1941 är Greenberg optimistisk, omkring sig ser han en liten grupp målare som arbetar sig framåt i det abstrakta måleriet i en tid då konsten annars har varit på tillbakagång till det föreställande. 1954 är saken annorlunda. Den dominerande konsten (i vissa kretsar) är abstrakt och har så varit ett tag. Många konservativa krafter, återigen, ser därför fram mot den tid då den abstrakta konsten kommer att försvinna, ett ämne som behandlas av "var tredje" artikel om samtida konst, menar Greenberg i essän "Abstract and Representational". Kvalitet hör dock varken det föreställande eller abstrakta till *per se*, och även om artikeln som sådan formerar sig

²⁸ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb" (1947) *CEC II* sid 187.

²⁹ Greenberg, C. "The Plight of Our Culture" *CEC III* sid 139 (1953).

³⁰ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Joan Miró, Ferdinand Legér, and Wassily Kandinsky" *CEC I* (1941) sid 64.

till ett försvar för den abstrakta konstens möjligheter och förtjänster, kan vi ändå se tecken på en intressant förskjutning: den abstrakta konsten hyser de största möjligheterna, men producerar också den *sämsta* konsten:

Not that most of contemporary abstract painting and sculpture is first-rate – far from it, most of it being just as bad as representational art, and, more often than not, worse. But this still does not prevent the very best of it from being the most genuinely ambitious and very best of recent art.³¹

Även om den *senaste* konsten är abstrakt är den inte med nödvändighet bra, den är inte med nödvändighet avantgarde. (Jfr Lyotards skillnad mellan "Nu" och "nytt"³²) Eftersom abstraktionen inte är ett kvalitetskriterium i sig, är dålig abstrakt konst inte ett avgörande problem för Greenberg. Men det är tydligt att han under femtiotalet börjar tänka om vad det gäller såväl den abstrakta konsten som avantgardet.

Uttömbara resurser

En konstnär kan komma fram till ett måleri som är sant avantgardistiskt, men denna form kommer inte att hålla i oändlighet. Konstnären måste fortsätta att utvecklas, annars upphör dennes konst att vara intressant och produceras i stället efter en formel, vilken gör att konsten blir "akademisk". Det är således måleriet, snarare än konstnären, som är avantgarde eller inte. Vissa verk på en utställning är avantgarde, andra är det inte. Om de är avantgarde eller inte beror (vilket blir än tydligare under femtiotalet) på hur de förhåller sig till sitt medium. Greenberg skriver om Pollock 1951 att han förvisso är i en klass för sig själv, men att det likväl bara är ett par verk som lyfter sig till den högsta nivån: "Pictures *Fourteen and Twenty-five* in the recent show represent high classical art..."³³ De klassiska modernistiska mästarna kommer inte lättare undan, ofta har de egentligen bara producerat mästerverk under en kort tid av sina liv, då de stod på höjden av sin kapacitet: Matisse var som bäst mellan 1910 och 1920, Braque mellan 1910 och 1914, Picasso och Léger mellan 1910 och 1925.³⁴ Helt i enlighet med begreppet "avantgardes" bokstavliga betydelse beskrivs dessa mästars nedgång som att de "retreated towards tradition".³⁵

Men nedgången behöver alltså inte betyda att man "retirerar", det räcker med att man upprepar ett visst mönster, hur lyckat det än en gång har varit, för att det till sist skall bli akademism. Den sene Picasso är ett tydligt sådant exempel: även om de senare målningarna inte faller tillbaka på konsthistoriens tradition, faller de tillbaka på hans egen tradition. Picasso har därmed skapat ett fält inom vilket det skapas "picassos", ett fält som han inte undersöker eller utvecklar. Han har blivit en

³¹ Greenberg, C. "Abstract and Representational" *CEC III* (1954) sid 189.

³² Se kapitel 2 avsnitt "Avantgardets temporalitet".

³³ Greenberg, C. "Feeling is all" *CEC III* (1951) sid 105.

³⁴ Greenberg, C. "Master Léger" *CEC III* (1954) sid 164.

³⁵ Greenberg, C. "The Sculpture of Jaques Lipchitz" *CEC III* (1954) sid 182.

formmaskin, om än med eget påkomna formler. ”The surprise is gone; now Picasso has begun to ’make’ art”, skriver Greenberg och tillägger senare i texten:

Little in what Picasso has done since 1938 tells the professionally concerned eye anything it does not know from his previous work.³⁶

Det är framförallt det kubistiska formspråket som Greenberg anser håller på att ”tömmas” på möjligheter, samma kubism som han under fyrtioalet framhöll som det som hade drivit fram utvecklingen, från Manet till dit den nu kommit, med Jackson Pollock som dess yttersta konsekvens. Att Greenberg blir skeptisk mot den kubistiskt orienterade konstens möjligheter beror förmodligen på att det måleri som är det senaste men som inte är avantgarde bygger på kubistiska principer.³⁷

”American Type’ Painting” är Greenbergs kanske mest inflytelserika essä från femtiotalet, där han bland annat summerade den amerikanska konstutvecklingen. Essän är känd för många saker, bland annat innebar den Greenbergs starkaste kritik ditintills av Jackson Pollock där han ”detroniserar” honom som den ledande konstnären.³⁸ Men essän var framför allt ett försök av Greenberg att ge sin bild av vad som var viktigt i den nya konsten, ett försök att vinna tillbaka förlorad mark till Rosenberg. (Han ger sig här för första gången på Rosenberg uttryckligen.) Greenberg ger i essän inte mycket för de kubistiska tendenserna. Endast den ledande konstnären ur ”fiendeläget”, Willem de Kooning, lyckas hålla kubismen vid någorlunda liv utan att falla in i akademism: ”de Kooning is, in fact, the only painter I am aware of at this moment who continues cubism without repeating it.”³⁹

Detta pekar på en annan, men parallell sida av avantgardet: En konstnär som Picasso eller Léger kan komma till en punkt där *deras* kapacitet inte längre räcker till för att utveckla måleriet. Detta är dock inte samma sak som att säga att de ”landvinningar” de gjort inte skulle kunna leda längre, men möjligheterna till utveckling ligger inte längre i händerna på dessa målare, andra måste ta vid. Men i fallet de Kooning ovan anar vi att det finns en annan möjlig utgång på dramat: kubismen som *sådan* är inte längre möjlig som konstform. Detta antyds endast här: det kan ju teoretiskt komma någon som kan ta kubismen vidare, även om tonen är pessimistisk. I samma text, men om Arshile Gorky, är Greenberg dock mer direkt. Gorky beskrivs som en senkubist (late Cubist) med en vördnadsfull respekt för den ”franska” smaken, som vid sin död (1948) visserligen var en av Amerikas bästa konstnärer men som inte lämnade något arv att förvalta: ”Gorky finished rather than

³⁶ Greenberg, C. ”Picasso at Seventy-five” *CEC IV* (1957) sid 28-29.

³⁷ Att Pollock och den amerikanska scenen bygger vidare på kubismen betyder för Greenberg att de fortsatte att utveckla ett linjärt (i Wölfflins mening) måleri. De fortsätter därmed en viss tredimensionalitet som bygger på kontrastverkan.

³⁸ Lee Krasner (Pollocks änka) lär ha sagt att detta var slaget som Pollock aldrig reste sig från. Se Rubenfeldt, F *Clement Greenberg* sid 190-94.

³⁹ Greenberg, C. ”American-Type’ Painting” *CEC III* (1955) sid 222.

begun something, and finished it so well that anybody who follows him is condemned to academism.”⁴⁰

Kubismen med sitt linjära formspråk står här på uttömningens rand. Greenberg börjar därför titta åt färgmåleriet, mot impressionisterna och framförallt mot Monet som en alternativ, parallell historisk influens. Färgmåleriet hos Monet har klara paralleller till Greenbergs begrepp om ”all-over”, och, vilket kanske är än viktigare, det bygger inte på ett linjespel som skapar djup i målningen, utan på kontraster mellan valörer, vilket inte skapar ett illusoriskt djup utan ett optiskt djup. Tvådimensionaliteten kan därför understrykas och målningarna relaterar till betraktarens öga mer än något annat. I ”The Later Monet” (1957) återkommer Greenberg ånyo till skillnaden mellan Monet och kubismen. Han konstaterar att vad många (så förmodligen även han själv) har saknat i Monets måleri är strukturerande faktorer som ljusdunkel, men att ”there is nothing in experience that says that chromatic, ’symphonic’ (if I can call it that) cannot supply its place”.⁴¹

I ”’American-Type’ Painting” lyfter därför Greenberg fram Clyfford Still som den främste konstnären (och alltså inte Pollock) eftersom denne relaterar till Monet och därmed till framtiden. Greenberg skriver att Monets senare målningar har varit så radikala att man först nu kan börja uppskatta deras sanna värden, det är först nu vi förstår deras enhetlighet:

Recently, however, some of the late Monets began to assume a unity and power they had never had before [...] ...Still has resumed Monet – and Pissarro. His paintings were the first abstract pictures I ever saw that contained almost no allusion to Cubism.⁴²

Att vända tillbaka till Monet och färgmåleriet blir för Greenberg en möjlig väg att hitta en utveckling för det avantgardistiska måleriet när den kubistiskt orienterade konsten har hamnat i en återvändsgränd som producerar klichéer och ”late Cubism academism”. Men innebär det inte också till viss del att avantgardet vänder bakåt, vilket ju tycks formulera en paradox? Många har tyckt så, bland annat James D. Herbert som formulerar Greenbergs vändning från avantgardet (som för Herbert bygger på, och endast på, kubismen) till konnässörens blick:

It would be hard to regard Still as a Cubist, however, so Greenberg next manufactured a new historical progression of art taking itself as subject, independent of Cubism, in order to justify his connoisseurial judgement of Still.⁴³

Greenberg kommer visserligen att helt överge idén med ett avantgarde, till förmån för ett estetiskt-formalistiskt perspektiv, en vändning som på sätt och vis *möjliggörs* här. Men vändningen i sig skulle inte komma förrän en bit in på sextiotalet.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Greenberg, C. ”The Later Monet” *CEC IV* (1957) sid 7.

⁴² Greenberg, C. ”’American Type’ Painting” *CEC III* (1955) sid 228.

⁴³ Herbert, J.D *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism* sid 36 (fotnot 41).

Greenberg försöker rädda avantgardet genom att tillskriva det en delvis ny plats. Att Still bygger på Monet har ingen likhet med den "reträtt" som Picasso, Léger med flera genomgick under tjugotalet, eftersom det först är nu, när kubismen är *uttömd*, som vi kan se möjligheterna hos Monet. Som Donald Kuspit mycket riktigt påpekar blir Monet aktuell för Greenberg i sökandet efter en ny form av enhetlighet (unity) inom måleriet, utan att för den sakens skull bygga direkt på Monets måleri. Kuspit menar också att detta gäller just då, i den situationen, men att saker och ting kan ändra sig:

...nothing is necessarily lost or closed in art... What becomes surprisingly viable and fresh again and so can be re-viewed depends upon present creativity, with all the difficulties of its own experience.⁴⁴

Det innebär en relativism som jag inte tror gäller för Greenberg, det som är avslutat är avslutat, men det är inte säkert att vi *vet* om något är avslutat eller inte. Monet blir intressant under femtotalet eftersom konstens utveckling har gett oss möjligheter att se något vi inte kunde se förut. Greenbergs argumentation liknar här Hal Fosters argument för "neo-avantgardet", först nu har den situation uppkommit som tillåter oss att förstå (comprehend) Monet. Den kubistiska konsten har utvecklat vårt seende, vår sensibilitet, som gör att vi kan uppskatta honom. Att Still inte anspelar på kubismen kan bara ske när den historiska situation som innebär kubismens uttömning inträffar. I "The Plight of Our Culture" skrev Greenberg:

The avant-garde will have to acquire new content for itself if it is to stay cogent and not degenerate into Alexandrianism. At this moment the latter eventuality is not so remote.⁴⁵

Clyfford Stills steg bort från kubismen blir en nödvändighet för att avantgardet skall kunna överleva. Men detta steg kunde bara tas efter att kubismen var mer eller mindre avslutad. Sju år senare i essän "After Abstract Expressionism" resonerar han på ett liknande vis: det blev nödvändigt att gå bakåt stilhistoriskt för att kunna gå framåt kvalitetsmässigt.⁴⁶

Historisk och geografisk kontext var ju viktigt för Greenbergs avantgardebegrepp redan från början, och kommer att förbli så även under femtotalet. Om Chaim Soutine skriver han 1951 att dennes tillkortakommanden beror på att han som "outsider and newcomer" inte förstod vad som var möjligt och inte möjligt att göra.⁴⁷ I "New York Painting Only Yesterday", en text där Greenberg griper tillbaka på måleriets utveckling och historia under fyrtiotalet, förklarar han den amerikanska konstens framgångar med att den förstått och byggt

⁴⁴ Kuspit, Donald *Clement Greenberg* sid 24.

⁴⁵ Greenberg, C. "The Plight of Our Culture" *CEC III* (1953) sid 139.

⁴⁶ Greenberg, C. "After Abstract Expressionism" (1962) sid 124.

⁴⁷ Greenberg, C. "Chaim Soutine" *CEC III* (1951) sid 74.

vidare på den franska: "American art has been able to establish its full independence not by turning away from Paris, but by assimilating her."⁴⁸

På samma vis har Stills måleri, liksom i hög grad Barnett Newmans och Mark Rothkos, "assimilerat" den abstrakta expressionismen och formerat vad som kom att kallas "colorfield"-måleri. Colorfieldmåleriet är med andra ord det nya "innehåll" Greenberg efterlyste i "The Plight of Our Culture" ovan. Colorfieldmåleriet är således början på en ny fas i det amerikanska måleriet, något som efterträder den kubistiska abstrakta expressionismen, men genom att bygga på den. Det är en viktig poäng som ibland undgår vissa kommentatorer. Stephen C. Foster konstaterar exempelvis att Monet var en viktig byggsten för Still men han gör ingen skillnad mellan Still, Newman och Rothko å ena sidan och de Kooning och Gorky å andra sidan. De är alla abstrakta expressionister.⁴⁹ Men det är just skillnaden mellan dem som skapar de nya möjligheter som gör att vi ännu inte har nått måleriets slutpunkt:

That is, the avant-garde survives in painting because painting has not yet reached the point of modernization where its discarding of the inherited conventions must stop lest it cease to be viable as art.⁵⁰

Colorfieldmåleriet visar vägen för ett framtida måleri, för nästa generation målare, det Greenberg skulle kalla "post-painterly abstraction", framför allt Morris Louis och Kenneth Noland. Greenberg nämner dem inte här, men han var redan bekant med deras måleri och hade visat verk av bägge konstnärerna på *Emerging Talent* på Kootz Gallery 1954. Louis och Noland häftade mycket i skuld till Helen Frankenthaler (som då alltså var Greenbergs fästmö) och framför allt hennes *Mountain and Sea* (1952) som de såg 1953. *Mountain and Sea* föregriper i teknik mycket av det som kom att bli Louis kännetecken, oljefärg uppblandad med så mycket lösningsmedel att den sugs in i duken, utfört med stor, svepande teknik.

Colorfieldmåleriet hade initialt inte så lätt att göra sig gällande, vilket naturligtvis inte bekymrade Greenberg. Tvärtom, han hade ju redan 1945 sagt om Pollock att "all profound original art looks ugly at first",⁵¹ och att den konst han stod för möttes med misstänksamhet var antagligen bara att ta som ett tecken på att han var på rätt spår. Det finns här en annan, viktig, skillnad. Pollock togs emot med misstänksamhet av den bredare konstpubliken, men denna konst togs emot med misstänksamhet av målarna på tionde gatan, de nya expressionisterna, de som gällde. Detta måste ha varit ett extra gott tecken på att han var på rätt väg. I "Feeling is All" beskriver han hur Barnett Newman blev mottagen. Notera att han här använder begreppet "avantgarde" inom citattecken:

⁴⁸ Greenberg, C. "New York Painting Only Yesterday" *CEC IV* (1957) sid 25.

⁴⁹ Foster, Stephan *The Critics of Abstract Expressionism* sid 71-72.

⁵⁰ Greenberg, C. "'American-Type' Painting" *CEC III* (1955) sid 217.

⁵¹ Greenberg, C. "Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky, and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition *European Artists in America*" (1945) *CEC II* sid 17.

Newman took a chance and has suffered for it in terms of recognition. Those who so vehemently resent him should be given pause, however, by the very fact that they do. A work of art can make you angry only if it threatens your habits of taste; but if it tries only to take you in, you recognize that, and you react with contempt, not anger. That a majority of the New York "avant-garde" gave Newman's first show the reception it did throws suspicion on them – and says nothing about the intrinsic value of his art.⁵²

Ytmässighet och optisk illusion

Greenberg skisserar konstens utveckling i flertalet texter, om hur konsten går mot ett allt smalare och reducerat fält som slutar i det rena måleriet. I "Abstract and Representational" beskriver han hur utvecklingen går från renässansens fönster via Manet, via kubismens platta yta, "a more opaque window plane", för att sluta i colorfieldmåleriet, där till sist endast *ögat* kan färdas i bildplanet. Måleriet har därmed slutat att locka oss "in" i bilden och har blivit helt platt:

The picture has now become an object of literally the same spatial order as our bodies... It has lost all "inside" and become almost all "outside," all plane surface. The spectator can no longer escape into it from the space in which he himself stands; on the contrary, the abstract or quasi-abstract picture returns him to that space in all its brutal literalness, and if it deceives his eye at all it is by optical rather than by pictorial means...⁵³

Colorfieldmåleriet kan med andra ord beskrivas som avantgardets senare fas. Den abstrakta expressionismen har "avslutat" det kubistiska projektet och synliggjort duken och bildens "utsida". Därmed är det måleriska (pictorial) projektet avklarat, och måleriet kommer att kunna ägna sig åt optiska egenskaper istället, vilka är de enda som återstår att arbeta med i ett platt bildplan. Allt måleri (möjligen med undantag av de Kooning) som bygger vidare på spel i två- och tredimensionalitet kommer att bli dömt till repetition, vilket i bästa fall slutar i dekoration.⁵⁴

Greenberg kom att 1960 beskriva modernismen som "självkritik",⁵⁵ som en strävan mot självbestämmande. Kubismen har varit ett medel i denna självkritiska strävan, men här verkar det som om självkritiken och självbestämmandet inte uppnås förrän kubismen är avslutad. Avantgardets position förskjuts från denna punkt från "reduktion" till "självbestämmande". Med de nyvunna insikterna om måleriets *optiska* kvaliteter kan vi blicka tillbaka på konsthistorien med nya ögon. Det är först då vi upptäcker Monet. Eftersom utvecklingen i konsten behöver komma till en viss punkt innan vi upptäcker honom

⁵² Greenberg, C. "Feeling Is All" *CEC III* (1952) sid 103-104.

⁵³ Greenberg, C. "Abstract and Representational" *CEC III* (1954) sid 191.

⁵⁴ Risken med det "dekorativa" har alltid varit ett hot för den abstrakta målaren, men även här kan man märka en förändring i Greenbergs attityd. 1941 säger han att det i alla fall är bättre än att vara akademisk (jfr fotnot 21 ovan) men 1950 menar han att det är det mest kritiska problemet för konsten: "The problem of decoration versus easel painting remains the most critical one facing art today."

Greenberg, C. "An Essay on Paul Klee" *CEC III* (1950) sid 8.

⁵⁵ Framför allt i Greenberg, C. "Modernist Painting" *CEC IV* (1960) sid 85-93.

på det sätt som vi gör så kunde inte heller Monet själv riktigt förstå vad det var han gjorde: "Even Monet's own taste had not caught up with him", skriver Greenberg och citerar ur ett brev från Monet till Durand-Ruel där han skrev om sina senare målningar: "I know they are bad and am sure about it".⁵⁶

Fallet Monet visar att vissa möjligheter är synliga först retrospektivt. Men Greenberg får också anledning att fundera över när ett visst uttryck är avslutat, hans tidigare linjära perspektiv modifieras något: utvecklingen kan hasta vidare utan att det den bygger på är avslutat.

The apostles of the modern movement, from Manet on, did not [...] always finish what they began. [...] Bonnard and Vuillard did not merely imitate or execute variations on Impressionism: by extending, they completed it.⁵⁷

Ett äldre uttryck kan alltså vara giltigt även när utvecklingen egentligen har sprungit ifrån det, eftersom det kan vara så rikt på möjligheter att det måste "avslutas" innan det inte ger utrymme för något annat än akademism.

Som vi såg i förra kapitlet var smaken och konsten i parallell utveckling för den tidige Greenberg. Måleriet visade sig – för det tränade ögat och den goda smaken – omedelbart. I en recension av Mondrians *New York Boogie Woogie* fann Greenberg anledning att revidera sin ståndpunkt med motiveringen att målningen förbättras avsevärt vid ett andra besök och att den förmodligen blir perfekt om sex månader eller så.⁵⁸ I "'American-Type' Painting" verkar han åter ha reviderat sin ståndpunkt. Han nämner visserligen inte *New York Boogie Woogie*, men väl *Broadway Boogie Woogie* och *Victory Boogie Woogie* och kallar dem för misslyckanden. Mondrians "misslyckande" tycks ligga i att han med dessa målningar försökte lämna det kubistiska formspråket, vilket han inte var kapabel till.⁵⁹

När smaken och måleriet utvecklas parallellt kan det vara svårt att se hur intrycket av en målning kan "förbättras" vid ett andra besök. (Givet, förstås, att vi antar att Greenberg ansåg att hans smak var bland de främsta.) Men om måleriets utveckling kan lära oss att uppskatta kvaliteter i måleriet som tills dess inte gått att se, som frigörs vid ett visst tillfälle, kan man tänka sig att dessa kvaliteter även kan rymmas i ett äldre måleri. Således kan man också tänka sig att målningar "mognar", eller snarare, att tiden hinner ikapp dem. Man kan finna liknande resonemang hos den tidige Greenberg, bland annat om Miró och Matisse. Men för dessa konstnärer handlar det om att samtiden inte har kunnat se de måleriska kvaliteterna eftersom de sett andra kvaliteter i dem som "stör" eller är i vägen för det estetiska betraktandet. Eftersom sådana "störningar" brukar försvinna när tavlornas aktualitet svalnar, kan

⁵⁶ Greenberg, C. "The Later Monet" *CEC IV* (1957) sid 3-4. Som John O'Brian påpekar i en fotnot till denna text hade inte ens Greenberg själv tidigare förstått den sene Monets storhet, utan varit skeptisk om honom i en recension från 1945.

⁵⁷ Greenberg, C. "Cézanne and the Unity of Modern Art" *CEC III* (1951) sid 82.

⁵⁸ Greenberg, C. "Reconsideration of Mondrian's *New York Boogie Woogie*." (1943) *CEC I* sid 154. Se även avsnitt "Tid och omedelbarhet: abstraktion och enhetlighet" i kapitel 4.

⁵⁹ Greenberg, C. "'American Type' Painting" *CEC III* (1955) sid 228.

man tänka sig att det i framtiden kommer att bli enklare att se de estetiska kvaliteterna först.

Under femtiotalet blir Greenbergs avantgardebegrepp mer nyanserat på denna punkt och gränsdragningen för avantgardets främsta och bakersta positioner blir mer generös. Vad som först framstår som ett beroende kan efter ett tag visa sig vara ett oberoende. Gorky, som Greenberg tidigare funnit vara för beroende av Miró och Picasso, kommer att framträda som mycket mer unik efter ett par år. Först ur ett retrospektivt perspektiv är Greenberg förmögen att se hur originell han varit. 1950 reviderar han därför sin uppfattning om Gorky från 1945:

But nothing has convinced me so flatly of my error...but during the two years since when I had last seen most of them they seemed to have blossomed [...] We have had to catch up with Gorky and to learn taste from him...⁶⁰

Greenberg reflekterar under femtiotalet flera gånger över hur smaken "hinner ikapp" (catch up) vissa konstnärer. Monets smak hade som vi såg ovan, inte "hunnit ikapp" Monets konst. När smaken utvecklats så långt som den nu gjort skapas ett nytt seende, en utvidgad smak som tillåter oss att se hitintills osedda kvaliteter. Även folkkonstens och den "exotiska konstens" estetiska värden har framkommit först med det moderna måleriet.⁶¹ Avantgardet blir därmed alltmer sammanknippt med en utveckling av *smaken*, och i allt mindre grad med politiken och filosofin. Konsten utvecklar smaken i det närmaste omedvetet: "...when art is strong enough it creates taste and defines sensibility *post factum*."⁶² De politiska drivkrafterna för avantgardet har i stort sett spelat ut sin roll, det som återstår är flykten undan "avantgardismen". Smaken och ögat kommer därmed att få en alltmer central roll.

Smak: taste, feeling

I "Avant-Garde and Kitsch" (1939) beskriver Greenberg det moderna samhället i termer av konflikt: samma samhälle producerar såväl kitsch som avantgardekultur. Kitschen är den stora faran i flera bemärkelser, delvis för att den kan producera produkter av så pass *hög* kvalitet att den kan bedraga "the naïve seeker of true light".⁶³ Detta gäller såväl den potentiella avantgardekonstnären, som den som söker konstens högre värden. Ett annat hot mot avantgardet, som försvarare av konstens sanna värden, är att dessa genom historien har bevakats av aristokratin och den högre överklassen. Dessa gruppers position har dock drastiskt förändrats sedan industrialismens intåg och avantgardet finner sig ensamt i världen utan naturlig bas och säkra inkomster. Greenberg avslutar därför sin essä med att konstatera att vi

⁶⁰ Greenberg, C. "Two Reconsiderations" *CEC III* (1950) sid 38.

⁶¹ Greenberg, C. "Independence of Folk Art: Review of *Folk Art in Europe* by Helmut Bossert" *CEC III* (1953) sid 153.

⁶² Greenberg, C. "Milton Avery" *CEC IV* (1957) sid 42.

⁶³ Greenberg, C. "Avant-Garde and Kitsch" (1939) *CEC I* sid 13.

idag sätter vårt hopp till socialismen, ”*simply* for the preservation of whatever living culture we have right now.”⁶⁴ Socialismen är alltså det enda system som genom en drastisk förändring av produktionsförhållandena kan skapa en ny, naturlig bas för konstens sanna värden. Eftersom Greenberg har gett upp marxismen under femtiotalet har naturligt nog detta hopp falnat.

Greenbergs position blir därmed alltmer ”aristokratens”, eller kanske den värdekonservatives, eftersom han fortfarande tror att god konst är bra för alla som ger sig tid att sätta sig in i dess komplexitet. Relationen mellan konst och samhälle förblir dock viktig. I ”Modernist Painting” (1960) kopplar Greenberg det modernistiska måleriet till Kant och upplysningens filosofi, och i ”The Plight of Our Culture” (1953) är han kritisk mot att T.S. Eliot endast ser kulturen som något som angår ”överbyggnaden” och inte ser relationen mellan industrialismen och den moderna konsten.⁶⁵ Denna marxistiska terminologi får sin förklaring i Greenbergs recension av Arnold Hausers *The Social History of Art*. Även om han är tveksam till att det skulle kunna finnas en marxistisk estetik är han förstående inför att Hauser anlägger ett marxistiskt perspektiv på samhällets utveckling. Vad som gäller är inte att förklara samhället genom konsten, utan att förstå konsten mot den förändrade samhällsbilden:

What matters, however, is not so much that art illuminates society as that social factors help explain aesthetic aims. [...] His [Hausers, min anm.] analysis is... Marxist... because no other *available* method can extract equally plausible meanings from the seeming contradictories of social evolution, especially in its relation to art.⁶⁶

Konsten kan förstås mot en samhällelig bakgrund, men denna bakgrund kan för den delen inte säga något om konstens kvalitet. Greenberg avslutar sin recension av Hausers bok med ett längre citat som mycket väl skulle kunna beskriva framförallt den tidigare Greenbergs position, men även till viss del den senares. Hauser skriver där att den samtida konsten måste vara komplicerad: det är inte fråga om att sänka kraven på den för att tillfredsställa en bredare smak, utan att höja nivån på massan.

Greenberg må finna Hausers beskrivning den mest ”koncisa” sammanfattningen av den samtida konstens plikt som han har läst. Ändå råder en väsensskillnad dem emellan, eftersom Hauser någonstans tror att det är möjligt att höja massan till den nivå där den kan ta till sig det modernistiska måleriet. Men att förstå samtida konst kräver för Greenberg ett enormt engagemang och mycket tid, något som massan aldrig har haft, förmodligen inte kommer att få och även om de fick

⁶⁴ ”Avant-Garde and Kitsch” (1939) *CEC I* sid 22.

⁶⁵ Greenberg skriver: ”Culture, in Eliot’s view, is, as Marxists would say, entirely ‘superstructural’; it excludes political, social, religious, and economic institutions...” Greenberg, C ”The Plight of Our Culture” *CEC III* 1953.

⁶⁶ Greenberg, C. ”Review of *The Social History of Art* by Arnold Hauser” *CEC III* (1951) sid 95 (kursiv i original).

den skulle de förmodligen inte vara intresserade av att titta på modernistiskt måleri i alla fall. Redan 1947 visade han tydligt att han inte trodde på den möjligheten:

Culture means *cultivation*. Only the enormous productivity of American industrialism could have led any society to think it possible to cultivate the masses.⁶⁷

Greenberg är indifferent till massorna, eftersom massorna är indifferent till högkulturen. "...the poorest classes ... can be presumed to belong altogether to the lowbrow audience..."⁶⁸ Det som intresserar honom i betydligt högre grad är relationen mellan dem som nästan tillhör högkulturen och dem som gör det. För vilka skall rädda högkulturen nu när aristokratin är bortspelad?

"The Plight of Our Culture" är en tämligen lång uppgörelse med den sene T.S. Eliots pessimistiska tes om att vår kultur deklinerar. Greenberg ger först Eliot rätt i att kulturen är på allmän nedgång, men vill inte skriva under på att den är det på alla fronter. Frågan om hur det kommer att gå beror på hur tätt klasstillhörigheten kommer att vara knuten till smaken i framtiden. När Greenberg håller med Hauser ovan, är det därför inte massorna han tänker på, utan på medelklassen. Detta är något nytt, menar Greenberg. Medelklassen har bara under åren efter krigsslutet skaffat sig en position där det blir möjligt för dem att ta till sig och uppskatta "highbrow culture". Problemet med dem är att de har ett intresse i första hand för "middlebrow culture", och när de riktar sina blickar mot högkulturen så gör de det i allmänhet utan "aptit", de vill veta och kunna, men de är inte beredda att investera vad som krävs för att verkligen kunna ta till sig den höga kulturen: "What the middlebrow, even more conspicuously than the lowbrow, wants most is to have his expectations filled exactly as he expects to have them filled."⁶⁹

Frukten av detta intresse har därför skadat högkulturen mer än vad det tillfört, det missförstår den sanna intresselösa (disinterested: detta är första gången Greenberg beskriver det estetiska fältet i kantianska termer) kulturen och det lurar "the naïve seeker of true light". Detta har tvingat avantgardet bort från medelklassen med dess missriktade välmening. Det har tvingat dem att "price their product out of the market".⁷⁰

Vad Eliot inte har förstått är till vilken grad industrialismen har förändrat samhället. Det är sant att den har tagit kulturen till nivåer av banalitet av aldrig tidigare skådat slag, men den har också frambringat en ny form av medelklass som

⁶⁷ Greenberg, C. "The Present Prospects of American Painting and Sculpture" *CEC II* (1947) sid 162 (kursiv i original).

⁶⁸ Greenberg, C. "The Plight of Our Culture" *CEC III* (1953) sid 133.

⁶⁹ *ibid* sid 137.

⁷⁰ Avantgardet kan inte längre förlita sig på ett aristokratiskt patronage, vilket skapar en problematisk relation till marknaden för Greenberg, eftersom även avantgardet måste äta och betala hyra. Andrew Higgins kallar i "Clement Greenberg and the idea of the avant garde" *Studio International* 182 (oktober 1971) därför denna relation falsk och bedräglig. Greenberg är emellertid inte emot att konsten säljer, han är emot att den säljer på fel premisser, vilket i längden leder till en urholkning av konstens kvalitet. Det är därför avantgardet måste "price their product out of the market".

man kan hoppas kommer att få tillräckligt med tid och pengar för att spontant ta del av högkulturen. I så fall skulle vi för första gången i historien verkligen stå inför en "high urban culture on a 'mass' basis."⁷¹ (Notera citattecknen.) I en fotnot ger Greenberg en antydning om vad det är han menar med denna urbana högkultur. Han pekar där ut arkitekturen som den "friskaste" av de samtida konstformerna, eftersom funktion, bekvämlighet och form – i industriella byggnader och moderna bostadsområden – där går hand i hand, vilket gör att den moderna människan omedelbart känner sig tillfreds.

Smak, utveckling och formalism

Smaken är för Greenberg, som vi såg i förra kapitlet, på sätt och vis *evig* eftersom alla kännare av god konst håller med varandra (med vissa variationer) genom historien i vad han i "Avant-Garde and Kitsch" kallar en historisk konsensus. Men äger idén om den eviga smaken som Greenberg talar om verkligen historisk relevans? Kan verkligen egyptierna och de gamla grekerna ha haft ett liknande smakbegrepp, när de inte ens har haft samma konstbegrepp som vi? Är inte "smak" egentligen en produkt av det borgerliga samhället, det vill säga en ganska sent påkommen idé? Andrew Higgens menar att:

The notion stems from the reduction of art to commodity which permitted the bourgeois search for saleable objects, past or present, regardless of their cultural significance...⁷²

Invändningen är viktig i sig, men förmodligen inte för Greenberg. Vid flera tillfällen påpekar han att vi nu, tack vare det modernistiska måleriet, kan lära oss att se kvaliteten hos de gamla mästarna. Modernismen visar rent av att den historiska värderingen av konsten har varit riktig, även om de *själva* inte förstod varför. "What Modernism has shown is that, though the past did appreciate these masters justly, it often gave wrong or irrelevant reasons for doing so."⁷³

Smaken är något vi odlar och som lär oss känna igen kvalitet i exempelvis måleriet. Måleriet får kvalitet eftersom det är utfört med känsla. Därmed inte sagt att betraktarens smak skulle känna igen konstnärens känsla som kvalitet. Om det var så skulle måleriet vara en förmedlare av en annan människas känsloliv, vilket skulle göra måleriet sekundärt. Redan 1944 tar Greenberg upp frågan om relationen mellan konstnärens känsloliv och dennes konst och konstaterar att det inte finns plats för omedelbara känslor, utan att de "must first be transported."⁷⁴ Konstnärlig känsla har således med genomförandet (och utförandet) av måleriet att skaffa. I

⁷¹ ibid sid 140.

⁷² Higgens, Andrew "Clement Greenberg and the idea of modern art" *Studio International* 182 (okt 1971).

⁷³ Greenberg, C. "Modernist Painting" *CEC IV* (1960) sid 62.

⁷⁴ Greenberg, C. "Review of the Whitney Annual and the Exhibition *Romantic Painting in America*" (1944) *CEC I* sid 171.

”After Abstract Expressionism” (1962) argumenterar Greenberg för att denna ”känsla” ges uttryck i, och endast i, konceptionen:

...what is the ultimate source of value or quality in art? And the worked-out answer appears to be: not skill, training or anything else having to do with the execution or performance, but conception alone. Culture or taste may be a necessary condition of conception, but conception is alone decisive. Conception can also be called invention, inspiration, or even intuition (in the usage of Croce...) ⁷⁵

Den avancerade smaken är alltid ensam, både vad det gäller konstnären och betraktaren. Vi såg ovan att såväl Pollock som Newman blivit missförstådda för att de utmanar vår smak. Likaså skriver Greenberg om den franska samtida konstscenen att dess problem är att den allt för mycket försöker vara ”agreeable to standard taste” men lägger snart till att all avancerad smak förvisso är överens i långa loppet. Problemet med ”standard taste” är att den alltid ligger en generation efter den bästa samtida konsten, vilket således hindrar konsten från att utvecklas. ⁷⁶

I ”The Plight of Our Culture” försöker Greenberg alltså gå i polemik med vad han finner vara Eliots allt för drastiska slutsatser. I ”T.S. Eliot: The Criticism, The Poetry” (1950) beskriver han snarare vilka av Eliots kriterier han själv har byggt mycket på. Framför allt rör det frågan om det estetiska fältet, om vad som är estetik och vad som tillhör den. Eliot var en av de viktigaste kritikerna, eftersom han poängterade vad som tillhörde estetiken: ”This is the first critic of whom we can feel sure that the most important question will always be answered – namely how successful *as art* is the work of art at hand.” ⁷⁷

Greenberg poängterar vikten av detta påstående: det är vad konstverken ”gör” och inte vad de betyder som är det ”estetiska faktumet”. Att kvaliteten ligger i vad konstverken ”gör” har ju varit centralt för Greenberg redan från början, men under femtiotalet läggs tonvikten mer på formella egenskaper och begrepp som ”ärlighet”, ”sanning” och ”känsla” än på begrepp som antyder utveckling.

Att de formella egenskaperna är de viktiga visade redan de tidiga modernisterna, menar Greenberg, och som vi sett flera gånger är detta en effekt av den tilltagande strävan mot ”självbestämmande”. Greenberg jämför detta med vetenskapen, men vetenskapen, metoden som sådan kan inte producera bra konst, den kan i bästa fall endast hjälpa oss att inse vad som *inte* hör konsten till. Detta gäller såväl för betraktaren som för konstnären. I ett resonemang om Leonardo skriver han att i den konstnärliga produktionen betyder metoder ingenting. ⁷⁸ Och, åter med referens till T.S. Eliot, skriver han: ”Scientific method is of no application

⁷⁵ Greenberg, C. ”After Abstract Expressionism” *CEC IV* sid 132 (1962).

⁷⁶ Greenberg, C. ”Symposium: Is the French Avant-Garde Overrated” *CEC III* (1953) sid 155.

⁷⁷ Greenberg, C. ”T.S. Eliot: The Criticism, The Poetry” *CEC III* (1950) sid 66 (kursiv i original).

⁷⁸ Greenberg, C. ”Method of the Master: Review of *Leonardo's Treatise on Painting*, annotated by Philip McMahon” *CEC III* (1956) sid 259-262.

in the forming of aesthetic judgement, but it can guide us in the elimination of all that is extraneous to it.”⁷⁹

Ett estetiskt påstående är grundat på smaken och inget annat. Detta gör det inte godtyckligt. Det är endast till andras smak man kan vända sig när man diskuterar eftersom konsten inte låter sig betvingas av sin formulering på samma vis som en logisk formulering kan testas mot logikens lagar för att fastställa dess evidens. I en replikväxling med F.R Leavis faller Greenberg tillbaka på Kants tredje kritik:

In his *Critique of Aesthetic Judgement* Kant demonstrates that one cannot prove an aesthetic judgement in discourse. [...] Kant holds that one can appeal only to the other person's *taste* as exercised through experience of the work of art under discussion.⁸⁰

Så oavsett vilka vetenskapliga grunder vi som betraktare eller konstnärer kan ha för våra positioner, ligger frågan om kvalitet helt i händerna på smaken. Inte ens de formalistiska kvaliteterna kan beskrivas eller försvaras genom något annat än smaken: ”The kind of form I am pointing to cannot be argued into existence, it is only felt...”⁸¹

Formalistiska egenskaper, framför allt ”enhetlighet” (unity) förblir nödvändiga men inte tillräckliga kvaliteter för framställande av bra konst, och vice versa. Om vissa av Cézannes målningar skriver Greenberg att de saknade enhetlighet, men att det fanns känsla i delarna.⁸² Om en relativt okänd konstnär som Marsden Hartley skriver han att det funnits större målare, men få vars känsla (sentiment) han värderar högre.⁸³

I essän ”Feeling is All” (1952) utvecklar Greenberg sin förståelse av begreppet ”feeling” med att understryka dess beroende av ”ärlighet”. ”Truth” och ”honesty” blir honnörsord. Att ha skolning, men samtidigt förmågan att bortse från den, tycks vara en nödvändig betingelse. Eller kanske snarare att *omedvetet* bortse från den, allt kalkylerande leder en bort från ”sanningen”. Gerhard Marcks är ett bra exempel på detta eftersom han är humoristisk:

Marcks goes wrong only when he attempts humor, perhaps because he then becomes overtly aware of his own feeling. Truth of feeling in art is in great measure an effect of detachment, but the detachment cannot be too conscious. Falsity begins with feeling about feeling.⁸⁴

Barnett Newman är Marcks motsats. Hans sanning ligger i att han hela tiden strävar efter att överskrida sig själv. Newman uppnår maximal sanning ”within the tacit

⁷⁹ Greenberg, C. ”T.S. Eliot: The Criticism, The Poetry” *CEC III* (1950) sid 67.

⁸⁰ Greenberg, C. ”How Good is Kafka? A Critical Exchange with F. R. Leavis” *CEC III* sid 216 (kursiv i original).

⁸¹ Greenberg, C. ”T.S. Eliot: The Criticism, The Poetry” *CEC III* (1950) sid 71.

⁸² Greenberg, C. ”Cézanne and the Unity of Modern Art” *CEC III* (1951) sid 88.

⁸³ Greenberg, C. ”Foreword to an Exhibition of Marsden Hartley and Alfred Mauer” *CEC III* sid 59.

⁸⁴ Greenberg, C. ”Feeling is All” *CEC III* (1952) sid 102.

and evolving limits of our Western tradition of painting.”⁸⁵ Något som han understryker vikten av i en katalogtext till en utställning han anordnar med Newman på Bennington College: ”The truth lies for him, as for any genuinely ambitious artist, somewhere beyond what he *knows* he can do.”⁸⁶

Sanning tycks här vara liktydig med en utveckling av måleriet, vilket gör den till ett avantgardistiskt begrepp. Sanningen är ett utforskande av de egna och mediets gränser. Men att det nu heter ”sanning” beror förmodligen på att Greenberg vill sammanknyta avantgardet med det estetiska begreppet. Utvecklingen kan ta vilken riktning som helst, men den *sanna* utvecklingen kan bara ta en riktning. Och det är inte Harold Rosenberg eller målarna på den tionde gatan som står för denna riktning. För Rosenberg har den nya konsten uttryckligen inget med estetik att göra. Det är det grundläggande felet hos honom. Kanske kan följande citat bättre än något annat beskriva Greenbergs position under femtioalet:

For I do not feel that abstract painting, despite all the changes it has made in the language of painting, is so different from traditional, representational painting as to constitute a real historical break with it. I myself don't need a different set of eyes for Mondrian than for Piero della Francesca.⁸⁷

Inte bara för att han återigen understryker kontinuiteten i konsthistorien, utan också för att den innehåller två nyckelord: ”feel” och ”eyes”. Det första säger att det är konnässören – och inte i första hand konstkritikern eller konsthistorikern – Greenberg som talar. Han vädjar inte till vår kunskap, utan till vår smak. Det andra säger var vi skall titta efter det som förenar Piero della Francesca och Mondrian: i det optiska, i det som rör blicken, den intresselösa blicken.

⁸⁵ *ibid* sid 103.

⁸⁶ Greenberg, C. ”Introduction to an Exhibition of Barnett Newman” *CEC IV* (1958) sid 54 (kursiv i original).

⁸⁷ Greenberg, C. ”Abstract and Representational” *CEC III* (1954) sid 193.

Greenberg och sextiotalet

När sextiotalet inleddes blev Greenberg återigen en huvudaktör på konstscenen. Som förespråkare för colorfieldmåleriet och "post-painterly abstraction", både i rollen som skribent och curator. Som teoretiker, som lockade en ny generation skribenter, han skrev nu några av sina viktigaste texter och släppte två böcker, *Matisse* och *Art and Culture* (1961), som samlade, i reviderad form, hans skrivande under 20 år. *Art and Culture* kom ett år efter Rosenbergs första essäsamling *The Tradition of the New*, varpå konflikten mellan de bägge kritikernas ståndpunkter blev än mer synlig. För de formalistiskt intresserade kritikerna och konstnärerna blev *Art and Culture* enormt viktig, eftersom den sammanfattade ett annat perspektiv än det dittills rådande.

Greenberg blev ofta kritiserad för att driva en ensidig linje i såväl sina texter som i de utställningar han arrangerade. Greenberg blev viktig och hatad. Hans inflytande kom också att spridas utomlands när han reste runt världen och föreläste om konstens utveckling ur sitt perspektiv. Han blev också alltmer medveten om sin position och tog ut rejäla föreläsningavgifter. Vid flera tillfällen hände det att han avbröt mitt i ett föredrag, eftersom han inte fått betalt vad han krävt, och därför inte heller kunde tala så länge som han skulle vilja.

Greenberg hade under många år undervisat på Bennington College, och mot sextiotalets mitt hade han lyckats få in så många av sina vänner på olika positioner att man i folkmun kallade Bennington för "Clemsville". Skämtet reflekterar Greenbergs position på flera plan. Delvis det faktum att han alltmer ägnade sig åt att lansera en viss grupp konstnärer, med Kenneth Noland och Jules Olitski som centralfigurer, men också det faktum att dessa konstnärer stod honom nära. Janet Jones har i sin avhandling beskrivit detta förhållande ingående.⁸⁸ Det rörde sig om kollektiva ateljébesök, med eller utan Greenbergs närvaro. Konstnären presenterade sina alster för församlingen och verken diskuterades. Gruppen kallas inofficiellt för "familjen" med Greenberg som självklar "fader": Greenbergs röst var den viktigaste och han kom med förslag till förändringar i allt från vad som skulle vara upp och vad som skulle vara ner till hur de skulle beskåras. (Många målare arbetade med en större duk som först bemålades och som därefter beskåras så att man fick ut flera målningar ur en duk.) Greenberg kunde då komma med förslag om var målningen skulle börja och sluta. Det här är ett exempel på hur Greenberg lade sig i konstnärernas arbeten, här med deras goda minne, även om flera konstnärer var rädda för att invända. Dels visste man att Greenberg satt på många kontakter, dels för att man var rädd för Greenbergs dokumenterade dåliga humör.

⁸⁸ Jones, Janet *Clement Greenberg: His Critical and Personal Relationship with Jackson Pollock and Selected Post Painterly Abstractionists* New York University, New York 1988.

Om Greenberg utövade inflytande eller påverkan i "familjen" är svårt att besvara. Klart är emellertid att Greenberg vid andra tillfällen lät sin vilja gå ut över konstnären. Ett tveksamt tillfälle är Morris Louis kvarlåtenskap. Louis, som dog i cancer 1962, hade efterlämnat en mängd ospända och obeskurna målningar. Greenberg, som var den som kunde Louis bäst, kom att utses till att färdigställa målningarna. Ett omvänt förhållande finner vi i det välkända exemplet David Smith, även där med Greenberg som förvaltare av kvarlåtenskapen. Det var allmänt känt att Greenberg inte tyckte om att Smith lät bemåla sina sista skulpturer, och han lät därför skulpturerna stå utomhus i flera år så att färgen försvann. När Rosalind Krauss 1974 tog upp detta förhållande i essän "Changing the Works of David Smith" betydde det den totala brytningen mellan dem.⁸⁹

Modernistiskt måleri

1960 skriver Greenberg den essä som han, vid sidan av "Avant-Garde and Kitsch" är mest känd för: "Modernist Painting". Att han skrev den just 1960 äger ett visst intresse. Texten skrevs precis efter att Greenberg slutat sin anställning på French & Co, dvs vid en tidpunkt då han återtagit en viktig position i det aktuella konstlivet. Den skrevs för *Voice of America*, där den distribuerades dels i tryckt form (*Forum Lectures*) i en mindre skara, dels sändes på radiokanalen som väl är mest känd för att sprida amerikansk propaganda över världen. Även om den trycktes om redan 1961 (*Arts Yearbook*), kom den emellertid inte att bli särdeles känd inom konstkretsarna förrän 1965, då den trycktes i *Art and Literature* flankerad av bl a Merleau-Pontys "Cézannes tvivel". Den trycktes året därpå ytterligare en gång i Gregory Battcocks *The New Art*. "Modernist Painting" har på grund av att den blev känd så pass sent ofta förståtts som ett försvar av måleriet mot minimalismen, men även om den i sin argumentation föregriper vissa av de modernistiska argumenten mot minimalismen (som ju knappt existerade vid denna tidpunkt), bör den snarare förstås i samma sammanhang som "'American Type' Painting", dvs i huvudsak riktad mot ett visst måleri (den kubistiskt orienterade abstrakta expressionismen)⁹⁰ och för ett annat (det måleriska, optiskt illusoriska hos konstnärer som Still, Newman och Rothko). Den skrevs också för ett forum som inte vände sig mot konstscenen i specifik mening, utan mot en betydligt bredare publik, varav många kanske ens aldrig stiftat bekantskap med den amerikanska konstscenen, vilket kan förklara varför Greenberg här slår an samma didaktiska ton som han gjorde med "Avant-Garde and Kitsch", dvs en bredare, kulturhistorisk berättelse där det samtida måleriet placeras in i ett större sammanhang. Denna förhistoria är förmodligen viktig när man skall bedöma nivån på Greenbergs argument, vilket inte

⁸⁹ Krauss, Rosalind "Changing the Work of David Smith" *Art in America* sept-okt 1974. Det skulle ta drygt tre år innan Greenberg bemötte Krauss i text, se Greenberg, C. "Letter to the Editor" *Art in America* Mars-April 1978.

⁹⁰ Texten riktar sig förstås även mot vad Greenberg kallar "neo-dada", dvs i huvudsak Rauschenberg och Johns. Intressant nog gör han exakt den vändning Warhol påpekar (kap 3): I senare texter, exempelvis "Recentness in Sculpture" (1967) kallar han dem "Proto-pop."

motsäger att den används som det modernistiska måleriets sanna *credo*.⁹¹ Texten sammanfattar som ingen annan text de flesta av de egenskaper som vi idag tillskriver det modernistiska måleriet.

I "Modernist Painting" fortsätter således Greenberg att försöka definiera vad som utgör det modernistiska måleriets gränser. (Kvaliteten avgörs inom gränserna, men gränserna i sig kan inte avgöra kvalitet.) På flera plan fortsätter han vad han påbörjat redan tjugo år tidigare i essäer som "Avant-Garde and Kitsch" och "Towards a Newer Laocoon". Essän tar flera ideologiska och historiska grepp, dels härleder Greenberg modernismen till upplysningen och framförallt till Kant. Kant har varit en viktig ledstjärna för Greenberg redan tidigare och vad som intresserar honom framförallt i "Modernist Painting" är hur Kant separerar olika discipliner åt genom olika kritiker, för att etablera vad som gäller för de olika disciplinerna per se. Det är alltså Kant i en mer övergripande bemärkelse Greenberg här stöder sig på och inte så mycket Kants estetik, vilket många kommentatorer har misstagit sig på.⁹² En viktig skillnad mellan denna senare text och de tidigare är att Greenberg här reducerar konsten till att bli en strikt disciplinär fråga i ett tidevarv präglad av rationalitet. Politiska implikationer, som var så tydliga förr, saknas helt.

Modernismen, skriver Greenberg, "kritiserar" inifrån i enlighet med Kants principer. Disciplinerna avgränsar sig därmed mot varandra och därigenom uppnår varje disciplin "suveränitet". Suveräniteten blir i denna a-politiska text det *enda* som kan ge konsten mening. Man kan dra sig till minnes hur Greenberg resonerar i "The Plight of our Culture" där han med referens till Aristoteles påpekar att underhållningen i sig inte har något egenvärde, utan bara kan bedömas i popularitet.

"Suveräniteten" eftersträvas alltså för att motivera konsternas existens överhuvudtaget. Denna suveränitet kan bara uppnås genom en inre självgranskning där allt som inte kan motiveras inom det egna fältet måste överges. "Each art had to determine, through its own operation and work, the effect exclusive to itself."⁹³ Därigenom begränsas det fält man opererar inom, men samtidigt förstärks greppet. Greenberg konstaterar att det fält som är unikt för varje konstform är liktydigt med dess medium. När konsterna uppehåller sig vid det för varje konstform unika, är de mediespecifika. Att renodla det mediespecifika är att renodla sitt uttryck, härav kallar Greenberg detta för "purity". Greenberg definierar sedan måleriets "fält" med vad han kallar "limiting conditions", och det skulle visa sig under den modernistiska självkritiken att ytmässighet (flatness) var den enda egenskap som var unik för måleriet.

⁹¹ "Modernist Painting" har sedermera återproducerats i många sammanhang i just denna egenskap. Se bland annat Erik van der Heegs översättning "Modernistiskt måleri" i *Konsten och Konstbegreppet* Skriftserien Kairos, Raster förlag, Stockholm (1996).

⁹² Det kan mycket väl vara värt att märka att Greenberg gör en mycket enkel och svepande Kant-tolkning som lämnar en del att önska. Bland annat tycks han ha missförstått hur Kant använde sig av logiken. Men det som intresserar mig här är inte om Greenberg har förstått Kant eller inte, utan hur Greenberg använder sig av Kant. Kant fungerar för Greenberg i det närmaste som en sinnebild för ett visst rationellt tänkande.

⁹³ Greenberg, C. "Modernist Painting" *CEC IV* sid 86 (1960).

Orienteringen mot ytmässighet verkar ibland vara ett slags generell tendens måleriet använder för att undvika det traditionella illusoriska rummet, vilket i sin tur gjorde att det modernistiska måleriet – till skillnad från de ”gamla mästarnas” konst – blir synligt som konst på en gång. Men därigenom har Greenberg inte differentierat mellan olika modernistiska uttryck. ”Ytmässighet” kan därför ibland också verka som ett begrepp han använder för att kunna skilja agnarna från vetet inom det modernistiska måleriet.

Måleriets yttersta gräns

Två år efter ”Modernist Painting” modifierar Greenberg sin ståndpunkt något i essän ”After Abstract Expressionism” (1962) där han skriver att ”...the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness...”⁹⁴ Skillnaden kan kanske tyckas hårfin, och förmodligen beror den för Greenberg på att den inte är uttalad i ”Modernist Painting”. Men preciseringen i ”After Abstract Expressionism” är inte desto mindre viktig, eftersom den definierar ett i det närmaste dialektiskt spel med måleriets yttersta gräns, som om Greenberg tänkte sig att just här, i denna dynamik, kommer måleriet att fortsätta att utvecklas. Skillnaden mellan modernismen, (som vi såg i kapitel tre finns ju en liknande förståelse hos Fried i dennes spel mellan ”literal” och ”depicted” shape⁹⁵) och den ”proto-postmoderna” minimalismen blir här extra tydlig: För modernisterna blir detta spel på gränsen till slutpunkten en, i varje fall inom överskådlig framtid, genererande faktor som garanterar måleriets fortlevnad och suveränitet (och därmed konsten undan den normlösa ”underhållningen”).⁹⁶ För minimalisterna betyder blotta upptäckten av den ”yttersta” gränsen en utmaning som måste överskridas för att konsten skall kunna utvecklas. Därigenom lämnas också, som Donald Judd formulerade det, de sista resterna av ett ”uropeiskt” tänkande bakom, här tydligt representerat av Greenberg som hela tiden återknyter det modernistiska måleriet till traditionen.

Måleriets gräns blir därigenom det konstteoretiska Rubicon som särskiljer modernism och postmodernism: gränsen erkänns av bägge sidor men för modernisterna blir gränsen något som aldrig kan eller får överskridas. Vi kan också se att bägge ”läger” i stort är överens om överskridandets konsekvenser: när konstens autonomi inte längre är giltig sätts helt andra krafter i spel vad det gäller ett konstverks betydelse och signifikans. Ur ett modernistiskt perspektiv betyder detta överskridande att ge upp: när suveräniteten är övergiven hamnar konsten i godtyckets domäner där marknadskrafter och nyhetens behag styr.

Den ”självkritik” som enligt Greenberg styr det modernistiska måleriet börjar med att rensa bort vad som hör till andra discipliner såsom litteratur och

⁹⁴ Greenberg, C. ”After Abstract Expressionism” *CEC IV* sid 131 (1962).

⁹⁵ Fried, Michael ”Shape as Form” i *Art and Objecthood*.

⁹⁶ För ett utvecklat samtida resonemang om denna dödens balansakt, se Bois, Yve-Alain ”Painting: The Task of Mourning”, där Bois kallar bland andra Robert Ryman för ett slags måleriets gravvaktare.

skulptur och slutar med upptäckten av vad som slutligen hör till måleriet och endast till måleriet. Han påpekar återigen att detta inte med nödvändighet behöver leda till ett abstrakt måleri, abstraktionen är snarare att se som ett experimenterande vars främsta uppgift är att särskilja måleriet från det skulpturala. Här är Greenberg fortfarande inne på samma resonemang som i de tidigaste texterna, ett slags motivering och förklaring till varför det modernistiska måleriet orienterade sig mot det abstrakta. Men sedan det tidiga femtiotalet hade ju det abstrakta måleriet också påbörjat en mer "intern" självvransakan som ledde till att den kubistiska konsten nådde vägs ände, och att måleriet genom Still, Newman och Rothko återkopplade till Monet och färgmåleriet. Runt 1960 tycks det som om det är just detta måleri som har kommit fram till vad som verkligen är måleriets yttersta gränser: "flatness and the delimitation of flatness..."

När måleriet rensats från vad som hörde till andra discipliner blev det tydligt att dess "limiting conditions" var identiska med vad som krävs för att måleriet skall kunna tolkas som måleri överhuvudtaget. "Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object..."⁹⁷ Det modernistiska måleriet når således en yttersta gräns bortom vilken godtyckligheten vilar, samtidigt som det är denna gräns som definierar måleriets särskilda egenskaper. Det modernistiska måleriet tycks därmed vara liktydigt med måleriets essens, vilket å ena sidan tolkas som ett mystiskt, evigt sant, värde, men som å andra sidan lika gärna kan ses som ett resultat av en i det närmaste vetenskaplig praktik. "Modernism used art to call attention to art..." skriver Greenberg på ett ställe och förtydligar med att "...Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science..."⁹⁸ Oavsett vilken tolkning man vill stödja sig på, betyder upptäckten av den yttersta gränsen att det modernistiska måleriet i princip har avklarat sin "självkritiska" granskning och att det har definierat det fält inom vilket det kan röra sig. Det har därmed säkerställt sin suveränitet. Det rationella och vetenskapliga förblir därmed viktiga paralleller till det modernistiska måleriet, under det att nyhetsvärdet och samklangen med "contemporary taste" får träda tillbaka.

Avantgarde

Den dynamik som i de tidigare texterna befunnit sig mellan avantgardet och de traditionella värdena tycks således här ha blivit reducerad till spelet mellan måleriets ytmässighet och dess överskridande. Måleriets mediespecifika egenskap(er) betonas således extra noga, och det modernistiska måleriet verkar åter vara liktydigt med det mediespecifika och därmed med kvalitet. Det vill säga, en viss form av abstrakt måleri, colorfield och postpainterly abstraction. Avantgardet, som under femtiotalet vände tillbaka till Monet, verkar därmed nästan ha löst sin

⁹⁷ Greenberg, C. "Modernist Painting" *CEC IV* sid 89-90 (1960).

⁹⁸ *ibid* sid 86 och 91.

uppgift och säkerställt måleriets autonomi: ett balanserade på måleriets yttersta gräns som tar sig uttryck i den optiska illusionen. Därmed blir det allt svårare att motivera behovet av ett avantgarde, allt svårare att visa hur det i detta finlir skall kunna fly undan skolbildning och akademisering. Avantgarde blir helt enkelt ett begrepp som under sextioalet inte längre lämpar sig i Greenbergs värld, eftersom den yttersta gränsen är nådd. "Avantgarde" är ju dessutom ett begrepp som använts även av andra kritiker, redan sedan femtioalet, och Greenberg börjar med tiden att använda ordet mer för att göra sig lustig över *andras* avantgardebegrepp.

När minimalisterna anser sig vara avantgarde är det för att de överskrider just den yttersta gräns det modernistiska måleriet kämpat för att säkerställa. Här kan vi således klarare förstå varför minimalismen utgjorde ett större problem för Greenberg och Fried än vad popkonsten gjorde. Popkonsten var redan från början hänvisad till underhållningens domäner, liksom exempelvis Dalis surrealism. Minimalismen, återigen, bygger på det modernistiska måleriets utveckling, den är medveten om den "yttersta gränsen" men överskrider den ändå och fortsätter därmed avantgardets krav på ständig förnyelse, en förnyelse som Greenberg tidigare propagerat för, (jfr "Repetition is death" från 1941⁹⁹) men som han nu släpper. Under fyrtio- och femtioalet kan Greenberg låta avantgardet försöka säkerställa konstformernas autonomi genom att söka det mediespecifika. Under sextioalet blir han i det närmaste tvungen att välja *mellan* avantgarde och det mediespecifika.

Minimalismen faller offer för samma krafter som popkonsten, men som en konsekvens av att den överskred den gräns som öppnar för godtycket: vad som hamnar mellan konstformerna är "teater" som Fried skrev, i synnerhet minimalismen eftersom dessa konstverk "*includes the beholder*", dvs faller offer för godtyckligheten. Som Greenberg skrev, "Minimal works are readable as art, as almost anything is today—including a door, a table or a blank piece of paper."¹⁰⁰ Därmed inte sagt att Greenberg skulle tycka illa om alla minimalist, inte heller om "neo-dada/proto-pop"-konstnärer som Jasper Johns. Men det tycks som om han ansåg att vissa konstnärer ibland gjorde lyckade verk *trots* sina föresatser. I "After Abstract Expressionism" skriver han exempelvis om Johns "...the abiding interest of his art, as distinguished from its journalistic one, lies largely in the formal or plastic."¹⁰¹

Greenberg understryker vid flera tillfällen i "Modernist Painting" att det modernistiska måleriet är otänkbart utan sina historiska rötter och att det, återigen, rör samma kvalitetsaspekter som måleriet sedan renässansen. Utan dessa rötter, utan ett förhållande till historien, skulle den modernistiska konsten sakna mening: "Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standard of excellence, Modernist art would lack both substance and justification."¹⁰² Här

⁹⁹ Se bland annat avsnittet "Misslyckad konst" i kapitel fyra.

¹⁰⁰ Fried, M "Art and Objecthood" i *Art and Objecthood* sid 153 (1998) (1967) och Greenberg, C.

"Recentness in Sculpture" i *CEC IV* sid 253.

¹⁰¹ Greenberg, C. "After Abstract Expressionism" *CEC IV* sid 126.

¹⁰² Greenberg, C. "Modernist Painting" *CEC IV* sid 93.

markerar Greenberg med andra ord inte bara på vilket sätt den modernistiska konsten förtjänar sin legitimitet, ett kontinuerligt förhållande till traditionen, utan påpekar också att varje försök att bryta med sagda tradition kommer att betyda att man gör sig av med varje kvalitetsanspråk.

Greenberg, den stora berättelsen

Greenbergs förståelse av modernismen definierad som den yttersta gränsen kan mycket väl leda till att man ser minimalisterna som Greenbergs sanna efterföljare. I synnerhet ur ett avantgardeperspektiv, eftersom minimalisterna ansåg att det inte längre gick att förnya måleriet. Vilket Stella ju signifikativt påpekade: "If something is used up, something's done, something's over with, what's the point of getting involved with it?"¹⁰³ Men eftersom detta brott ur ett perspektiv också innebär att den estetiska traditionen förkastats måste Greenberg välja fot, avantgarde eller kvalitet. Det första alternativet leder ut i godtycket, det andra i stagnation. Greenbergs försvar av måleriet tjänar därför som ett utmärkt exempel på den "stora berättelsen" (i Lyotards bemärkelse).

1. Först gör modernismen anspråk på att vara den enda sanna bäraren av de traditionella värdena, vilket egentligen inte lämnar utrymme för några alternativa ståndpunkter.
2. Konstvärlden (avantgardet) förlorar vid en viss tidpunkt tron på dessa värden, och flera olika och parallella uttryck blir möjliga.
3. Modernismens (den stora berättelsen) delegitimering fanns inbakad i dess konstitution, dvs avantgardets "logik".

Konsten befann sig därmed i vad Krauss kallat ett "utvidgat" fält. Modernismen, en direkt förlängning av traditionen, hade nått sin slutpunkt vilket berodde på parametrar inneboende i dess konstitution (framför allt avantgardets ständiga förnyelse). När väl modernismen blev "uttömd" inträdde de "små" berättelserna, och en pluralistisk konstscen tog vid som inte kunde bedömas utifrån de estetiska kriterier modernismen satt upp.

"Modernism used art to call attention to art." Även om Greenberg menade att de kvaliteter som modernismen bär på var desamma som i tidigare konst, som i all konst, gör han ändå en skillnad mellan det traditionella och det modernistiska medvetandet. Den realistiska konsten framställde illusioner, vilket var att dölja mediet, modernismen var medveten om mediet och ville lyfta fram det. Ur ett evolutionistiskt perspektiv kan därmed "Modernist Painting" också markera en sammanfattning av en historisk utveckling där sextioalet, som hos Danto (se kap 2), markerar nästa steg: från mediemedvetenhet till självmedvetenhet.

¹⁰³ Se avsnittet "Brytpunkten" i kapitel 3.

Legitimitet och kvalitet

Legitimitetsfrågan förblir därför central från såväl ett modernt som ett postmodernt perspektiv. För Greenberg kommer popkonsten, minimalismen etc att bli uttryck som alla röner uppmärksamhet genom att vara ”det senaste”, mest ”far out”, som han beskriver situationen vid ett flertal tillfällen. Därmed är de inte mer än modeflugor. För såväl Greenberg och Fried är detta alltså en konsekvens av att konstens suveränitet har övergivits, den enda position som kan erbjuda ett otidsbundet estetiskt värde. Greenberg kommer därför att fokusera på vad som konstituerar ett estetiskt värde och allt mindre på frågan om avantgarde och stagnation.

En vanlig tolkning är att Greenbergs historieskrivning är i det närmaste normativ och följer en på förhand utstakad logik. Men de flesta termer som ”ytmässighet” och i än högre grad ”optisk illusion” är deskriptiva termer som definierar det mediespecifika. ”Purity” eller eftersträvan efter ”purity” är operativa begrepp, de tjänar till att beskriva på vilket sätt modernismen har gått till väga för att uppnå det mediespecifika. ”Modernist Painting” är därmed en text som försöker definiera det modernistiska måleriets var och hur. Den definierar det område som är det modernistiska måleriets suveräna fält, som alltså garanterar måleriets legitimitet. Greenberg bjuder emellertid in till en tolkning om måleriets logik när han under femtiotalet försöker definiera det ”sanna” från det ”falska” avantgardet inom det abstrakta måleriet, där vändpunkten blir där avantgardet plötsligen går bakåt, tillbaka till Monet, med motiveringen att kubismen är uttömd. När Greenberg försöker rädda avantgardet och konstens legitimitet öppnar han för den diskussion som kommer att leda till en konflikt mellan avantgardet och kvalitet, som enligt Greenberg är det enda som kan ge måleriet legitimitet.

Kvalitet har aldrig kunnat beskrivas vare sig med logik eller utveckling. Vad som är bra och dåligt inom modernismen är en annan historia – och betydligt mer enigmatisk. Som vi sett tidigare undviker Greenberg hela tiden att definiera vad som är kvalitet, eftersom det handlar om en upplevelse där begrepp som ”truth” och ”honesty” ofta figurerar. Men precis som i Frieds berömda ”presentness is grace” kan vi förstå att denna upplevelse är omedelbar och inneboende i konstverket. Greenberg försöker göra en distinktion mellan vad det är som är kännetecknande för det modernistiska måleriet, nästan som en indikation på var man skall leta, och hur dessa konstverk faktiskt når upp till de verkliga höjderna. Distinktionen blir tydlig i ett flertal texter om framförallt Pollock, där hans välbekanta ”unity” och ”all-over” åter dyker upp:

Even so, it is not the unity as such that counts in the last resort, but what the unity communicates. Pollock's art catches even the untutored imagination, thanks above all to the richness and feeling it conveys—and not because it makes an assault into the eye.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Greenberg, C. ”The Jackson Pollock Market Soars” *CEC IV* sid 110-111.

Ett par år senare, i ”The Crisis of Abstract Art” (1964) gör han ett liknande påstående, men från andra hållet: det modernistiska måleriets parametrar går att definiera, men inte dess kvalitet: ”I cannot argue form into an ”all-over” Pollock... you either see it there or you don’t see it there.”¹⁰⁵

Den enda kontext som är relevant för Greenberg är historien och traditionen, men endast för att förklara varför måleriet har tagit den riktning det gjort. Man kan kritisera Greenberg för att vara normativ endast i de val han gjort, vilket måleri han ansåg vara det högkvalitativa och vad han uteslutit.

Efter ”Modernist Painting” fortsätter Greenberg på den väg han slog in på redan med ”American ’Type’ Painting”, dvs att lyfta fram det måleri han ansåg vara den naturliga följderna av den abstrakta expressionismen, som drabbats av ”Cubist hangover” som han skrev i ”Louis and Noland” (1960).¹⁰⁶ Och fastän han fortsätter att understryka de historiska rötterna och banden försvinner alltmer avantgardet som begrepp i hans texter. Greenberg blev allt mindre intresserad av utveckling och mer intresserad av kvalitet. Greenberg skriver i slutet av ”After Abstract Expressionism” att ”...novelty, as distinct from originality, has no staying power.”¹⁰⁷ Vilket är andra tongångar än vad han skrev 1945: ”And where there is novelty, there is hope.”¹⁰⁸

I ”Louis and Noland” gör han dock vissa försök att peka på en utveckling inom måleriet, här främst mot att måleriet hos Louis gick mot enormt stora dukar, en konsekvens av att duken då skulle uppsluka betraktaren och därmed göra den optiska erfarenheten än tydligare:

...the need to have the picture occupy so much of one’s visual field that it loses its character as a discrete tactile object and thereby becomes that much more purely a picture, a strictly visual entity.¹⁰⁹

En stor duk skulle med andra ord leda till att betraktaren *inte* kan erfara målningen som objekt, denna yttersta gräns där måleriet övergår i skulptur. Samtidigt är just förhållandet till denna gräns ändå betydelsefull, det är vad som markerar Louis som den främsta i den avantgardistiska traditionen, även om Greenberg inte uttalar det. Louis befinner sig här, återigen, i samma tendens som hans omedelbara föregångare Still, Newman och Rothko. Konstnärer som Greenberg ansåg vara de första att totalt bryta med den kubistiskt orienterade konsten för att med i huvudsak färg, genom att återkoppla till den sene Monet, framställa en konst som helt och hållet förhåller sig till ögat, till blicken. Greenberg påpekade detta redan i ””American-

¹⁰⁵ Greenberg, C. ”The ’Crisis’ of Abstract Art” *CEC IV* sid 179.

¹⁰⁶ Greenberg, C. ”Louis and Noland” *CEC IV* sid 94-100.

¹⁰⁷ Greenberg, C. ”After Abstract Expressionism” *CEC IV* sid 134 (1962) Här finns en klar parallell till Lyotards skillnad mellan ”Nu” och ”Nytt”. (se kap 2).

¹⁰⁸ Greenberg, C. ”Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition *European Artists in America*” (1945) *CEC II* sid 15.

¹⁰⁹ Greenberg, C. ”Louis and Noland” *CEC IV* sid 97 (1960).

Type' Painting" och det är en historieskrivning som han kommer att hålla sig till. I "After Abstract Expressionism" beskriver han igen hur dessa konstnärer övergav den abstrakta expressionismen för "the sake, precisely, of a vision keyed to the primacy of color."¹¹⁰ Det är just i denna sfär som spelet mellan "flatness and the delimitation of flatness" kan pågå. När mediet tidigare har framstått som den plats där avantgardet äger rum i dess jakt på att säkerställa konstens suveränitet, blir den med tiden alltmer självklar, kanske en evig position (även om Greenberg sällan uttalade sig om framtiden), där konstnären kan arbeta för att framställa kvaliteten.

Novelty art

Att begreppet avantgarde får allt mindre med kvaliteten att göra beror på, menar Greenberg, att konstpubliken sedan 1960-talets början, med pop-konstens intåg, alltmer förväntar sig förändringar. Publiken har alltså gått från att vara konservativ till spekulativ, den vill se innovationer. Han kallar därför konstens (nya) jakt på sensationer för "novelty art", ett resultat av att konstpubliken kräver förändring, vilket ändrar förutsättningarna för existensen av ett sant avantgarde som alltid dragit sig undan alla enkla krav från den breda massan för att säkerställa konstens kvalitet. Avantgardet har därmed misslyckats med att skydda sig från infiltration från "middlebrow", dvs de som vet tillräckligt mycket för att kunna ligga över den breda massans enkla smak, men som inte vet tillräckligt mycket – och inte heller är tillräckligt intresserade – för att intressera sig för ett sant avantgarde, en sann kvalitet. Greenberg spekulerar därför i om det rent av är möjligt att avantgardet som sådant har kommit till sin slutpunkt.¹¹¹ Den nivå som Louis Noland ligger på handlar därför ytterst om en medvetenhet om kvalitet, inte om att vara avantgarde. Och kvalitet går inte att beskriva: "And you cannot lay down conditions for quality."¹¹² Man kan bara närma sig vad det handlar om med vaga begrepp som, liksom tidigare, "ärlighet" (honesty), "sanning" (truth) och "känsla" (feeling).

And yet the color, the verticality, the concentricity, and the interlocking are not there for their own sakes. They are there, first and foremost, for the sake of feeling, and as vehicles of feeling. And if these paintings fail as vehicles and expressions of feeling, they fail entirely.¹¹³

Greenberg kommer framledes att fortsätta att propagera för ett visst måleri å ena sidan och att bemöta den nya konsten och den omgärdande kritiken å andra sidan med att avfärda den som en ständig jakt på det "senaste". Denna form av "journalism" finner sina rötter, föga förvånande, i Harold Rosenbergs förståelse av samma måleri som Greenberg intresserade sig för (action painting). Rosenberg fick enligt Greenberg uppmärksamhet därför att hans skrivande hade något "racy and

¹¹⁰ Greenberg, C. "After Abstract Expressionism" *CEC IV* sid 129 (1962).

¹¹¹ Greenberg, C. "Where is the Avant-Garde?" *CEC IV* sid 265 (1967).

¹¹² Greenberg, C. "Complaints of an Art Critic" *CEC IV* sid 267 (1967).

¹¹³ Greenberg, C. "Introduction to an Exhibition of Morris Louis, Kenneth Noland, and Jules Olitski" *CEC IV* sid 153 (1963).

demonic” omkring sig, vilket tycks appellera till människor som inte orkar bemöta den seriösa konsten för vad den är, utan som letar efter häftiga uttryck för den nya tiden. Konsten hade därmed blivit mer ”amerikansk” och allt mindre konst i den mening som det mossiga förflutna hade förstått begreppet.¹¹⁴ En beskrivning som på många sätt påminner om hur Leo Steinberg beskrev det amerikanska kynnet: det gillar inte det som är för estetiskt, för franskt. I och med detta blir begreppet ”avantgarde” för Greenberg alltmer något som syftar på den nya konstens ständiga jakt efter nya sensationer. En jakt som i sin tur leder till (eller är en konsekvens av) att konsten bedöms med fel värdekriterier:

A lot of banal art which ought to be called that gets garlanded instead with phrases about the pure art, action, the absolute, prayer, rites, the subconscious, gestures, and so on.¹¹⁵

Greenbergs engagemang i sextiotalskonsten sträckte sig som nämnts vida över hans essäer. Han arrangerade också en mängd utställningar, där den kanske viktigaste var *Post Painterly Abstraction* (1964). Utställningen arrangerades på Los Angeles County Museum och visade i stort sett uteslutande de konstnärer Greenberg ditintills skrivit om. Att Greenberg fraserade utställningen som om den skulle representera det ”senaste” inom den seriösa konsten, irriterade flera yngre skribenter, som exemplet med John Coplans i *Artforum* som ansåg att Greenberg därigenom ägnade sig åt censur.¹¹⁶ Samma kritik riktade Max Kozloff mot vad Greenberg valde att skriva om, dvs att han enkom fokuserade på en konstform och traderade den som *den* modernistiska konsttraditionen.¹¹⁷ Greenbergs inflytande tog sig med andra ord flera uttryck, vilket betydde att även om sextioalet *idag* framstår som en pluralistisk konstscen så stod denna scen parallell med en betydligt tyngre formellt förankrad konst. Något som bland annat avspeglas i att tre av fyra konstnärer på Venedigbiennalen 1965 var konstnärer som ingick i vad Greenberg skulle ha kallat den ”seriösa” konsten: Jules Olitski, Helene Frankenthaler och Ellsworth Kelly. Undantaget var Roy Lichtenstein. Detta förhållande kan förmodligen hjälpa till att förklara varför Greenbergs modernism idag kanoniserats till Modernismen med stort ”M”. Greenberg var under sextioalet närvarande, mäktig och oförstående till den nya konsten. Han blev den givne fienden.

Legitimitet och ”intresse”

När Donald Judd skrev i ”Specific Objects” att ett konstverk bara behöver vara intressant satte han fingret på den springande punkten. För Michael Fried betydde detta att minimalismen *endast* kunde vara intressant, att den inte kunde ha kvalitet

¹¹⁴ Greenberg, C. ”How Art Writing Earns Its Bad Name” *CEC IV* citat från sid 137.

¹¹⁵ Greenberg, C. ”The ’Crisis’ of Abstract Art” *CEC IV* sid 178 (1964).

¹¹⁶ Coplans, John ”Post-Painterly Abstraction” *Artforum* vol 2 nummer 12 1964.

¹¹⁷ Kozloff, Max ”Letter to the Editor” *CEC IV* sid 272-275. Ursprungligen i *Artforum* november 1967.

och att den därmed blev godtycklig. Vilket alltså återknyter till vad Hal Foster påpekat: neo-avantgardet innebar ett skifte i hur vi uppfattar konstbegreppet:

...its implicit shift from a disciplinary criterion of *quality*, judged in relation to artistic standards of the past, to an avant-gardist value of *interest*, provoked through a testing of cultural limits in the present...¹¹⁸

Men den vändpunkt Foster diskuterar är på inget vis godtycklig i sig, *den* bygger inte på intresse, utan på att det modernistiska måleriet såsom det beskrivits av Greenberg kommit fram till en yttersta gräns som också är gränsen mellan "kvalitet" och "intresse". Minimalismen legitimerar därmed övergången till "intresse" med att det inte längre går att upprätthålla gränsen för "kvalitet". Tillspetsat: minimalismen tvingas bryta med Greenbergs "kvalitet" för att kunna fortsätta "avantgardet". Skiftet från "kvalitet" till "intresse" är en konsekvens av den problematik som finns inbyggd i Greenbergs förståelse av hur avantgardet försöker rädda kvaliteten. Att fortsätta avantgardet ger minimalismen dess legitimitet.

Övergången mellan modernistiskt måleri och minimalism vilar därmed som en fast punkt i det konstanta flux som den pluralistiska konstscen befinner sig, där själva karaktären av brottets med det modernistiska måleriet är det som ger minimalismen legitimitet. När feminismen, som Foster skriver, därpå överskrider minimalismen kan alltså även den falla tillbaka på minimalismens legitimitet.

Clement Greenbergs modernism blir (i förenklad form) därmed den stora berättelsen, framförallt i sin dogmatism och i sin traditionsbundenhet. Men även om denna stora berättelse "delegitimeras" på grunder inneboende i dess konstitution, kommer denna delegitimering i sin tur att skänka legitimitet åt vissa konstformer i det pluralistiska konstfältet. Den förblir därför ett avgörande steg i det förändrade konstbegreppet i ett än större sammanhang, det som jag kallat "avantgardet som diskurs". Utan denna legitimitet har det pluralistiska konstfältet, i varje fall under sextioalet, svårt att värja sig från modernismens viktigaste argument mot det, att det ger sig till godtycket. Skiftet från "kvalitet" till "intresse" beror på att kvalitet blev omöjlig att argumentera för, eftersom den leder till stagnation.

¹¹⁸ Foster, Hal "Introduction" *The Return of the Real* sid XI.

Sammanfattning

Greenberg försvann ur händelsernas centrum under femtioalet. Den abstrakta konsten blev alltmer expressiv och receptionen handlade, framför allt genom *ArtNews*, om existentiella frågor. Greenberg forsatte dock att skriva och sökte formulera ett alternativ till den dominerande konsttenden, vilket han framför allt gjorde i ”’American Type’ Painting” som lät avantgardet gripa tillbaka på den sene Monet för inspiration nu när den kubistiskt orienterade konsten nått vägs ände. Greenberg skulle dock inte återfå sin gamla betydelse förrän under sextioalet. Delvis som en konsekvens av att han börjat göra en del utställningar, men också tack vare ett nyväckt formalistiskt intresse både bland yngre kritiker och konstnärer. Vissa av dessa konstnärer, framförallt minimalisterna, skulle komma att bryta med Greenberg, men genom att de byggde vidare (i deras ögon) på hans teorier. Därigenom kom också Greenbergs förståelse av femtioalets konst att bli en del av genealogin.

Greenberg blir alltmer en maktfaktor och ett givet mål även för nästa generation av kritiker och konstnärer. Men ju mer man bryter med Greenberg, desto mer instiftas han också som modernisten och hans konstsyn som Modernismen. Greenbergs betydelse för den postmoderna genealogin har därför flera förgreningar. Han representerar under sextioalet en förlegad syn som likväl förblir förankrad i de stora utställningssammanhangen. Han uttalar sig förklenande och nedvärderande om i stort sett all ny konst. Han erbjuder en dogmatisk och traditionsbunden förklaringsmodell för modernismens framväxt. Denna förklaringsmodell leder till själv motsägelser och till sin egen delegitimering.

Kapitel 6

Radikalt och reaktionärt neo-avantgarde

The old new replaced by a new new that cannot longer call itself new—has it really gotten so absurd?
Paul Mann

Formalisten Greenberg som historisk legitimitet

Att det estetiska avantgardet skulle kunna ha en politisk dimension utöver att bevara traditionen och därmed vara en given del av den dominerande ideologin verkar inte intressera dem som vill reducera Greenbergs modernism till en formalistisk angelägenhet, vare sig de heter Peter Bürger eller Hal Foster. Detta har blivit den gängse förståelsen av Greenbergs modernism, även om argumenten varierar. Man kan som Erika Doss erkänna det estetiska avantgardets politiska intentioner, men samtidigt mena att Greenbergs elitism redan från början gjorde den revolutionära potentialen i konsten omöjlig: "By stressing that elites alone were responsible for keeping the avantgarde alive, Greenberg further isolated a potentially revolutionary artform."¹

Denna tolkning ligger nära vad andra kritiska röster har sagt om Greenbergs politiska engagemang, som vi såg i kapitel 4.² Tolkningen kom att bekräftas både av att Greenberg kunde hålla kvar vid sin "elitism" även efter att han övergivit marxismen och av att den amerikanska abstrakta konsten kom att fungera som ett (ofrivilligt) propagandaverktyg under det kalla kriget.

Att inte erkänna det estetiska avantgardets politiska möjligheter innebär inte bara att man reducerar Greenbergs historieskrivning. Idén om att konsten kan utgöra en politisk potential genom dess estetiska värden, som något tillräckligt "avancerat" för att tvinga betraktaren till att tänka självständigt, har varit en viktig tankegång sedan Courbet, via postimpressionisterna, till Adorno, Trotskij, och till och med Lyotard. En noggrannare undersökning av dessa tendenser skulle förmodligen även kunna ge neo-avantgardet ytterligare legitimitet. Thierry de Duve resonerar i de banorna när han bygger på såväl Greenberg som Duchamp, vilka vanligtvis framstår som varandras motpoler. De Doves koppling ligger i första hand i att han koncentrerar sig på Duchamps relation till måleriet och hans (o)förmåga att fortsätta det.³

Det är tydligt att den tidige Greenberg uppfattade det estetiska avantgardet som en konstnärlig och politisk reaktion på kapitalismens utplånande av alla

¹ Doss, Erika *Benton, Pollock and the Politics of Modernism* sid 373.

² Se avsnitten "Definitionen av 'Kitsch'" och "Formalism och känslor".

³ Se i synnerhet "The Readymade and The Tube of Paint" i *Kant after Duchamp* sid 147-196 (i svensk översättning "Readymaden och färgtuben" av Hans Ruin och Sven Olov Wallenstein i *Material 33-34* 1998) och *Pictorial Nominalism – on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* University of Minnesota Press, Minneapolis & Oxford (1991).

gränser. Han trodde att detta skulle leda till en säker legitimitet för konsten utanför marknadskrafternas bytesvärde, en konst som i sin tur skulle vara tillräckligt avancerad för att inte låna sig till propaganda. De politiska aspekterna upphör att spela roll för Greenberg under femtiotalet. Konsten förblir något som strävar efter sitt självstyre, eftersom den annars inte kan göra anspråk på kvalitet och därigenom inte heller äger någon legitimitet. Den tidige Greenberg trodde att det modernistiska måleriet skulle gå mot den abstrakta måleriet (kanske rentav överskrida stafflimåleriet), eftersom det abstrakta måleriet var minst korrumpert. Han tänker sig då att detta har med en generell tidsanda att skaffa, och att denna motsvaras i "smaken" hos dem som är bäst lämpade att bedöma konst. Smaken är dock även en statisk enhet, den är evig, vilket bevisas av en historisk konsensus.

När det abstrakta måleriet kom att dominera konstscenen blev Greenberg mer tveksam, framförallt mot att det bildade skolor, vilket fick honom att dra slutsatsen att det "kubistiska" måleriet var "uttömt". Eftersom varken konsten eller receptionen kom att motsvara Greenbergs förhoppningar tonar han ned betydelsen av tidsandan och den samtida "smaken" och intresserar sig alltmer för det a-historiska kvalitetsbegreppet. Under femtiotalet hyser han dock fortfarande hopp om ett sant avantgarde, det som insett att kubismen var överspelad och som därigenom fick upp ögonen för den sene Monet och färgmåleriet. En ny kader målare, från Clyfford Still till Morris Louis, pekade då på nya möjligheter för måleriet.

Greenberg tvekade aldrig om att måleriet måste hålla sig inom det mediespecifika, eftersom det endast var här, i måleriets "ytmässighet", som kvaliteten kunde garanteras. Runt sextiotalets början, bland annat genom att hans essäsamling *Art and Culture* kom ut 1961, rönnte dessa teorier ett förnyat intresse. Dels bland ny-formalistiska kritiker och konstnärer som skulle vara Greenbergs teorier trogna, dels bland målare och "minimalister" som mer såg honom som en historisk förklaringsmodell. Minimalisterna ansåg dock att det modernistiska måleriet hade uttömt sina möjligheter till utveckling.

I princip kan man säga att denna tolkning möjliggjordes av Greenberg själv när han försökte rädda det sanna "avantgardet" under femtiotalet, då han tillät det att gripa tillbaka på historien. Greenberg hade därigenom sagt att konstformer kunde uttömmas, vilket rimligtvis var att säga att även det nya måleriet någon gång skulle komma att möta samma öde.

För Greenberg betydde minimalismen att man övergav varje anspråk på kvalitet, eftersom den överskred det mediespecifika. Men minimalismen betydde också att han, kanske ofrivilligt, blev tvungen att välja mellan "kvalitet" och "avantgardet". Han valde det förra och tappade därmed den dynamik han från början byggt på.

Minimalisterna betonade ofta att de såg sina objekt som en konsekvens av det modernistiska måleriets utveckling. De såg sig som en avantgardets fortsättning bortom det uttömda modernistiska måleriet. Sedd ur ett minimalistiskt (och

därigenom postmodernt) perspektiv ligger delegitimeringen av Greenbergs modernism därför inbakad i dess konstitution.

Greenberg kanoniserades till den stora modernisten genom den roll han spelade på sextioalet. Denna kanonisering kan delvis förklaras med att han under sextioalet blev en viktig maktfaktor på konstscenen. Men kanoniseringen måste också förstås mot den roll han spelade för minimalismen. Detta har inneburit att den samtida receptionen av Greenbergs modernism har fokuserat på hans idéer om en utveckling mot ett enhetligt mediespecifikt måleri. De komplexa relationerna mellan abstraktion och politik samt mellan abstraktion och föreställande måleri i hans teoribildning har däremot förenklats eller helt försvunnit.

Kanoniseringen av Greenberg som den stora modernisten har också antagligen en viss betydelse för hur det senare (amerikanska) modernistiska måleriets historia har traderats i de flesta översiktsverken. Såväl de konstnärer som Greenberg ansåg vara de viktigaste förgrundsgestalterna (Hans Hoffman och Arshile Gorky) som de han lyfte fram som de viktigaste under fyrtio- och femtioalet (Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still) framstår även idag som de viktigaste konstnärerna för denna period.⁴ Att noggrannare undersöka detta sammanhang skulle dock kräva en något annan studie än denna. Omtolkningar av förhållandena under denna period pågår och kommer sannolikt att leda till en reviderad historieskrivning.⁵

I kapitel 2 använde jag mig av olika modeller som försöker förklara övergången mellan modernism och postmodernism, bland annat refererade jag till Lyotard, som skilde mellan ”den stora berättelsen” och ”små berättelser”. Mot slutet av kapitel 5 konstaterade jag att Greenbergs modernism (såsom den traderats) ser ut som den ”stora berättelsen”. I likhet med Lyotards förståelse är den egentligen inte den enda tolkningen, men den undantränger alla andra (narrativa) berättelser genom sin (vetenskapliga) logik. Här kan vi höra tydliga ekon av Greenberg som avfärdar det narrativa antingen som tillhörande andra discipliner (litteraturen) eller genom att säga att det inte har något med konstverkets kvalitet att göra. Liksom den stora berättelsen ges modernismen hos Greenberg legitimitet i traditionen, på en historisk konsensus och en stor tradition. De ”små berättelserna” saknar dessa legitimitetsanspråk och får förlita sig på sin egen argumentation i den situation då de uppkommer. Slutligen delegitimeras Greenbergs modernism av orsaker som vi kan finna i dess konstitution, vilket i sin tur öppnar fältet för de små berättelsernas pluralism.

Greenbergs modernism motsvarar således Lyotards beskrivning av den ”stora berättelsen” på många nivåer. Men den har också stor betydelse för den

⁴ Detta gäller såväl i specialiserade verk som Sandler, Irving, *The Triumph of American Painting* och Kingsley, April, *The Turning Point* som översiktsverk som Britt, David *Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*, Thames and Hudson, London (1989) Lucie-Smith, Edward *Art Today*, Phaidon, Oxford (1989) Honour, Hugh & Fleming, John *Konsten genom tiderna* Tidens förlag, Stockholm (1982).

⁵ Se exempelvis Leja, Michael *Reframing Abstract Expressionism*.

postmoderna historieskrivning jag diskuterat i kapitel 2 och 3, i synnerhet hos Hal Foster. Foster försöker möjliggöra återbruk eller repetition av tidigare konstformer dels genom begrepp som "parallax", dels genom att flytta fokus från (engångs-) chocken till (det återkommande) traumat.⁶ När Foster skall förklara varför pluralismen uppkommer när den gör så spelar minimalismen en avgörande roll, eftersom den formerar passagen mellan modernism och postmodernism. Detta innebär att han accepterar minimalismen som en avantgardets reaktion på att det modernistiska måleriet är uttömt, vilket också betyder att Greenbergs modernism (reducerad till formalism) får rollen som den stora modernismen. Därmed förstås också Greenbergs modernism som den stora berättelsen, eftersom den i denna egenskap kan motivera varför pluralismen uppkom just då: "...the break that Bürger considers the ultimate significance of the avant-garde is only achieved by this neo-avant-garde in its contestation of formalist modernism."⁷ Först när den stora berättelsen faller kan de små berättelserna göra sig hörda. Först efter den stora berättelsen kan vi peka på de små berättelser som den stora berättelsen trängt undan. Först efter den stora berättelsen är således ett återbruk verkligen möjligt.

Minimalismen hjälper alltså till att motivera återbruket av det historiska avantgardets praktiker. Men den blir också utgångspunkten Foster använder för att skilja "radikalt" och "reaktionärt" neo-avantgarde åt. Genom minimalismens brott och den stora berättelsens fall återvänder (neo)avantgardet från framtiden, det återknyter därmed (comprehend) till det historiska avantgardet. Genom detta förändras alltså vårt förhållande till historien, vi kan nu se den i ett nytt perspektiv. Liksom brottet med modernismen legitimerar minimalismen, legitimerar konsekvenserna av detta brott vissa nya som gamla praktiker, där en genealogisk linje löper från popkonsten över Rauschenberg ned till dadaismen. Ett perspektiv som tillåts av den förändrade historiska situationen. Konsten kommer därmed att handla om institutionella frågor snarare än estetiska, och därigenom har den transformation som Arthur Danto beskrev från "mediemedvetenhet" till "självmedvetenhet" ägt rum utan att Foster binder sig vid en hegeliansk historieskrivning.⁸

Denna institutionskritiska attack är dock, menar Foster, dömd att misslyckas. Men det gör den inte mindre nödvändig, eftersom just misslyckandet i sig medför en ny historisk situation som tillåter neo-avantgardets andra fas att undersöka varför misslyckandet kan äga rum:

In this way the so-called *failure* of both historical and first neo-avant-gardes to destroy the institution of art has *enabled* the deconstructive testing of this institution by the second neo-avant-garde—a testing that, again, is now extended to other institutions and discourses in the ambitious art of the present.⁹

⁶ Se i synnerhet avsnittet "Historicism" i kap 3.

⁷ Foster, Hal "The Crux of Minimalism" i *The Return of the Real* sid 57.

⁸ Se avsnittet "Pluralismens uppkomst och orsak: den hegelianska modellen" i kapitel 2.

⁹ Foster, H "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde" i *The Return of the Real* sid 25.

Foster skapar här alltså en legitimitetsbas för det "sanna" neo-avantgardets alla faser fram till dagens konstscen (*ambitious art of the present*) som genealogiskt förankras i minimalismens brott med modernismen. Och därmed ytterst till Greenbergs formalism. Helt i linje med hur teorier om avantgardet brukar se ut, så tänker sig också Foster att det "sanna" avantgardet bygger på och överskrider tidigare avantgarde. Utan denna koppling saknar avantgardet legitimitet, vilket är en av sakerna som skiljer det sanna neo-avantgardet från spektakel som Yves Klein och Arman.¹⁰

Det är uppenbart att Foster själv (och andra som traderar samma historieskrivning) egentligen inte är särdeles intresserad av den retroaktiva kanoniseringen av Greenberg. Men genom minimalismen kvarstår beroendet, och frågan är vilka konsekvenser detta får för Fosters (postmoderna) genealogi.

Jag kommer här särskilt att undersöka måleriets position i en postmodern kontext, som alltså fortsätter att spela roll långt efter dess förmenta "död". Här kan vi skilja mellan två olika former av måleri: dels det "legitima" måleriet som kännetecknas av ett slags ständigt, som Yve-Alain Bois kallar det, "sorgearbete", ett slags måleri över måleriets hopplöshet.¹¹ Den andra formen är den motsatta, de reaktionära krafter som kännetecknas framförallt av "neo-expressionismen" och "transavantgardet" dvs ett måleri som inte behåller den kritiska distansen till det modernistiska måleriets död, utan återupprepar gamla former för att appellera till konstmarknaden. Denna "återgång" beskrivs ofta med termer som "reaktionärt", inte helt olikt hur Greenberg under fyrtioalet beskrev återgången till klassicism och representation.

¹⁰ Se avsnittet "Historism" i kap 3.

¹¹ Bois, Yve-Alain "Painting: The Task of Mourning" i *Painting as Model* MIT Press, Cambridge & London (1990) sid 229-244 (i svensk översättning "Måleriet, ett sorgearbete" av Erik van der Heeg i *Material* 33-34 1998).

Reaktionärt neo-avantgarde: måleri efter måleriets död

Jag har koncentrerat min avhandling till frågan om hur det estetiska avantgardet beskrivs hos Greenberg, hur det försöker motivera sin legitimitet och vilken roll denna konstsyn spelar i den postmoderna genealogin. Där visade sig Greenbergs "utveckling" på flera plan förklara det postmoderna brottet med modernismen och därigenom också ge legitimitet åt vissa uttryck genom dess brott med modernismen. Minimalismen visade sig vara den springande punkten (crux) där postmodernismen på ett progressivt vis bryter med modernismen. Det är ett resonemang som idag är svårt att ifrågasätta. Förändringen har skett.

I det följande skall jag ta upp några aspekter på vilket måleri som är möjligt och vilket som inte är det på den pluralistiska konstscenen. Måleriet intar en särställning, eftersom det är i måleridiskussionen som Greenbergs modernism blir tydligast, och eftersom det är just till detta måleri som minimalismen förhåller sig.

I kapitel 3 diskuterade jag hur Hal Foster resonerade om vilka "återkomster" som var möjliga efter modernismens fall, och hur dessa gavs legitimitet, främst genom sin relation till minimalismen. Eftersom måleriet härigenom kom att bli konstformen som (nästan) inte längre är möjlig, faller det sig naturligt att det är i diskussionen om måleriet efter modernismen som det blir tydligt hur författare som Foster, Buchloh och Crimp resonerar kring det "falska" avantgardet. Detta är alltså den andra sidan av legitimitetsdiskussionen, den som rör vad som faktiskt inte är möjligt i det pluralistiska fältet. Det faller sig naturligt att ingen av de teoretiker jag diskuterar vill tillskriva måleriet en status som ens är i närheten av den position det haft under modernismen. Men ingen vill heller räkna bort måleriet, det finns alltid någon eller några målare som anses ha lyckats fortsätta måleriet bortom modernismen. Detta gör måleriets status i det pluralistiska fältet intressant ur det legitimitetsperspektiv jag vill diskutera. Jag har därför valt att koncentrera denna del av undersökningen till två huvudsakliga argument, de som är för ett visst måleri, och emot ett annat. (En mer detaljerad undersökning av måleriets status i det pluralistiska fältet skulle kräva en egen avhandling.)

Jag gör här också jämförelser med hur Greenberg resonerade i liknande frågor, för att visa att trots att vi har att skaffa med ett paradigmiskt förändrat konstbegrepp, så lever idén om sant och falskt avantgarde vidare, ofta med samma sorts argument.

Den reaktionära återkomsten

Som jag visade i kapitel 2 avgränsas avantgardet åt två håll.¹² Dels mot det tidigare avantgardet som möjliggör det nuvarande, men också mot det falska avantgardet – vilket tar sig olika uttryck. Vi såg exempelvis att Greenberg skilde mellan de konstnärer som gjorde så gott de kunde men utan att lyckas, och de som på olika vis försökte utnyttja det sanna avantgardets ansträngningar. De kan exempelvis låtsas vara avantgarde genom att på felaktiga grunder utnämna en viss konstform (som surrealismen) till det, men de kan också befinna sig inom samma konstriktning som det sanna avantgardet, men inte tillföra någon innovation. Det senare innebär att avantgardets former akademiseras, men det förra kan vara allt från missförstånd till medvetet falsk marknadsföring.¹³

Även i det pluralistiska fältet är det viktigt att kunna skilja på sant och falskt avantgarde. Det finns flera skäl till detta, bland andra politiska. Hal Foster vill skapa en distinktion mellan ”neoavantgardets” återgång till det historiska avantgardets attack på konsten som institution och den konst som återbrukar gamla stilar i syfte att tillfredsställa marknads behov av säljbara objekt. Detta senare återbruk är snarast ett försök att återknyta till den ”gamla goda tiden” då konsten fungerade som rekreation och kontemplation. Den är därmed inte bara konservativ, utan också ett slags antites till det ”sanna” neoavantgardet eftersom den försöker befria konsten från dess (radikala) politiska potential. Denna konst är därför en konsekvens av en allmän politisk (höger-) backlash. Ett backlash som ”produce a reactive climate in which the dominant call is a cutback to authoritative (often authoritarian) tradition.”¹⁴ Nyckelbegreppen här är orsaken ”reactive climate” och verkan ”authoritative (often authoritarian) tradition”. Precis som Greenberg vänder sig Foster här mot en generell tendens i samhället, och precis som Greenberg är effekten en viss sorts konst som inte kan vara annat än ”auktoritär”.

Vi kan inte veta vart det sanna avantgardet tar vägen i dess nästa fas, men vi vet att det kommer att bygga vidare – oaktat riktning – på det avantgarde som är gällande för ögonblicket. Å andra sidan verkar det finnas konstformer som för evigt är förlorade, dömda till att vara reaktionära. För Greenberg bevisades detta av att kulturen i såväl Stalin-Sovjet som fascismens Italien under trettioalet vände sig till en kultur som var lättare att utöva manipulation och propaganda genom, den klassicerande realismen:

As a matter of fact, the main trouble with avant-garde art and literature, from a point of view of the fascists or Stalinists, is not that they are too critical, but that they are too ”innocent”, that it is too difficult to inject effective propaganda into them, that kitsch is more pliable to this end. Kitsch keeps a dictator in closer contact with the ”soul” of the people.¹⁵

¹² Se avsnitten ”Akademisering och institutionalisering” och ”Avantgarde och avantgardism”

¹³ Se avsnittet ”Tillämpningar” i kapitel 4.

¹⁴ Foster, Hal ”Introduction” *The Return of the Real* sid xvii.

¹⁵ Greenberg, C. ”Avant-Garde and Kitsch” *CEC I* sid 20 (1939).

På ett liknande vis fraseras neo-expressionismen i den postmoderna diskursen, där den våldsammaste attacken kommer från Benjamin Buchloh i "Figures of Authority, Ciphers of Regression" (1981). Buchloh jämför där den pågående återgången till expressionism med samma tendens under trettioalet (således samma konst som Greenberg reagerade mot i "Avant-Garde and Kitsch") och frågar sig vad detta betyder i ett större sammanhang, dvs vilken roll proponenterna för detta måleri spelar i en mer generell kulturell och politisk kontext: "...to what extent they cynically generate a cultural climate of authoritarianism to familiarize us with the political realities to come."¹⁶

Den expressiva figurationen skulle alltså återspegla en annan, djupare reaktionär "backlash" (Foster) än bara ett stilhistoriskt återbruk: den politiska och sociala konservatismen som antas vilja se en återgång till gamla, traditionella värden även i den "avancerade" konsten, dvs konstnärsgeniet, måleriet etc. Eftersom neo-expressionisterna uppfyller dessa krav, verkar det som om de spekulerar i den politiska backlashen. Därför är deras återbruk av expressionismen inte bara en fråga om stil eller uttryck, det är ett tecken på den yttersta av cynismen, det tillgodoser ett reaktionärt behov med ett reaktionärt måleri. Därigenom är det ett hot mot alla progressiva krafter, och i synnerhet mot det sanna avantgardet. Därför kan expressionismen inte vara annat än reaktionär, och därigenom väsensskild från exempelvis popkonstens återbruk av dadaismen. Hal Foster beskriver neo-expressionismen som "reaktionär" i förbigående, inte som en konsekvens av hur den ser ut eller hur den fungerar, utan som ett självskrivet faktum: "...related figures appeared in reactionary art as well...in neo-expressionist painting..."¹⁷

Buchloh är alltså inte i första hand orolig för måleriets återkomst i vid mening, han är orolig för att det återkommer förklätt till avantgarde (även om han inte använder ordet), vilket ytterst får konsekvenser för det sanna avantgardets möjligheter att kritisera den politiska regressionen. Måleriet som sådant pågår hela tiden, men inte i avantgardets system. Det är när det reaktionära måleriet infiltrerar denna plats, i egenskap av *nytt*, som det kan tilldra sig uppmärksamhet, bli en del av den stora utställingsverksamheten och få recensioner och därmed tillfredsställa snarare än ifrågasätta den dominerande politiken. Därför är det farligt när proponenterna för det expressiva måleriet skapar en förståelse för detta måleri som en utveckling, en form av postmodernism: "To invest these obsolete modes with meaning and historical impact requires, however, that they be presented as *radical* and *new*."¹⁸

¹⁶ Buchloh, Benjamin "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting" i Wallis, Brian *Art After Modernism: Rethinking Representation* The New Museum of Contemporary Art, New York & David R. Godine, Publisher Inc Boston (1984) Ursprungligen i *October* 16 1981 (i svensk översättning "Maktens Figurationer, regressionens chiffer – anteckningar om representationens återkomst i det europeiska måleriet" av Eva-Lotta Holm i *Från 60-tal till cyberspace* Skriftserien Kairos no 3 Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm, 1997.

¹⁷ Foster, Hal "The Return of the Real" i *The Return of the Real* sid 160.

¹⁸ Buchloh, Benjamin "Figures of Authority, Ciphers of Regression" *Art After Modernism* sid 120.

Även här liknar Buchlohs resonemang en vanlig greenbergiansk stånd-punkt, den om att den värsta formen av dålig konst är den som ger sig ut för att vara avancerad, men som i själva verket bygger på traditionella landvinningar. Greenberg skrev 1946: "What I do know is that Benton is and Wood was among the notable vulgarizers of our period: they offered an inferior product under the guise of high art."¹⁹

Likheterna resonemangen emellan ligger i vad Greenberg och Buchloh riktar sig *mot*: det falska avantgardet. För Greenberg innebär det falska avantgardet ett hot mot det sanna, som representeras av det modernistiska måleriet. För Buchloh innebär neo-expressionismen också ett hot mot "avantgardet", vars position bland annat grundas i insikten om att det modernistiska måleriet är dödt. Beviset för att detta måleri är dödt finns hos en viss kader målare, konstnärer som Frank Stella, Robert Ryman och Gerhard Richter.

Excited brushwork and heavy impasto paint application, high contrast colors and dark contours are still perceived as "painterly" and "expressive" twenty years after Stella's, Ryman's, and Richter's works demonstrated that the painted sign is not transparent, but is a coded structure which cannot be an unmediated "expression."²⁰

Det rör sig alltså om ett visst *måleri* som avslöjar/de det modernistiska (här expressiva) måleriets myter, och detta måleri är därmed fortfarande möjligt. För Buchloh är Richter den viktigaste av dem, som genom sin eklekticism och klara referenser till popkonsten gång på gång återkommer till måleriets omöjligheter.²¹ Buchloh jämför neo-expressionismen med tillbakagången till det föreställande måleriet under trettioalet, det vill säga samma måleri som Greenberg reagerade mot när han skrev sina tidiga essäer. Greenbergs och Buchlohs argumentation stämmer ganska väl överens, det rör sig om ett måleri som till sin natur är reaktionärt. I Buchlohs fall betyder detta således en dubbel tillbakagång.

Det (o)möjliga måleriet

Buchlohs resonemang finner således sina rötter i samma argumentation som motiverar "neo-avantgardets" återbruk av det historiska avantgardet: hos det "matter of fact"-måleri som påbörjats av Frank Stella. Måleriets "faktiskhet" betyder här att måleriet en gång för alla har visats vara vad det är, fysiskt, och det är inget annat än detta. Detta måleri fortsätter att leva vidare, som ett slags ständig påminnelse om att det egentligen är omöjligt att måla. Att denna balansgång fortsätter på andra sidan graven är kanske, som Yve-Alain Bois säger, ett sorgearbete, men ett viktigt sorgearbete eftersom det i sin tur pekar på en alternativ förståelse av vilket måleri som är möjligt efter modernismen.

¹⁹ Greenberg, C. "Letter to the Editor of *The Nation*" (1946) *CEC II* sid 64.

²⁰ Buchloh, B "Figures of Authority, Ciphers of Regression ..." sid 120.

²¹ Se Buchloh, B *Gerhard Richter* Utställningskatalog Moderna Museet mfl 1994. Den avslutande diskussionen mellan Buchloh och Richter är ett klagörande exempel på hur Richter själv inte alls förstår sin konst i Buchlohs anda.

Precis som det hos Greenberg är en väldigt liten grupp i vars händer måleriets framtid vilar, så rör det sig här om en väldigt liten grupp målare som kan fortsätta måleriet bortom måleriets "död". Samstämmigheten om vilka dessa målare är, är förvånansvärt stor bland de skribenter (Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster och Yve-Alain Bois) som "företräder" den postmodernism jag resonerat kring i denna avhandling: det rör sig om de ovan omnämnda samt några till, framför allt Daniel Buren.

Även här kan man röna en utveckling: hos Hal Foster ingår Daniel Buren i den andra generationen neo-avantgarde som mot slutet av sextioalet vände kritiken mot de praktiker som återupptagits från det historiska avantgardet av den första generationen. Buren, ett barn av 1968 års revolutionära anda, hade stora ambitioner med sin konst: Foster citerar Buren när denne säger att det "enda man kan göra efter att ha sett dukar som våra, är total revolution". Men dessa enorma ambitioner, menar Foster, "echoes the oracular, often macho pronouncements of high modernists" vilket leder nästa generation av neo-avantgardet från "grand oppositions" till "subtle displacements".²²

Betydelsen av måleriet efter det modernistiska måleriets död blir i allmänhet som tydligast, som hos Buchloh, när det gäller att försvara avantgardet från det "döda" måleriets återkomst. Douglas Crimp resonerar i "The End of Painting" kring två perspektiv på måleriet, där han bemöter Barbara Roses angrepp på Daniel Buren för att denne "kritiserar" museet på en museiutställning vilket enligt Rose tyder på att Buren ägnar sig åt ett slags låtsaskritik. Crimp kontrasterar Roses kritik mot Buren med påståenden hon gjort om måleriet i en annan, senare katalogtext för utställningen *American Painting: The Eighties*. En utställning som signalerade måleriets återkomst, men som ett mystiskt, mytologiskt medium för konstnärens själ. Att "återmysitifiera" måleriet är inte en estetisk, utan en ideologisk fråga för Crimp. Måleriets återkomst under åttiotalet är en reaktionär företeelse, konstruerad för att tillfredsställa en reaktionär grupp människor som därmed kan leva under (den falska) föreställningen om att detta måleri ändå är det senaste. "The rhetoric that accompanies this resurrection of painting is almost entirely reactionary..." skriver Crimp, och menar att det är just detta som gör Buren till den viktiga konstnär han är, eftersom han med sitt konstnärskap avslöjar de myter denna (reaktionära) retorik bygger på:

Moreover, this art attempts to discredit the myth of man and the humanist conventions growing of that myth. For, indeed, these *are* the supports of the dominant bourgeoisie culture. They are the very hallmarks of bourgeoisie ideology.²³

²² Foster, Hal "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" *The Return of the Real* sid 20-25 citat från sid 25 (kursiv i originaltext).

²³ Crimp, Douglas "The End of Painting" i *On the Museum's Ruins* sid 90 och 92.

Crimp exemplifierar därpå hur Buren, Stella och Ryman på olika vis och i olika hög grad visar att måleriet inte är något annat än materia, och att allt det modernistiska måleriet syftade till att symbolisera därmed inte existerar. På samma vis beskrivs Robert Ryman av Yve-Alain Bois: Ryman bekräftar inte "unikheten" i varje måleriskt objekt, utan han ägnar sig åt att "decomposing it mechanically". För Bois innebär detta att Ryman med sin konst dekonstruerar myten om det modernistiska måleriets unikheter.²⁴ Dessa konstnärer gör alltså måleriets död materiellt synlig och inte bara till en teoretisk konstruktion. Crimp avslutar med:

At the moment when Buren's work becomes visible, the code of painting will have been abolished and Buren's repetition stop: the end of painting will have been finally acknowledged.²⁵

Här verkar det alltså som att Buren och Ryman egentligen redan har visat att måleriet är dött, men deras konst lever vidare tills effekten har infunnit sig. Måleriets död fortsätter att vara ett viktigt tema, därför att dess konsekvenser kommer att ha visat sig: "will have been", måleriet är imperfekt i futurum.

Välmenande men misslyckade försök

Denna omöjliga möjlighet skapar således ett utrymme som egentligen redan är förbrukat. Men inte tillräckligt utrymme för att hysa ett medium för avantgardet, eftersom detta innebär ett metaperspektiv på omöjligheten, och i förlängningen cynism. Detta problem blir tydligt när man ser till andra måleriska "återkomster".

Måleriet har också återvänt i form av "approprierat" geometriskt måleri, som hos konstnärer som Ross Bleckner, Sherrie Levine, Peter Halley och Phillip Taffee, vad som ibland kallas "neo-geo". Bland dessa konstnärer har det funnits en vilja till att fortsätta diskussionen om måleriets död. Levine skrev i en ofta citerad passage till exempel att "my paintings are about death, the uneasy death of modernism" och Halley beskriver ofta sina målningar i termer av "simulacra", dvs ett slags meta-måleri. Symptomatiskt nog deltog alla dessa konstnärer i utställningen *Endgame* 1986, till vilken både Yve-Alain Bois och Hal Foster skrev katalogtexter (Bois "Painting: The Task of Mourning" kommer ursprungligen härifrån.)²⁶

Reaktionerna på detta måleri har varit blandade, där Levine bemöts mest välvilligt, kanske beroende på att hennes "appropriering" av det modernistiska måleriet ligger helt i linje med hennes allmänna "appropriering", där fotografien intar en särställning. Rosalind Krauss tar exempelvis upp Levines appropriering av Edward Westons fotografier som en typisk postmodern praktik.²⁷ I allmänhet

²⁴ Bois, Yve-Alain "Painting: The Task of Mourning" i *Painting as Model* citat på sid 232, se även "Ryman's Tact" i samma volym.

²⁵ Crimp, Douglas "The End of Painting" i *On the Museum's Ruins* citat från sid 105.

²⁶ *Endgame: References and Simulation in Recent Painting and Sculpture* MIT Press Cambridge & London 1986.

²⁷ Krauss, Rosalind "The Originality of the Avant-Garde" i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* sid 169-170.

verkar det dock som de författare jag här diskuterat ser detta måleri som ett välment men inte genomförbart projekt. Yve-Alain Bois nämner dem endast i förbifarten i sin katalogtext som ”a group of neoabstract painters who have been marketed as its official mourners.”²⁸ Hal Foster nämner dem inte alls i sin katalogtext, men i den senare essän ”The Art of Cynical Reason” diskuterar han frågan om huruvida det är möjligt att appropriera måleriet. Tonen i essän är bekymrad, han är välvilligt inställd till försöket, men osäker över resultatet. (Undantaget Levine, igen.) Framförallt som måleriet även om det approprieras alltid innebär en återgång till det unika objekt som appropriationen i själva verket avser att avmystifiera:

Yet the nature of this move—back to painting, to the medium of the unique—contradicted the central critique in appropriation art of the original art work and the sublime aesthetic experience.²⁹

Ett problem med ”approprierat” måleri är att det är svårt att skilja från det det kritiserar och därför riskerar att tillfredsställa samma behov som det egentligen ifrågasätter. En kritik som förmodligen också skulle kunna riktas mot målare som Robert Ryman och Daniel Buren, men ändå skiljer sig dessa konstnärers praktik från neo-geo-målarnas. Problemet med ”neo-geo”-konstnärerna är att de var *för* medvetna om vad de gjorde, kalkylerande på ett vis som skiljer dem från Ryman och Buren: medvetandet om måleriets omöjlighet gör inte måleriet möjligt. Vi får därför här skilja mellan det kritiska medvetandet (neo-avantgardet) och det cyniska medvetandet som neo-geo gränsar till. I neo-geo-konstnärernas fall rör det sig alltså om ett medvetande om medvetandet, vilket inte är långt från den kritik Greenberg riktade mot Gerhard Marcks: ”Truth of feeling in art is in great measure an effect of detachment, but the detachment cannot be too conscious. Falsity begins with feeling about feeling.”³⁰

Det är också intressant att Foster (precis som Greenberg) isolerar vad som är det viktiga i denna konst, utan att ta hänsyn till vad konstnärerna själva hade att säga om sin praktik. Till skillnad från hur minimalisternas egna utsagor har traderats för att beskriva deras ursprung och kärnpunkter, kan Foster här gå tvärtemot vad konstnärerna påstår. Han skriver exempelvis om Taffee att denne ”...insists on that his painting is sublime, but it is ridiculous.”³¹

För Foster är det just faran att kritikern skall förföras av det han/hon kritiserar, alternativt att marknaden skall kunna bortse från kritiken som gör att dessa välmenande försök att använda måleriet som ett kritiskt verktyg till sist ändå inte låter sig göras. I fråga om vad som är möjligt för *avantgardet* (för det är ju som avantgarde dessa konstnärer ”misslyckas”) liknar Fosters argumentation hur trotskisten Greenberg konstaterade att trots att surrealismen ofta har demokratiska,

²⁸ Bois, Yve-Alain ”Painting: The Task of Mourning” *Painting as Model* sid 230.

²⁹ Foster, Hal ”The Art of Cynical Reason” i *The Return of the Real* sid 101.

³⁰ Greenberg, C. ”Feeling is All” *CEC III* (1952) sid 102.

³¹ Foster, Hal ”The Art of Cynical Reason” i *The Return of the Real* sid 254 (fotnot 4).

socialistiska och välmenande ambitioner, bygger den på ett misstag och presenterar den moderna konsten i vulgärform: ”The attempt is made to depress it [modern art, min anm] to a popular level instead of raising the level of popularity itself.”³²

Här ligger också en annan, djupare fara: att kritiken som sådan därmed kommer att fungera som försäljningsargument, och att kritiken blir en handelsvara:

...such inversions contributed to the making of an art world in which, without much irony, an art dealer could be presented as a master of deconstruction, a stockbroker could assume the mantle of Duchamp, and an investment banker could cite institution critique as his formative influence.³³

Den stora berättelsen

Jag har kortfattat resonerat kring måleriets (o)möjligheter i det pluralistiska, post-moderna fältet, såsom det har beskrivits bland de teoretiker, i synnerhet Hal Foster, som försökt att skapa en legitimitetsbas för ett avantgarde även efter modernismen. Det som har intresserat mig här är hur dessa teoretiker argumenterat för att vissa återbruk *inte* är legitima. Jag har alltså försökt följa Fosters revidering av Bürger från hans egna intentioner, när han vill nyansera kritiken så att han kan åtskilja ”a return to an archaic form that bolsters conservative tendencies in the present and a return to a lost model of art made to displace customary ways of thinking.”³⁴

Det postmoderna avantgardet bygger i sin konsthistoriska konception på det brott som dels definierar Greenberg som den store modernisten, dels innebär slutet för samma modernism. Argumenten från detta brott, måleriets övergång från illusionism till faktiskhet, tjänar också som utgångspunkt för måleriets fortsatta omöjlighet in i det pluralistiska fältet. Det visar varför alla ambitioner att återvända till ett modernistiskt och/eller expressivt måleri inte är något annat än en regressiv återgång till något förlegat, något som endast tjänar konservativa krafterns längtan till gamla ideal. Måleriet är och förblir dött, men eftersom denna konsekvens långt in på åttiotalet ännu inte hade verkat ut, fortsätter måleriet att vara möjligt för att just påvisa dess omöjlighet. Men denna slutsats är i sig inte tillräcklig för att skapa en ny, meta-mässig återgång till måleriet. Tvärtom riskerar denna insikt i sig att skapa ett cyniskt klimat där även den kritiska teorin till sist blir en handelsvara, precis såsom har påpekats av Fredric Jameson och Paul Mann.³⁵

Detta etablerar, som Paul Mann uttrycker det, avantgardet som insidans utsida – i dubbel bemärkelse. Det skiljer sig inte bara från den institutionaliserade konsten, utan också från konst som trots insikter och ambitioner liknande det sanna avantgardet inte lyckas. Vad som är möjligt och inte möjligt blir utifrån detta perspektiv en fråga för några få konstnärer och kritiker.

³² Greenberg, C. ”Surrealist Painting” *CEC I* sid 225 (1944).

³³ Foster, Hal ”The Art of Cynical Reason” i *The Return of the Real* sid 120.

³⁴ Foster, Hal ”Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?” i *The Return of the Real* sid 1.

³⁵ Se avsnitten ”Avantgarde och avantgardism” och ”Avantgardet som diskurs” i Kap 2.

Den formalistiska modernismen som en ”stor berättelse” som delegitimerats innebär inte bara början på pluralismen, den formalistiska modernismens slutpunkt fungerar också som ett argument i flera viktiga frågor rörande avantgardet i det pluralistiska fältet. I den meningen ingår modernismens slut i en större apparat, en annan ”stor berättelse” om vad som är möjligt och inte i det pluralistiska fältet.

Jag har lånat begreppet ”avantgardet som diskurs” från Paul Mann. Det skall inte indikera att jag förhåller mig lika kritiskt till den samtida kritiska konsten och den apparat som omger den som Paul Mann stundtals gör. Mitt intresse har varit att genealogiskt lyfta fram hur Greenberg har instiftats som den store modernisten i en postmodern diskurs. Att se denna diskussion, själva idén om ett avantgarde som fortsätter bortom modernismen som en diskurs i sig själv, har varit en användbar angreppspunkt för att förtydliga behovet av Greenberg. Eftersom minimalismen bryter med en modernism som har stagnerat, som uttömts på sina variationsmöjligheter, är beroendet av Greenbergs förståelse av modernismen så starkt att han skulle ha behövt uppfinnas om han inte funnits. Vilket också delvis sker i förenklandet av Greenbergs ståndpunkter.

Jag har också diskuterat hur minimalismen kom att spela en viktig roll i den legitimitetsdiskussion som rått kring ”neoavantgardet” i det postmoderna pluralistiska fältet. I synnerhet när det gäller att definiera det mot det ”falska” neoavantgardet. I detta kapitel gjorde jag några nedslag i hur framför allt Foster och Buchloh har argumenterat mot återkomsten av neoexpressionismen. Jag visade att deras argument till stor del påminner om hur Greenberg argumenterade för ett visst abstrakt måleri och mot ett annat. Denna analogi innebär inte att det inte föreligger avgörande skillnader mellan modernismen (Greenberg) och postmodernismen (Foster, Buchloh etc), eftersom minimalismens brott med modernismen innebär ett paradigmiskt annorlunda konstbegrepp. Men analogin visar på hur behovet av ett ”sant” och ett ”falskt” avantgarde leder till ett pluralistiskt konstbegrepp som till stora delar är lika exklusivt som Greenbergs. Vad som är sant och falskt förblir en angelägenhet för en liten skara.

Sammanfattning

Denna avhandling har anlagt ett genealogiskt perspektiv på den amerikanske konstkritikern Clement Greenbergs roll som representant för den modernistiska konstsynen i ett postmodernt sammanhang. Som Greenberg var långt från den enda kritiker som skrev om och intresserade sig för det modernistiska måleriet (modernismens tydligaste uttryck) ville jag undersöka varför Greenberg har fått den position han har fått. Jag har argumenterat för att detta i huvudsak kan förklaras med den betydelse Greenberg hade för minimalismen.

Eftersom jag har försökt förstå Greenbergs betydelse som representant för modernismen i en postmodern historieskrivning inledde jag med att diskutera den pluralistiska konstscenen. Det blev tydligt att denna ofta förstås som något som inte kan förstås genom ett estetiskt koncept, och när jag följde resonemanget hos bl a Arthur Danto blev det också tydligt att detta kan ses som ett resultat av en förändrad insikt i konstfältet, vad Danto beskrev som en övergång från mediemedvetenhet (modernismen) till självmedvetenhet (postmodernismen). Jag följde sedan ett resonemang hos Jean-François Lyotard om det postmoderna tillståndet, där denne konstaterade att vi idag har tappat tron på vad han kallar de "stora berättelserna" och att vi istället nu möter en mängd olika, konkurrerande "små" berättelser.

Postmodernismen framstod således som något som inträffat efter att modernismen hade tappat sin legitimitet. För att kunna resonera kring hur detta skulle kunna appliceras i en konstkontext resonerade jag först kring avantgardebegreppet, eftersom det tycks som om detta begrepp är det som bäst kan motivera en utveckling av konsten som också skulle kunna leda till en paradigmatisk övergång. Jag återgick sedan till att åter diskutera skillnaden mellan modernism och postmodernism inom konsten, och fann där att modernismen ofta beskrivs som en enhetlig måttstock, som grundar sig på estetiska parametrar och som finner sin förankring i traditionen. Modernismen förstås därmed som den sista instansen av ett traditionellt koncept, medan pluralismen och postmodernismen snarare ses som något som sätter denna konceptuella i fråga. Detta gav en indikation om varför Greenberg fått den roll han har fått, eftersom hans konstsyn verkar vara kongenial med denna uppfattning om modernismen. Men eftersom modernismen som tidsperiod innefattar många uttryck som motsäger Greenbergs konstsyn, räcker inte detta med att motivera varför just det estetiska konceptet har fått stå för modernismen.

För att få en större förståelse av varför Greenberg har fått denna roll, återvände jag till de postmodernister som använder hans modernism som något de definierar sig emot. Jag diskuterade Hal Fosters försvar mot Peter Bürgeres attack på den pluralistiska konstscenen. Bürger ansåg att dessa sextiotalskonstnärer endast

återupprepade vad som en gång åstadkommit av exempelvis dadaisterna. Fosters försvar byggde på flera parametrar, men den ur denna avhandlings perspektiv viktigaste var att han förankrade neo-avantgardets upprepning av dadaismen i minimalismens brott med modernismen (enligt Greenberg). Minimalismen ansågs innebära det slutgiltiga brottet med modernismen, och den bröt med modernismen genom att dra de yttersta konsekvenserna av modernismens egna teoribildningar. Den formalistiska, estetiska konstsynen tillskrevs därmed en roll som mycket liknar hur Lyotard tänker sig de stora berättelserna. De stora berättelserna samexisterar med parallella uppfattningar, men dominerar scenen så till den grad att de små berättelserna får möjlighet att manifesteras sig först när vi tappat tilltron till de stora berättelserna. Precis som den pluralistiska konsten kan göra sig gällande först när den formalistisk-estetiska konstsynen förlorat sin legitimitet. Foster beskrev sedan hur andra uttryck fortsatte och överskred minimalismen, som i sin tur gav dem legitimitet, vilket är en viktig poäng för Foster, eftersom varje uttryck inte är giltigt heller i det postmoderna fältet.

Jag vände mig sedan till Greenbergs egna texter där jag i huvudsak försökte bena ut de viktigaste begreppen i hans konstsyn och undersöka deras innebördes relationer. Greenberg tänkte sig att varje konstform blev som starkast om den odlade det som var specifikt för den. Han tänkte sig att avantgardet sedan modernismens födelse hade sökt att uppnå detta för att rädda konsten undan att bli något som endast hörde underhållningen till. Den tidige Greenberg såg också detta som en politiskt viktig tendens, eftersom den avancerade konsten inte lånade, och inte kunde låna sig till propaganda.

Greenberg såg konstens utveckling som en aspekt av en större, generell tendens, det moderna samhällets utveckling mot rationalism och positivism. Men Greenberg tänkte sig också att bra konst genom tiderna odlade samma värden. Kvalitet är för Greenberg en ahistorisk term som i det närmaste går att fastställa objektivt. Han menade att det fanns en historisk konsensus om vilka konstverk som var bra och vilka som inte var det, vilket skulle bevisa smakens objektivitet. Greenberg kunde aldrig (och ville aldrig) precisera hur denna kvalitet manifesterar sig, annat än med vaga begrepp som smak och känsla.

Under femtioalet uppnår det abstrakta måleriet en högre status på konstscenen, men det tar inte den utveckling Greenberg tänkt sig. Han blir alltmer negativ till detta måleri och börjar resonera om att den kubistiskt orienterade konsten har nått sin slutpunkt, och börjar blicka bakåt mot bl a Monet. Han kommer alltmer att resonera om måleriets ”ytmässighet” som fastställs och överskrids i en ”optisk illusion”. Runt sextioalets början dyker det upp konstnärer som delar Greenbergs avogsamhet mot den expressiva konsten, men som anser att även den formalistiska konsten har kommit till en slutpunkt, där den inte längre kan variera sig. Detta är en uppfattning som är vanlig bland just minimalisterna, som alltså anser sig bygga på den estetiskt-formalistiska konstutvecklingen, men som också överskrider den.

Greenberg delar inte minimalisternas uppfattning, men det är tydligt att han under denna tid tänker allt mindre i termer av utveckling och avantgarde. Avantgarde blir med tiden ett uttryck som Greenberg använder pejorativt, för att håna konstmarknadens kortsiktiga behov av "nytt".

Greenbergs modernism går därför att jämföra med hur Lyotard tänker sig de stora berättelserna. Den gör anspråk på att ingå i en större tradition, den gör anspråk på att vara (semi)vetenskaplig och den tillåter inga andra tolkningar. När Greenberg måste släppa tanken på utveckling och avantgarde, förlorar den slutligen sin giltighet av orsaker som är inneboende i dess konstitution. Den lämnar därmed plats för den pluralistiska konstscenens "små" berättelser.

Men historien om Greenbergs modernism som stor berättelse spelar också en roll i ett större sammanhang, i vad jag kallat "avantgardet som diskurs", framför allt som historisk förklaring till den pluralistiska konstscenens uppkomst och som legitimitetsbas för vissa former av uttryck.

Mot slutet av avhandlingen resonerade jag kort om betydelsen av "sant" och "falskt" avantgarde även i det pluralistiska fältet. Jag använde mig av vissa resonemang kring måleriets position som jag fann intressanta eftersom det just var måleriets "död" som lämnat plats för den pluralistiska konsten. Detta resonemang förstärkte bilden av avantgardets betydelse även i ett pluralistiskt fält.

Denna avantgardets andra sida, det "falsa" avantgardet, visade också på en intressant analogi mellan Greenbergs uppfattningar och uppfattningarna hos de postmoderna kritiker jag här diskuterat. När det kommer till vad som kännetecknar det sanna avantgardet skiljer de sig helt åt, men deras argumentation om varför något är ett falskt avantgarde är tämligen lika.

Greenbergs position som representant för modernismen har flera orsaker, där de viktigaste hör samman med hans relation till minimalismen. Det är där som modernismen överskrids, det är där som den estetiska formalismen når sin slutpunkt. Minimalismen spelar därför en viktig roll i den postmoderna historieskrivningen, inte minst som legitimitetsbas för vissa former av återbruk av gamla konstuttryck, men den bestämmer också vad som *inte* är möjligt i det pluralistiska fältet. Den postmoderna historieskrivningens beroende av minimalismen får återverkningar på hur modernismens historia har skrivits, eftersom beroendet tenderar att återupprätta den modernism den försöker bryta med. Därmed instiftar den också Clement Greenberg som representant för modernismen.

Summary

As I became interested in art theory during the late eighties, there was one name that occurred over and over in the many texts I read dealing with the difference between modernism and postmodernism. The name was Clement Greenberg. He was often referred to as *the* modernist, and the authors would use him to explain what they were not. Before then I hadn't had any previous experience with this person, but my interest in him increased as I read.

Although a large part of this dissertation deals with Greenberg's notions of modernism, avant-garde and the media-specific, it does not do so in order to establish a more nuanced image of Greenberg as a critic, or as the protagonist of modernism. Scholars like Donald Kuspit and Thierry de Duve have better developed these questions. The question this dissertation tries to answer is rather about the contemporary *perception* of Greenberg. How did Greenberg become the most important interpreter of modernism, of American postwar painting, and not, for example the equally influential Harold Rosenberg? This question became all the more interesting to me, since it also seemed that Greenberg had achieved his position through the *critique* of him as much as of anything else. In other words, if the general understanding is that Greenberg was wrong, why not simply emphasize other critic's importance and let Greenberg sink into oblivion?

Thus, the overall perspective in this dissertation is not of strict causality, where cause is followed by effect, but of genealogy, where the causes are traced through the effects. The dissertation is inspired by the genealogy developed by Friedrich Nietzsche and contemporary readings of Nietzsche, such as Michel Foucault and Gilles Deleuze. Inspired is a key word here, as the works of these thinkers have far more profound and thorough meanings than I can justly claim for my dissertation.

In this context, genealogy means that we try to understand historical events through the contemporary conception of them. And as we partly understand our contemporary situation through our conception of history, re-readings and re-evaluations of history change our understanding of today.

The dissertation therefore starts off in a discussion of the contemporary, pluralistic art scene. Since this pluralistic scene is often conceived of as something quite new, labeled "postmodernism," I follow Arthur Danto's more Hegelian understanding of the "birth" of this scene, developed in *The Transfiguration of the Commonplace*. Danto seems to argue that the postmodern notion of art is different from the modern understanding in that the latter brought an understanding of the media as such – where as the former meant an understanding of that understanding. Where Jackson Pollock would call attention to the media, to color, to the canvas, an artist like Roy Lichtenstein would call attention to this attention. Postmodernism

meant self-awareness, where modernism meant media awareness. Thus art, sometime during the Sixties, became philosophical.

I then follow Jean-François Lyotard's reasoning on the postmodern situation, where I focus on the idea that the grand narratives have been "delegitimized" through their very conception. If modernism, as opposed to postmodern pluralism, is to be described as mono-expressionistic (which is far from self-evident) then perhaps one could apply Lyotard's examination to the art scene.

In order to understand how this could apply to art, I found it necessary to examine the notion "avant-garde." This turned out to be of importance in two ways, both pointing in the direction of Greenberg. First, there are the two definitions of the word. One states that avant-garde is more or less any cutting-edge artwork, where no particular attention is focused on the expression or the meaning of the art work as such. The other would claim that the avant-garde always is "contra-discursive," and thus political. Dadaism, for example, was avant-garde, because it broke with the bourgeois understanding of art as contemplation. Avant-garde can thus be seen as an attack on the institution, or as a way of questioning the development of art. Both definitions help to explain why Greenberg has achieved his status.

Greenberg's own conception of "avant-garde" is connected to the idea of developing art, rather than to the idea of an attack on the institution. He claims the avant-garde's political power, which it has only by being "difficult" enough, is rather a side effect. But since Greenberg also claimed that art work could be qualitatively good only if it remained true to its medium, it follows that art work must remain within the limits of its medium in order to be avant-garde. This would eventually lead Greenberg to a (theoretical) cul-de-sac, or a "delegitimation" to borrow from Lyotard.

The pluralistic art scene of today (since the Sixties) has been accused by Peter Bürger, and others, of being nothing but a derivation of the true avant-garde. In other words, the political claims of contemporary art scenes are bogus. And, even worse, by repeating the historical avant-garde's attack, it undoes what political power remained. Thus Greenberg enters through the back door, foremost by Hal Foster, who in *The Return of the Real* has delivered the most important defense of these allegations. From the perspective of this dissertation, Foster presents two important views.

First, he focuses on the role of minimalism, an art form he describes as a crux. The theoretical issues surrounding minimalism are of utmost importance in this dissertation for several reasons. The most important aspect is the fact that minimalism can be said to abandon the classical (Greenbergian) concept of quality in art in favor of the less static interest. As interest is based on the beholder, rather than on a traditional canon the way that quality is, it allows for the pluralistic scene. But as it transgresses this demarcation line (highly defended by Greenberg and Michael Fried) it can also be said to reach the ultimate conclusion of the aesthetic avant-garde's inner conflict, Greenberg's cul-de-sac. If art is to continue to develop

it has make a choice: either it remains within the media-specific and hence continues to build on the concept of quality that leads to stagnation, or it continues to break new ground and thus must abandon the safe haven of the media-specific.

But Foster does prove Bürger right in some aspects and this is the second reason he's so important. There are in fact those who build and profit on the development of the true avant-garde, but the line can not be drawn between the historical avant-garde and the so-called neo-avant-garde of the Sixties. Foster, then, continues to make a difference between true and false avant-garde.

The discussion of the avant-garde leaves open many questions, but what is important in this context is that it showed there are two (at least) different understandings of the word. It also showed that proponents of various ideas of the avant-garde still share some basic ideas: 1) The avant-garde is short-lived (even if it can return), and 2) when an expression is shown in large exhibitions worldwide it has become either "academized" or "institutionalized." Those who believe that there can be such a thing as a "development" in art also seem to think that the coming avant-garde in some way must build on and transgress the avant-garde(s) of the moment. This could be called the avant-garde's first limit. They also seem to share the idea that there are almost always expressions that claim to be avant-garde without being so. These are the "avant-gardists" profiting on the true avant-garde. This could be called the avant-garde's other limit.

Building on these ideas – that of an altered or changed notion of art, and that the grand narratives were delegitimized because of they way they were conceived – it seems relevant to argue that the modernism Greenberg promoted called attention to the media and that the downfall of his art theory was inherent in its construction. Small wonder then, that Greenberg's name occurs in so many texts that deal with the difference between modernism and postmodernism.

This is all well and good, but there remain important aspects of Greenberg's position to be scrutinized. Firstly his understanding of art isn't as programmatic as many critics claim. Secondly, and more importantly, when transgressing Greenberg's notion of art and pointing at the conflict between the quality, media-specific argument and the idea of the avant-garde, one almost automatically accepts both his views of art development during the twentieth century up the Sixties, and his significance in the American post-war art scene.

The two chapters that deal with Greenberg's own texts are motivated by the position he has attained in retrospect. Here I also try to present a broader view of the texts, putting them in a social and political context. This brought back the question of Greenberg's "real" importance, proving that he wasn't the only, or even the most influential, art critic during the Fifties.

When Greenberg started to write in 1939, he wrote about culture in a broader sense. (He didn't become an art critic until 1941.) The first texts are influenced by Trotsky, who said that art could be a true ally to revolution only by being difficult enough, a perspective that we also find in Theodor Adorno's esthetic

theory. In 1939, at the very beginning of his writing career, Greenberg was worried about what he saw as a threat to art: an esthetic, as well as political, backlash. Early abstract art development faded in favor of the socio-realistic and neo-classical expressions of soviet-Russia as well as nazi Germany and fascist Italy. This is one of his main arguments for an abstract art, since it seemed that representational art lent itself much easier to propaganda. Abstract art, then, could be so difficult that it was useless for propaganda. It is however important to note that Greenberg never claimed that abstract art was better than representational art as such. Building partly on Lessing's ideas that art forms are suited for different purposes (what is best expressed in a sculpture cannot be expressed in a painting), he would argue that a good representational painting is good only in terms of painting, and not in terms of what the painting represents. Greenberg would argue that it is only within the "boundaries" of each medium that independence can be gained, and that it is only in this independent field that artistic quality can be reached. The role of the true avant-garde is therefore to find and define these boundaries. In the beginning of his career he seems to have believed that abstract art is best suited for developing art. But, as abstract painting attained a broader reputation he became more and more suspicious about its abilities. By the late-Forties he claimed it was true that most of the best paintings were abstract, adding that this was also true also for most of the worst. We thus sense a conflict between the avant-garde's demand for development and the demand for static quality. Not all development is qualitatively good.

As the American art scene developed and New York came to be the art capital of the world, Greenberg's ideas seem to have lost ground to the more existential criticism promoted by Harold Rosenberg. One reason for this is that Greenberg gave up art criticism 1949 and his essays started to be more retrospective and historical, than contemporary. But the major reason seems to have been that the art scene during the Fifties was much more in tune with Rosenberg's writing, emphasizing the typical American style of new painting and its break with art history and the European tradition. Greenberg approve neither the theories nor the paintings in this vein. He claimed rather that the cubist-oriented painting, to which he considered most of the new paintings to belong, had reached a dead end. He therefore claimed that the true new painting belonged in the same vein as the later Monet, and that it was only possible to really understand what the later Monet had been up to after the cubist oriented painting had reached its dead end. The true avant-garde, colorfield painting and post-painterly abstraction would thus develop by building on historical lost threads. The avant-garde is then not only about breaking new ground, but also about developing a greater understanding of historical achievements.

Greenberg would continue to promote this line of thought during the Sixties, a time when he would also gain a renewed interest. A new generation of critics like Michael Fried, who were tired of the existential writings from the "Rosenberg-school," found an alternative model in Greenberg's formalism.

Minimalists, also reacting against the existentialist criticism, but who also thought that painting as such had reached a dead end, also turned to Greenberg. Artist and critic Donald Judd would for this reason claim that his three dimensional objects had more to do with painting than with sculpture. The minimalists would then share Greenberg's historical explanation, but claim that they now transgressed the limits of the media-specific. The arguments shared by Greenberg and Fried on the one hand, and the minimalist claims on the other are thus about whether or not it's possible to transgress the "boundaries" hailed by Greenberg. By this, minimalism became a much more dangerous "enemy" than any existentialist interpretation, because it claimed to draw the conclusion inherent in the formalistic understanding as such. This is why minimalism, even to this day, holds such an important position in contemporary art theory, and why it has become Hal Foster's "crux." It can be said to build on a formalistic history, only to transgress it, thus leaving the static, traditional notion of "quality" for the more dynamic "interest," a notion that allows for a pluralistic art scene where the media no longer is the important issue.

This dissertation, then, shows that the minimalist break with the Greenbergian understanding of modernism's development is the most important factor for understanding why Greenberg has become the *representant* for modernism in contemporary, postmodern theory.

Thus, minimalism forms the theoretical "crux," the Rubicon between formalistic modernism and pluralistic postmodernism. But as I mentioned before, postmodern theory still differs between "true" and "false" avant-garde. Here, transgression is the key word: the true avant-garde transgresses minimalism, and this avant-garde is later on transgressed into the next step. One can therefore claim that it's possible to "trace" all true avant-garde expressions in the pluralistic field back to their "origin," minimalism. Which only solidifies Greenbergian formalism as the strongest representative of modernism.

In the final chapter I continue to reason about the "true" and "false" avant-garde in the pluralistic field. I concentrate on the role of painting, and the fact that certain painters, like Robert Ryman and Daniel Buren, were able to continue painting after the "death" of painting. On the other hand we have the neo-expressionistic painting, the "trans-avant-garde," which is often accused of being "false" avant-garde, which does nothing more than bring sellable objects to the market. As was the case with Greenberg from the Fifties and onwards, there is thus only a few painters who can be called true avant-garde. This reflects the pluralistic art field's problem. When it comes to expressions, there are only a few that can really be considered "true" avant-garde.

Litteratur

- Adorno, Theodor *Aesthetic Theory* Athelon Press, London (1997)
- Ashton, Dore *The New York School: A Cultural Reckoning* Viking Press, New York (1972)
- Baker, Kenneth *Minimalism* Abbeville Press, New York (1988)
- Bartelson, Jens *The Genealogy of Sovereignty* Avhandling framlagd vid Stockholms Universitet, Statsvetenskapliga Institutionen. (1993)
- Barthes Roland *Image, Music, Text* Hill and Wang, New York (1996)
- Beardsley, Monroe S. *Aesthetics* Hackett Publishing Company, Indianapolis (1981)
- Benjamin, Andrew *What is Abstraction* Academy Editions, London (1996)
- Benjamin, Andrew *Object Painting* Academy Editions, London (1994)
- Benjamin, Walter *Bild och Dialektik* Symposium Stockholm/Skåne (1991)
- Bois, Yve-Alain *Painting as Model* The MIT Press Cambridge & London (1990)
- Buchloh, Benjamin *Gerhard Richter* Utställningskatalog Moderna Museet mfl (1994)
- Buettner, Steward *American Art Theory 1945 – 1970* UMI Reserach Press Ann Arbor, Michigan (1981)
- Bürger, Peter *Theory of the Avant-Garde* University of Minnesota Press, Minnesota (1984)
- Cheetham, Mark A. *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* Cambridge University Press, New York (1991)
- Colpitt, Frances *Minimal Art – The Critical Perspective* University of Washington Press, Seattle (1990)
- Crimp, Douglas *On the Museum's Ruins* MIT Press Cambridge & London (1993)
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace– A Philosophy of Art* Harvard University Press, Cambridge & London (1981)
- de Duve, Thierry *Clement Greenberg Between the Lines* Éditions Dis Voir, Paris (1997)
- de Duve, Thierry *Kant After Duchamp* MIT press Cambridge & London (1996)
- de Duve, Thierry *Pictorial Nominalism – on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* University of Minnesota Press, Minneapolis & Oxford (1991)
- Deleuze, Gilles och Guattari, Félix *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* University of Minnesota Press, Minneapolis (1983)
- Deleuze, Gilles *Nietzsche & Philosophy* The Athlone Press, London (1996)
- Derrida, Jacques *of Grammatology* The John Hopkins University Press, Baltimore and London (1974)

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

- Doss, Erika *Benton. Pollock, and the Politics of Modernism – From Regionalism to Abstract Expressionism* The University of Chicago Press, Chicago & London (1991)
- Evans, Florence Swindell *Identification of Selected Content of Criticism by Clement Greenberg and Harold Rosenberg on Abstract Expressionist Painting Implications for Education* The Florida State University (1971)
- Foster, Hal *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* MIT Press, Cambridge och London (1996)
- Foster, Stephan *The Critics of Abstract Expressionism* Umi Research Press (1980)
- Fried, Michael *Art and Objecthood* The University of Chicago Press, Chicago & London (1998)
- Goodman, Nelson *Ways of Worldmaking* Hackett Publishing Company, Indianapolis (1978)
- Greenberg, Clement *Jean Miró*, Quadrangle Press, New York (1948)
- Greenberg, Clement *Art and Culture – Critical Essays* Beacon Press, Boston (1989)
- Greenberg, Clement *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste* Oxford University Press, New York & London (1999)
- Guilbaut, Serge *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago och London (1983)
- Haskell, Barbara *Donald Judd* Whitney Museum of American Art, New York (1988)
- Hawthorne, Donald W. *Beyond Representation: Theories of Abstraction in American Art, 1960-1970* University of Oxford (1988)
- Hegel, G.W.F. *Hegel's Aesthetics – Lectures on Fine Art* vol 1. Oxford University Press, Oxford & New York (1998)
- Herbert, James D. *The Political Origins of Abstract Expressionist Art Criticism: The Early Theoretical and Critical Writings of Clement Greenberg and Harold Rosenberg*. Stanford Honor Essays in Humaniora, Stanford (1985)
- Jameson, Fredric *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* Duke University Press (1991)
- Jones, Amelia Gwen *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* Cambridge University Press, Cambridge (1994)
- Jones, Amelia Gwen *The fashion(ing) of Duchamp: Authorship, gender, postmodernism* (avhandling) University of California, Los Angeles (1991)
- Jones, Janet *Clement Greenberg: His Critical and Personal Relationship with Jackson Pollock and Selected Post Painterly Abstractionists* New York University, New York (1988)
- Kingsley, April *The Turning Point: The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art* Simon & Schuster, New York (1992)
- Kosuth, Joseph *Art after Philosophy and After—Collected Writings, 1966-1990*. The MIT Press, Cambridge & London (1991)

- Krauss, Rosalind *Passages in Modern Sculpture* The MIT Press Cambridge & London (1987)
- Krauss, Rosalind *The Optical Unconscious* The MIT Press Cambridge & London (1993)
- Krauss, Rosalind *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* The MIT Press, Cambridge & London (1986)
- Kuspit, Donald *Clement Greenberg: art critic* Madison (1979)
- Lasch, Christopher *The Agony of the American Left* Lowe and Brydone Ltd, London (1966)
- Leja, Michael *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* Yale University Press, New Haven and London (1993)
- Lyotard, Jean-François *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* Minnesota, Minneapolis (1984)
- Mann, Paul *The Theory-Death of the Avant-Garde* Indiana Univ. Press, Bloomington (1991)
- Mauzurrell, Hope Cecile *Matter in Modernism: The Bodying Forth of Art into Life* University of Virginia (1996)
- McEvilley, Thomas *The Exlie's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era* Cambridge University Press, New York (1993)
- Murphy, Richard *Theorizing the Avant-Garde – Modernism, Expressionism and the Problem of Post-Modernity* Cambridge University Press, Cambridge (1999)
- Nancy, Jean Luc *The Muses* Stanford University Press, Stanford (1996)
- Newman, Barnett *Selected Writings and Interviews* red O'Neill, John P. University of California Press, Berkeley, Los Angeles (1990)
- Nietzsche, Friedrich *Den glada vetenskapen* Korpens förlag, Göteborg (1985)
- Nietzsche, Friedrich *Till moralens genealogi* Björck & Börjesson, Stockholm (1917)
- O'Brian John, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* The University of Chicago Press, Chicago & London vol I-IV (I & II 1986, III & IV 1993)
- Poggioli, Renato *The Theory of the Avant-Garde* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1968)
- Rosenberg, Harold *Artworks & Packages* The University of Chicago Press, Chicago & London (1969)
- Rosenberg, Harold *The Anxious Object* The University of Chicago Press, Chicago & London (1964)
- Rosenberg, Harold *The Tradition of the New* The University of Chicago Press, Chicago & London (1960)
- Rubinfeldt, Florence *Clement Greenberg: A Life* Scribner, New York (1998)
- Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* Harper & Row New York (1970)

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

- Sandqvist, Tom *Den meningslösa kuben: Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund* Kalejdoskop, Åhus (1988)
- Steinberg, Leo *Other Criteria*, Oxford University Press, London (1975)
- Wald, Allan *The New York Intellectuals: the rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930s to the 1980s*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill (1987)

Antologier, uppslags- och översiktsverk

- Battcock, Gregory *Minimal Art: A Critical Anthology* University of California Press, Los Angeles & London (1995)
- Britt, David *Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*, Thames and Hudson, London (1989)
- Endgame: References and Simulation in Recent Painting and Sculpture* MIT Press Cambridge & London (1986)
- Frascina, Francis *Pollock and After – The Critical Debate* Red Harper & Row, New York (1985)
- Buchloh, Benjamin H. D. Guilbaut, Serge & Solkin, David *Modernism and Modernity* Press of the Nova Scotia Collage of Art and Design, Halifax, Nova Scotia (1983)
- Harrison, Charles & Wood, Paul *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas* red Blackwell London & Cambridge (1992)
- Honour, Hugh & Flemming, John *Konsten genom tiderna* Tidens förlag, Stockholm (1982)
- Lucie-Smith, Edward *Art Today*, Phaidon, Oxford (1989)
- Nationalencyklopedin, CD-ROM-utgåvan, Bra Böcker, Höganäs (1998)
- Wallis, Brian *Art After Modernism: Rethinking Representation* The New Museum of Contemporary Art, New York & David R. Godine, Publisher Inc Boston (1984)

Artiklar & Essäer

- Alloway, Lawrence "Residual Sign System in Abstract Expressionism" *Artforum* vol 12 nummer 3 (1973)
- Barthes, Roland "The Death of the Author" i *Image, Music, Text* Hill and Wang, New York (1996)
- Barthes, Roland "Från Verk till Text" i *Kris* 28 (1984)
- Brook, Donald "Art criticism: authority and argument" *Studio International* 180 (september 1970)
- Calas, Nicolas "The Enterprise of Criticism" *Arts Magazine* (september/oktober 1967)
- Carrier, David "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism" I *Aesthetics: A Critical Anthology* Dickie, George Sclafani, R. J. S:t Martin's Press, New York (1977)
- Cavaliere, Barbara och Hobbs, Robert C. "Against a Newer Laocoon" *Arts Magazine* volym 51 nummer 8 (april 1977)

- Coplands, John "Post-Painterly Abstraction" *Artforum* vol 2 nummer 12 (1964)
- Curtin, Dean W. "Varieties of Aesthetic Formalism" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol 40 (1982)
- Derrida, Jacques "Struktur, tecken och spel." I *Res Publika* #8 (1987)
- Dorfman, David och Geoffrey "Reaffirming Painting: A Critique of Structuralist Criticism" *Artforum* (oktober 1977)
- Flavin, Dan "Some Other Comments... More Pages from a Spleenish Journal" *Artforum* vol 6 #4 (december 1967).
- Foster, Hal "1967/1987" i *1967 At the Crossroads March 13 April 26, 1987* red Kardon, Janet Inst of Contemporary Art (1987)
- Foucault, Michel: "Nietzsche, Genealogy, History" i *Language, Counter-Memory, Practice* Blackwell, Oxford (1987)
- Greenberg, Clement "Avant-garde attitudes: new art in the sixties" *Studio International* 179 (april 1970)
- Greenberg, Clement "Letter to the Editor" *Art in America* (mars/april 1978)
- Halasz, Piri "Art Criticism in the 1940:s" *Arts Magazine* volym 57, nummer 8 (april 1983)
- Higgins, Andrew "Clement Greenberg and the idea of avant garde" *Studio International* 182 (oktober 1971)
- Judd, Donald "Specific Objects" i *Arts Yearbook* 8 (1965)
- Kozloff, Max "The Critical Reception of Abstract-Expressionism" *Arts Magazine* volym 40, nummer 2 (december 1965)
- Kramer, Hilton "Notes on Clement Greenberg" *Arts Magazine* volym 37, nummer 1 (oktober 1962)
- Krauss, Rosalind "Sense and Sensibility – Reflection on Post '60s Sculpture" *Artforum* (november 1973)
- Krauss, Rosalind "Changing the Work of David Smith" *Art in America* (sept-okt 1974)
- Krauss, Rosalind "Perpetual Inventory" *October* #88 (1999)
- Liotard, Jean-François "Svar på frågan: Vad är det postmoderna" i *Postmoderna tider* (översättning av Sara Michaëlsson) Red Löfgren, Mikael och Molander, Anders Nordstedts Förlag, Stockholm (1986)
- Liotard, Jean-François "The Sublime and the Avant-Garde" i *The Lyotard Reader* Benjamin, Andrew Blackwell Publishers, Oxford & Malden (1989)
- Melville, Stephan "Kant after Greenberg" *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 56 (vintern 1998)
- Milevska, Suzann "Once Upon a Time" i *Little Big Stories*, Dictorate for Culture and Art – Skopje (1998)
- Morris, Robert "Notes on Sculpture, part IV" i *Artforum* vol 7, #8 (april 1969)
- Nietzsche, Friedrich "Om sanning och lögn i utommoralisk mening" *Artes* #4 (1984)

CLEMENT GREENBERG OCH HANS KRITIKER

- Nilsson, Håkan "It's up to you, New York, New York" i *Hjärnstorm* #67-68 sid 68-71 (1999)
- Nodelman, Sheldon "Sixties Art: Some Philosophical Perspectives" *Perspecta: Yale Architectural Journal* #11 (1967)
- Osborne, Peter Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno, and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts." *Oxford Art Journal* volym 13, nummer 2 (1990)
- Owens, Craig "Earthwords" i *October* #10, (1979)
- Schjeldahl, Peter "Minimalism" i *Art of Our Time: The Saatchi Collection, Volume 1* Rizzoli, New York (1985)
- Tillberg, Margareta "Konstruktivismens teori och begrepp" *Material* # 37-38 (1999)
- Wallenstein, Sven Olov "Det utvidgade fältet – från högmodernism till konceptkonst" *Konsten och Konstbegreppet* Skriftserien Kairos, Raster förlag, Stockholm (1996)
- Wallenstein, Sven Olov "Måleri – Det utvidgade fältet" Utställningskatalog, Rooseum & Magasin 3 (1996)
- Wallenstein, Sven Olov "Playing the Game" *Merge* #5 (1999)

Den amerikanske konstkritikern Clement Greenberg anses ofta vara det modernistiska måleriets främsta och viktigaste uttolkare. Detta har lett till att en stor kader postmoderna kritiker och teoretiker har använt sig av hans texter för att påvisa skillnaden mellan såväl den postmoderna, pluralistiska konsten och den modernistiska, mediespecifika konsten, som mellan det modernistiska och postmoderna konstbegreppet.

Denna avhandling försöker spåra några av orsakerna till varför Greenbergs konstsyn har fått denna position i den postmoderna teoribildningen och visar att Greenbergs roll är så pass viktig, att han skulle ha behövt uppfinnas om han inte existerat. Avhandlingen anlägger därmed ett genealogiskt, snarare än ett kausalt, perspektiv.