

Bakgrund

Inom konstvetenskapen har jag fastnat för tiden runt sekelskiftet 1800-1900 i allmänhet och Ivan Aguéli i synnerhet. Jag bor i Sala, Aguélis hemstad, och har därmed nära tillgång till Aguélimuseet, vilket är en bidragande orsak. I min b-uppsats försökte jag med en biografisk metod spåra anledningar till att en av hans tidiga målningar ser ut som den gör. I min c-uppsats studerade jag fem porträtt målade av Aguéli med avstamp i Hans-Georg Gadammers hermeneutik och Erwin Panofsky ikonologi. Av kritiken jag fick från examinatorn är det i huvudsak två saker jag tagit med mig: att jag skrev alldeles för mycket om teori och metod, samt att jag i den ikonologiska tolkningen, tredje steget i Panofskys metod, tog mig för stora friheter och i princip hittade på saker. Tankar om den kritiken och mina uppsatser tar jag avstamp i för denna uppgift. I varje del av texten väver jag in delar av litteraturen med delar från andra texter.

1. Teorins praktiker

Jag börjar den första delen med något Moxey skriver: "What matters is not the historical context in which the works under study were produced but the cultural context of the author's own time".¹ Moxey hänvisar till Norman Bryson som i "Art in context" problematiserar vad kontext egentligen innebär för ett konstverk och hur vi som utolkare ska ta hänsyn till det eller inte. Bryson diskuterar varför kvinnliga konstnärer inte syns mer i konstvetenskapliga texter, och förkastar den vanliga förklaringen att kvinnorna inte förekommer i de arkiv vi letar i och bygger vår forskning på.² Förklaringen, enligt Bryson, ligger snarare i att det är bara utifrån och i vår egen kontext som vi kan se hur krafter inom konstvetenskapen har varit aktiva för att förtrycka den roll kön och sexualitet har spelat. Det är i vår egen kontext vi kan se tomrummen och tystnaden i arkiven, menar Bryson. Vi borde alltså, skriver Bryson, titta på vår egen kontext inom konsthistorien minst lika mycket som kontext för det vi studerar.

¹ Keith Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history* (Cornell University Press, 1994), s.5.

² Norman Bryson, "Art in context", *Studies in historical change*, 1992, 18-42, s.18

Det här tycker jag är en spännande och viktig tanke, att det är vår egen kontext, vår egen tid, som påverkar och kanske t.o.m. bestämmer vad vi studerar, hur vi studerar det och därmed också vilka resultat vi kan komma fram till. Om vi vill analysera och förstå ett konstverk i dåtid, en historisk artefakt, som t.ex. en målning av Ivan Aguéli, är det således inte konstnärens kontext och situation som är viktig utan nutidens, den uttolkaren befinner sig i. Det är en ny tanke för mig för jag har tidigare haft uppfattningen att för att studera dåtidens konst så måste vi så väl vi kan sätta oss in i dåtidens kontext, något jag har med mig från att ha arbetat med Panofsky.

Moxeys text ”Panofsky's concept of ‘iconology’ and the problem of interpretation in the history of art” kan mycket väl ligga till grund för hans senare text i boken ”The practice of theory”.³ Han skriver om varför intresset i Panofsky, som han beskriver det, hade ökat under tiden fram till mitten av 80-talet. Moxey ger en rad anledningar till varför intresset för Panofsky hade ökat, men den jag plockar upp är att Moxey menar att det då fanns ett ökande missnöje med den typ av historisk tolkning som Panofskys ikonologi stod för.⁴ Enligt Moxey har användning av Panofskys metod allt för ofta fokuserat på de första två stegen, ikonografin, och lagt mindre energi på det tredje steget, ikonologin. I de fall, menar Moxey, där ändå seriösa försök har gjorts att göra en ikonologisk tolkning har den ofta varit spekulativ och kan inte förankras i historien. Det känns lite som om Moxey har diskuterat min c-uppsats med min examinator.

Moxey beskriver hur Panofsky representerar sökandet efter en ”Archimedean point” runt vilken ett systematiskt system för tolkningar inom visuell konst skulle byggas. Alltså, en metod eller system som skulle fungera för att analysera och tolka konst från alla tidsepoker, alltså ett universellt verktyg.⁵ Det uppfattar jag som att Panofsky skulle mena att det går att finna en sanning om konstverk, något jag inte tycker Panofsky ger tydligt uttryck för, men som jag läser mellan raderna.

³ Keith Moxey, ”Panofsky’s concept of ‘iconology’ and the problem of interpretation in the history of art”, *New Literary History* 17, nr 2 (1986): 265–74, och Keith Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history* (Cornell University Press, 1994).

⁴ Moxey 1986, s. 266.

⁵ Ibid, s. 268.

Panofsky diskuterar hur kan vi säkra att en ikonologisk studie på alla tre nivåer blir korrekt (då underförstått att det finns för varje givet konstverk ett korrekt resultat). Vad gäller pre-ikonografisk beskrivning är det enkelt, menar Panofsky. Mellan raderna uppfattar jag det som att han menar att det finns ett rätt eller fel, i alla fall på den första pre-ikonografiska nivån. För de objekt vi känner igen i linjer, färger, former osv. känner vi igen pga. av vår praktiska erfarenhet. Alla kan känna igen människor, djur och växter, skriver Panofsky.⁶

Min uppfattning är att Panofskys metod, åtminstone gällande om den kan leda till en sanning om det studerade konstverket eller inte har en intern motsättning och problem, framför allt mellan första nivån och tredje nivån, något som Bann också pekar på.⁷

Jag avser inte att redogöra för Panofsky ikonografiska-ikonologiska metod på djupet, för jag utgår från att vi alla känner till den, läsare säkert bättre än jag själv. Jag kommer dock ägna några ord till de tre nivåerna: pre-ikonografisk beskrivning, ikonografisk analys och ikonologisk tolkning.⁸

På första nivån letar vi efter sådant i konstverket som vi kan känna igen med allmän kunskap och erfarenhet. Det kan vara ett ansikte, ett djur, en viss form eller objekt. Men det är sådant som vi utan speciell eller djupare kunskap kan känna igen. Och även om vi inte direkt känner igen det beskriver vi vad vi ser, t.ex. ett cirkelformat område i gul färg i övre högra hörnet av målningen.

I andra steget behåller vi fokus på vad vi faktiskt kan se i bilden. Dock analyserar vi nu konstverket mot bakgrund och kunskap om den kulturella betydelsen som den innefattas i. Vi behöver en viss kunskap om konstverkets historia och olika konstkonventioner. På den andra nivån identifieras och fastställs vem eller vad som finns på bilden. Vi skulle t.ex. kunna identifiera den gula cirkeln som en sol. Processen är här mer subjektiv än på nivå ett, men det är ändå sannolikt att olika uttolkare kommer fram till liknande resultat.

⁶ Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history* (Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1955), s. 33.

⁷ Stephen Bann, "Meaning/interpretation", i *The art of art history: a critical anthology*, red. Donald Preziosi, Andra upplagan (New York: Oxford University Press, 2009), 256–68, s. 258.

⁸ Panofsky 1955, s. 40-41.

Men på tredje nivån är resultatet subjektivt och mycket mer beroende av kontext och person, både uttolkare och den studerade konstnären. Det handlar om att tränga in i eller avslöja en inneboende mening, något som konstnären själv kanske inte är medveten om. Vad avsåg konstnären med det han skapade, är det vi som uttolkare ska avslöja. Skillnaden mellan första och tredje steget är alltså slående. Jag vill mena att Moxey är inne på samma linje när han beskriver hur Panofskys ikonologiska tolkning hämtar mycket av sin inspiration från hermeneutikens tolkning.⁹

Även om jag själv inte uppfattar det på ett tydligt sätt i t.ex. Panofskys text från 1955 så menar Moxey att Panofsky var fullt medveten om att olika historiska perioder står för olika syn på vad som är konst eller inte och att de är distinkt annorlunda från de vi har idag.¹⁰ Stephen Bann verkar stärka denna syn. I Panofskys modell rör sig uttolkaren från ett yttre fokus i första steget till ett inre fokus i det tredje, skriver Bann, när ikonografi övergår i ikonologi övergår tydligheten i Panofskys analys i förvirring.¹¹

Ett sett att då se på Panofskys metod skulle vara att tycka att det är bra att den innefattar ett spann från objektiv till subjektiv, ett annat att tycka att blandningen i metoden gör att det inte går att få fram något användbart resultat. Exakt var jag hamnar i den frågan vet jag inte än, även om jag misstänker att jag tror snarare att metoden är starkt begränsad snarare än att den är universellt applicerbar. Det har jag med mig inte minst från arbetet med c-uppsatsen där det var relativt lätt att göra den pre-ikonografiska analysen och det var svårt att sätta stopp för den, jag fortsatte bara se nya saker hela tiden. Den ikonologiska tolkningen däremot var mycket svårare, som säkert Panofsky skulle hålla med om, och värdet av den i mitt fall var tveksam (vilket också var vad jag fick kritik för).

2. Konsten att göra konsthistoria

Jag uppmärksammade för ett antal år sedan Platons grottlignelse genom att jag läste Susan Sontags bok "On photography".¹² Platon menar att vi inte ser världen som den egentligen är. Vi är inuti en grotta, sittandes med ryggen mot grottans öppning så att vi bara se skuggorna

⁹ Moxey 1986, s. 268.

¹⁰ Ibid, s. 269.

¹¹ Bann 2009, s. 257-258.

¹² Susan Sontag, *On photography* (New York: Rosetta Books, 2005).

från det som sker utanför grottan på väggen framför oss. Vi sitter fastkedjade och kan inte se och uppleva något annat än dessa skuggor. Skulle vi någon gång kunna fly ut ur grottan och se den riktiga verkligheten skulle vi ha svårt, eller t.o.m. omöjligt att tro att det var verkligheten. Vi skulle falla tillbaka på att skuggorna är verkligheten och att det utanför grottan var någon sorts falsk verklighet. Sontag skriver visserligen om Platons grottlitelse och fotografi, men kan det vara så vi upplever konst och konsthistorien, att konsten är som skuggor på en vägg framför oss, skuggor av det som händer i verkliga livet? Det är en ganska lockande bild av konst, tycker jag, att konst visar upp en annan verklighet än den som vardagligdags vandrar förbi våra ögon, en verklighet med andra sanningar, andra värden, en verklighet som är kanske lika sann men visar upp något annat. Och jag tror att det finns ett släktskap mellan grottlitelsen och Gadamer som har bäring på konsten att göra konsthistoria.

Enligt Whitney Davis så har konsthistorien, i alla fall fram till 1990-talet, skapat ett tillvägagångssätt för konsthistoria som ofta reducerats till ett historiskt-objektivt sätt att förklara konstnärlig form.¹³ Men trots den inriktningen så har konsthistorien misslyckats med att greppa konsthistoriska fakta och snarare har den lagt begränsningar på sig själv genom att ha förtryckt den subjektiva verkligheten. Whitney (och resten av kurslitteraturen) nämner inte Gadamer så vitt jag ser, men jag vill ändå lyfta in en aspekt av Gadamers hermeneutik som jag menar har bäring på just konsten att göra konsthistoria.¹⁴

Gadamer menar att traditionellt har förhållandet mellan betraktare och konstverk setts som ett subjekt-objekt-förhållande där konstverket är ett passivt objekt och besökaren är ett granskande subjekt. Vi som besökare i ett konstgalleri låter vår blick falla på målningar och andra konstverk när vi vandrar genom lokalerna. En målning hänger passivt där på väggen när vi går förbi.

Enligt Gadamer ska förhållandet snarare ses som ett spel, med vissa regler, som båda parter tar aktiv del i. Mötet mellan betraktare och konstverk är en process som pågår i ett utrymme mellan dem. Gadamer beskriver det som att "Varje verk lämnar, för var och en som tar det till

¹³ Whitney Davis, "Winckelmann divided: mourning the death of art history", i *The art of art history: a critical anthology*, red. Donald Preziosi, Andra upplagan (New York: Oxford University Press, 2009), 35–44, s. 36.

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod (i urval)* (Göteborg: Daidalos, 1997) och Hans-Georg Gadamer, *Konst som spel, symbol och fest* (Ludvika: Dualis, 2013).

sig, ett spelrum att utfylla.”¹⁵ Vi kan likna det vid en fotbollsmatch som böljar fram och tillbaka, där ena sidan anfaller i ena stunden för att i nästa försvara sig. Fotbollsmatchen har dock ett fastställt mål, det spelas i 90 minuter och förlängning och straffsparkar om så behövs. I fotbollsmatchen fastslår reglerna att ena sidan måste vinna, i alla fall i cupmatcher om än inte i ligaspel, men så är det inte i konsten. Spelet mellan betraktare och konstverk har inte ett sådant fastslaget mål eller slut, utan är en fortgående process, ett spel som pågår tills ena parten avbryter det eller sanningen om konstverket har framkommit. Gadamer beskriver det som att tolkningsprocessen, alltså spelet, har egentligen inget slut utan pågår tills ena parten inte längre vill lära sig något.¹⁶

Gadamers tankar om konsten som ett spel får då följder för vårt förhållande till konst och konsthistoria. Som uttolkare gäller det att vara så öppen som möjligt för det konstverk som studeras för att kunna ta del i spelet. Vi ska inte stänga in oss, som jag uppfattar att Whitney menar vi har gjort i konsthistorien.

Hermeneutiken och Gadamers tankar om konsten som ett spel tycker jag mig uppfatta spår av i Michael Baxandalls text. Han beskriver hur vi med våra ögon ser och uppfattar bilder.¹⁷ Vi uppfattar en helhet inom någon sekund, sen hoppas vi med blicken mellan delar av bilden och bygger upp en alltmer utvecklad uppfattning av helheten. Det är inte en linjär process från en punkt till en annan, det är ett pågående skifte mellan delar och helhet, olika nivåer i bilden. Hermeneutikens skifte mellan delar och helhet i en cirkel- eller spiralrörelse är här tydlig, men också, menar jag Gadamers syn på konsten som spel.

Baxandall gör en intressant observation. Han menar att hur vi än beskriver en bild så kan vi utifrån den beskrivningen aldrig återskapa bilden.¹⁸ Text (språk) är alltså inte ett bra sätt att beskriva en bild, menar han. Här kan vi ställa det mot vad Panofsky bygger sin metod på vilket är i huvudsak textkällor, men även Gadamer vars huvudsakliga intresse ligger i litteraturen, både vad gäller som studieobjekt och källa för studier. Gällande bilder skriver Gadamer: ”Man ’läser’ en bild, som man brukar säga, liksom man läser skrift. Man börjar

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Konst som spel, symbol och fest* (Ludvika: Dualis, 2013), s. 75.

¹⁶ Stephen Bann, ”Meaning/interpretation”, i *The art of art history: a critical anthology*, red. Donald Preziosi, Andra upplagan (New York: Oxford University Press, 2009), 256–68, s. 256.

¹⁷ Michael Baxandall, ”Patterns of intention”, i *The art of art history: a critical anthology*, red. Donald Preziosi, Andra upplagan (New York: Oxford University Press, 2009), 45–53, s. 48.

¹⁸ Baxandall 2009, s. 47.

med att 'dechifrera' bilden, som en text."¹⁹ Vår blick på konstverket är alltså en viktig komponent, som Baxandall också beskriver, men vi måste tillstå att vi upplever ett konstverk på fler sätt än att se på det. Ett konstverk kan förstås vara bara ljud, men även en målning upplever vi med alla sinnen. Ett tjockare lager färg på ett ställe i en målning kan ge viktiga ledtrådar, eller en del av en skulptur som inte har samma material eller textur som resten av konstverket.

Om jag återgår till Whitney som menar att vi genom konsthistorien har gett uttryck för, både i retorik och praktik, att det finns någon sorts sanning i absolut mening som vi ska avslöja eller upptäcka, så leder Gadamer's resonemang i en helt annan riktning. Vad Gadamer avser med sanning är inte helt lätt att förstå, men låt mig göra ett försök. En utgångspunkt för Gadamer är att varje konstverk innehåller ett uttryck för verkligheten och världen. Detta uttryck pekar på eller belyser något men lämnar också ute annat. Konstverket säger alltså något om vår värld, någon del av vår verklighet, som konstverket framför eller visar upp som sin sanning när vi engagerar det i ett spel.

Vid analysen av konstverket försökte vi visa, att självframställningen gäller som dess sanna Vara. Till detta ändamål drog vi från begreppet spel, som samtidigt visade oss till allmännare sammanhang. Ty vi kunde konstatera, att sanningen hos det, som framställs i spelet, beror av delaktighet i spelet och inte gäller utöver spelets skeende.²⁰

Det som Gadamer kallar sanning är alltså det som kommit fram i spelet, utifrån att konstverket har presenterat något, vi har tagit emot det och spelet har sedan böljat fram och tillbaka. Slutsatsen utifrån det måste vara att konsthistoria är av sin natur subjektivt. Även om ett konstverk skulle uttrycka samma sak för olika betraktare är det högst osannolikt att två spel skulle utmynna i samma resultat. Samma konstverk kan alltså för olika betraktare framstå som vitt skilda sanningar.

Varför har detta bäring på konsten att göra konsthistoria? För att Gadamer's syn på konstverket som något vi interagerar med i ett spel gör konstverket till något aktivt, något vi för en dialog med, inte bara ett passivt föremål. Det ställer krav på hur vi utforskare

¹⁹ Gadamer 2013, s. 76-77.

²⁰ Gadamer 1997, s. 210.

konstverk, såväl i nutid som i dåtid, och det påverkar därmed den konsthistoria vi upptäcker eller utvecklar.

Låt mig nu återkoppla till likheten mellan Sontag och Gadamer. De menar båda att vår upplevelse av konst är något annat eller mer än det som vi ser framför oss. För Sontag är det skuggbilderna på väggen framför oss, för Gadamer är det sanningen som uppstår i ett spel mellan konstverk och betraktare. Jag tycker att Stephen Melville i sin text ”The temptation of new perspectives” kan ge oss hjälp här. Han menar att under lång tid var konsthistoria lika med utövandet av konst, men att det uppstått en delning, där konsthistoriens (den akademiska disciplinen) och det praktiska konstutövandet har gått skilda vägar (”the becoming available of art is the story of its detachment from context”²¹). Han verkar också mena att i vår samtid har konsthistorien blivit modernismen och samtiden postmodernismen, och han utvecklar sitt resonemang om denna förgrening inom området med exempel av bl.a. Panofsky.

3. Visuell kultur

Nicholas Mirzoeff menar, något förenklat, men inte utan viss poäng, att visuell kultur är vårt alldagliga liv.²² Det är inte svårt att hålla med om när vi omges hela tiden av en mängd visuella intryck på ett sätt vi aldrig upplevt tidigare. Idag är det lättare att såväl producera som konsumera bilder och andra visuella element än någon gång tidigare, inte minst tack vare mobiltelefoner.

En mer akademisk definition, också av Mirzoeff, av visuell kultur är att det är visuella händelser (”events”) i vilka konsumenter söker information, mening eller nöje genom ett gränssnitt med visuell teknik.²³ Han fortsätter sitt resonemang med att peka på att visuell kultur drar vår uppmärksamhet från strukturerade och formella miljöer som biografier och konstgallerier till upplevelsen av det visuella i det dagliga livet.²⁴ Här finns likheter med Irit Rogoff som menar att termen visuell kultur öppnar också upp en intertextualitet där bilder,

²¹ Stephen Melville, ”The temptations of new perspectives”, i *The art of art history: a critical anthology*, red. Donald Preziosi, Andra upplagan (New York: Oxford University Press, 2009), 274–83, s. 277.

²² Nicholas Mirzoeff, ”What is visual culture?”, i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (New York, NY: Routledge, 1998), 3–13. s. 3.

²³ Mirzoeff 1998, s. 3.

²⁴ Ibid, s. 7.

ljud, video mm. lägger sig som lager på lager som reaktion och svar på varandra.²⁵ W. J. T. Mitchell har liknande tankar när han konstaterar att många skulle hålla med om att distinktionen mellan konst ("high art") och populärkultur håller på att försvinna i nutiden och att en allmän visuell kultur tar över.²⁶ Alltså, det visuella finns runt omkring oss hela tiden, inte som i slutet av 1800-talet då fotografien var fortfarande relativt ovanlig i människors liv och det visuella fanns primärt i museer och konstgallerier.

Kan det vara så att visuell kultur är ett nytt sätt att se (!) på gamla frågor? Rogoff skriver att framväxten av visuell kultur är inget mer och inget mindre än en möjlighet att omvärdera en del av nutidens knepigaste problem från en ny synvinkel.²⁷ Hon skriver vidare att visuell kultur erbjuder ett sätt att byta inramning ("unframing"), att bryta oss loss från disciplinens beståndsdelar, så som konstvetenskap, filmstudier, massmedia osv., och därmed skapa något nytt.²⁸ Även Mirzoeff verkar vara inne på detta spår. Han skriver om sin bok, nästan lite ursäktande, att den ska ses som en provokation som skapar nya frågor och som tvingar fram omvärderingar av accepterade sanningar.²⁹

Om begreppet "pictorial turn", alltså idén om en ändrad riktning inom filosofi, litteratur och vetenskap, från ett fokus på text till ett fokus på bilder, gör Mitchell ett intressant medgivande, att det finns inte bara en "pictorial turn" utan att varje tid har sin egen kursändring.³⁰ Om han anser att sekelskiftet 1800-1900 hade sin egen "pictorial turn" är osäkert, men att samhället i stort gick igenom stora förändringar då är tveklöst. Vad gäller det visuella hade det inte att göra med att dåtidens människa omgavs av fler bilder än tidigare, snarare att typen av bilder ändrades i och med modernismens framväxt. Skillnaden mot idag, då det handlar om en teknisk utveckling som ligger bakom en "pictorial turn", är att då var det snarare en kulturell utveckling.

²⁵ Irit Rogoff, "Studying visual culture", i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (New York, NY: Routledge, 1998), 14–26, s. 14.

²⁶ W. J. T. Mitchell, "Showing, seeing: a critique of visual culture", i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Andra upplagan (New York, NY: Routledge, 2002), 86–101, s. 93.

²⁷ Rogoff 1998, s. 16.

²⁸ Ibid, s. 17.

²⁹ Mirzoeff 1998, s. 11.

³⁰ Mitchell 2002, s.94. Begreppet "pictorial turn" är myntat av Mitchell och finns i W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation* (Chicago: The University of Chicago press, 1994).

Mitchell menar att vi genomgår en förändring och förflyttning inom den akademiska och intellektuella diskursen som också sträcker sig in i den offentliga kulturen, därmed involverar ”pictorial turn” även samhället i stort på ett sätt som inte liknar andra och tidigare skiften.³¹ Andra verkar vara inne på liknande spår. Martin Jay ger uttryck för en tveksamhet om visuell kultur, men kanske mer precist undrar han om visuell kultur är så homogent område som det verkar vara.³² Jay ställer frågan om vår historia inte är ett block av en enda ”visual space” utan i stället en rad av skilda moment eller tidsperioder, om inte moderniteten inte är en samlad helhet utan en rad ifrågasatta visuella praktiker och praxis. Det låter ungefär som Mitchells resonemang om ”pictorial turn”.

Om vi likt Moxey (se del ett av min text) menar att det är nutidens kontext som måste användas när vi tittar på konst andra tidsepoker, vad blir resultatet av det, när nutidens visuella kultur är så annorlunda än dåtidens? Jag tänker i första hand på den digitala tekniken men även postkolonialism, feminism osv. Är det rättvist och givande att lägga sådana filter på t.ex. Aguéli? Alltså, om vi tittar på en målning av Aguéli med visuell kultur-glasögon, vad ser vi då? Aguéli levde i en tid (1869-1917) då den visuella kulturen var något helt annat än idag, speciellt med tanke på informations- och kommunikationstekniken som växt fram de sista 50 åren eller så. Skulle Aguéli, om han levde idag, ha uppskattat nutidens visuella kultur? Jag tror faktiskt att han skulle gjort det. Även om han i sin konst främst målade, var han en orolig själ som ville prova på så många olika saker han kunde i livet. Han var också en nyfiken person som formligen slukade ny kunskap främst ur böcker. Så ja, Aguéli hade trivts i nutidens visuella kultur och hade utforskat den och utnyttjat den till fullo.

4. Konstmuseer: lärprocesser utan fördefinierade mål

*We live in a world in which virtually anything can be staged or deployed in a museum, and in which virtually anything can be designated or serve as a museum.*³³

³¹ Ibid, s. 11.

³² Martin Jay, ”Scopic regimes of modernity”, i *The visual culture reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Första upplagan (New York, NY: Routledge, 1998), 66–69, s. 66.

³³ Donald Preziosi, ”Epilogue”, i *The art of art history: a critical anthology*, red. Donald Preziosi, Andra upplagan (New York: Oxford University Press, 2009), 488–503, s. 490.

När man vandrat igenom ett museum, träder man inte ut med samma inställning till livet, som den med vilken man trädde in. Om man verkligen varit med om en erfarenhet av konst, framstår världen i klarare ljus och känns mindre betungande.³⁴

Aguélimuseet är ett litet museum i Sala som drivs av Sala Konstförening. Samlingarna som visas kommer i huvudsak från donationer från Carl Friberg och markarna Palm och ägs av Nationalmuseum och Moderna Museet men står till Aguélimuseets förfogande enligt testamenten. Utställningslokalerna finns i Kvarteret Täljstenen, före detta fabrik- och industrilokaler, som nu inhyser diverse kulturaktiviteter. Museet är utformat i traditionellt manér. Lokalerna har högt i tak, väggarna är vitmålade, och målningarna har ordnats kronologiskt med början vid den huvudsakliga entrén. Förutom Aguélis målningar arrangerar museet utställningar med andra konstnärer, stadsvandringar på sommaren, samt föreläsningar, ofta med gästföreläsare.

Det jag vill fokusera på i detta avsnitt är besökarens upplevelse av konstverk i ett museum och hur konstnärens intentioner och tankar med sitt konstverk kan förmedlas till besökaren. Jag avser att använda Gadamer tankar framför allt om konsten som spel och vad litteraturen säger om pedagogik i museer och andra konstsammanhang.

En grundläggande aspekt av verksamheten i de flesta museer, inklusive Aguélimuseet, är att konstverk ställs ut och visas upp. På Aguélimuseet finns en permanent utställning som består av den största enskilda samlingen av Aguélis målningar. I det huvudsakliga utställningsrummet visas den permanenta samlingen upp, i ett rum bredvid visas de andra utställningarna.

Varför ska vi uppmärksamma konsthistorisk teori och metod när vi behandlar museer? Det mest uppenbara är kanske att museer bemannas av personer, bland annat intendenten, som är skolade av universitet i konsthistoria. Museer har en roll i att forma vår uppfattning om verkligheten, de spelar en roll i att legitimera maktstrukturer och det är inte svårt att hitta exempel på hur konst och kultur har styrts av politiska intressen för att driva en viss linje i samhället.³⁵ Problemformuleringsprivilegiet, om man så vill, ligger hos museet, inte hos

³⁴ Gadamer 2013, s. 74-75.

³⁵ Darlene E. Clover och Emily Stone, "Casting light and shadow: reflections on a non-formal adult learning course", i *Adult education, museums and art galleries*, red. Darlene E. Clover m.fl. (Rotterdam: Sense Publishers, 2016), 191–202, s. 192-193.

besökaren eller konstnären. Därmed spelar även personalens bakgrund förstås en viktig roll. Nathaniel Prottas menar att vad gäller speciellt utbildningsinsatser på museer har de under lång tid byggt på föreställningen att de ska förmedla kunskap från den akademiska världen som en sorts underhållning till allmänheten.³⁶ Vidare menar Prottas att Gadamer kan fungera som kopplingen mellan utbildning på museer stöpt i dialogisk teori och den akademiskt utbildade personalen.³⁷

Vari ligger den kopplingen? För mig ligger den i Gadamers fokus på dialog som en del av mötet mellan betraktare och konstverk, det han kallar spel. Förståelse uppkommer, enligt Gadamer, när konstverket och besökaren möts i ett spel. Det krävs någon sorts ömsesidig interaktion där båda bidrar, alltså en dialog. Som jag pekat på tidigare så uppstår sanning, enligt Gadamer, när förståelsehorisonter möts och en fusion uppstår. I en traditionell utställning där t.ex. en målning hänger på väggen sker en envägskommunikation från konstverk till besökare. Tanken i den samtida konstpedagogiken är att konst på museer är en praxis som inrymmer deltagare, konstnärer och besökare snarare än objekt som presenteras av en konstnär och upplevs av besökare.³⁸

Hur skulle då en sådan dialog, en sådan fusion kunna uppstå? Clover och Stone berättar om när deltagarna i en utbildning på ett museum satt i en cirkel i en utställning, omgivna av konstverk.³⁹ Utbildning hölls utanför vanliga öppettider, vilket gav tid och utrymme för deltagarna. I exemplet fanns också utmaningar. Det textmaterial som hade tagits fram upplevdes som för svårt för en majoritet av deltagarna. Instruktören hade inte lett någon informell utbildning tidigare och var oförberedd på den mångfald av människor som deltog. Den slutsats jag finner mest intressant, men föga förvånande, är dock att en majoritet av deltagarna drog sig för att berätta om hur de uppfattade konstverken för de var rädda för att ge fel svar.⁴⁰ Det innebär att de trodde det fanns ett rätt svar.

³⁶ Nathaniel Prottas, "Contextualization and Experience in the Museum: Hans-Georg Gadamer, Art History, and Dialogical Teaching", *The Journal of Aesthetic Education* 51, nr 3 (2017): 1–25, s. 2.

³⁷ Ibid.

³⁸ Helene Illeris, "Adult education in art galleries: inhabiting social criticism and change through transformative artistic practices", i *Adult education, museums and art galleries*, red. Darlene E. Clover m.fl. (Rotterdam: Sense Publishers, 2016), 229–41, s. 235.

³⁹ Clover och Stone 2016, s. 195.

⁴⁰ Ibid, s. 197.

Dialog hittar vi också i Alyssa Greenbergs text om en typ av utbildning på museum, ”Love and lost”, som byggde på dialog och samarbete.⁴¹ Människor i museets gemenskap fick tillsammans sätta samman en utställning vilket skapade deltagande, sammanhang och dialog. Två viktiga lärdomar var, berättar Greenberg, att olika perspektiv för lärande och vetande framkom och att museet måste vara uppmärksam på just det och hur det spelar roll i museets aktiviteter.

Helene Illeris är inne på ett parallellt spår. Hon menar att en trend de senaste årtiondena gällande vuxenutbildning i konstgallerier är att fokus ligger på att nå mätbara resultat.⁴² Det i sin tur innebär att det finns en sanning, ett rätt resultat att mäta mot. Dock är det knappast samma sanning som Gadamer avser utan något kvantitativt resultat sannolikt satt av politiker. Ett sådant mätbart mål skulle kunna vara att ett visst antal personer ska gå en dylik utbildning, vilket inte säger något om dialogen mellan konstverk och betraktare, inte heller något om den eventuella sanning som uppstår i mötet dem emellan.

Illeris är alltså inne på ett spår som verkar ligga nära Gadamers tankar. Hon skriver: ”a practice-based ontology dissolves the subject-object dichotomy within a concept of practice.”⁴³ Precis det avsåg Gadamer med konsten som ett spel, att i spelet så deltar inte ett subjekt och ett objekt, utan två jämbördiga parter som i spelets böljande fram och tillbaka-rörelser letar sig fram mot sanningen.⁴⁴ Gadamer skriver: ”Åskådaren är uppenbarligen inte bara iakttagare av vad som försiggår, utan även – i egenskap av en som ’tar del av’ spelet – också verkligen en del av detsamma.”⁴⁵

En intressant tanke som De Oliveira Jayme et al., för fram är att ”hacka” och skapa störningar (”creating disturbances”) i museets aktiviteter.⁴⁶ I det projekt som författarna berättar om uppmanades besökarna att delta i skapandet av utställningarna genom att skapa ”störningar” som skulle initiera kritisk reflektion och nyfikenhet om utställningarna. De menar att speciellt

⁴¹ Alyssa Greenberg, ”The opportunities and risks of community docent training as adult learning: love and labor at the Jane Addams Hull-House Museum”, i *Adult education, museums and art galleries*, red. Darlene E. Clover m.fl. (Rotterdam: Sense Publishers, 2016), 203–14.

⁴² Illeris 2016, s. 229.

⁴³ Ibid, s. 233.

⁴⁴ Gadamer 1997, s. 80-81.

⁴⁵ Gadamer 2013, s. 71.

⁴⁶ Bruno De Oliveira Jayme m.fl., ”Museum hacking as adult education: teachers creating disturbances and embracing dissonances”, i *Adult education, museums and art galleries*, red. Darlene E. Clover m.fl. (Rotterdam: Sense Publishers, 2016), 215–26, s. 219.

”hacking” antyder en kreativ och produktiv störning genom att bryta mot gängse normer i utställningar på museer.⁴⁷

Hur det skulle se ut på Aguélimuseet vet jag inte, men den centrala tanken är att besökaren är inte bara en passiv åskådaren utan en aktiv deltagare i utställnings- och förståelseprocessen. För mig framkallar det bilder om hur Gadamers förståelsehorisonter möts eller snarare drabbar samman genom dessa störningar och ny kunskap skapas. Jag upplever att det finns en hel del att hämta i hans tankar som skulle kunna göra konstmuseer mer interaktiva och lärande, inte bara konstverk på väggar och piedestaler.

5. Diskussion

När jag nu kommit till den avslutande diskussionen är jag osäker om jag uppfattat uppgiften korrekt. Det min text utgår från i alla delar är min erfarenhet från tidigare uppsatser samt mitt intresse inom konstvetenskapen. Om det kan anses vara "väl valda exempel" får andra avgöra.

Men min vandring genom denna uppgift har ändå utgått från en kärna av Panofsky och Gadamer. Panofsky utifrån att jag använt hans metod i en uppsats och fått kritik för hur jag gjorde det. I texten har jag försökt problematisera hans metod utifrån litteraturen och min egen erfarenhet. Värdet i det, utöver för mig själv, är att Panofsky används så flitigt i uppsatser, inte minst i den grupp av studenter jag skrev b- och c-uppsatser med. Panofsky får ofta kritik förstås, men den bygger ofta på att hans metod inte går att använda på modern konst, att den inte är anpassad för t.ex. abstrakt konst. Jag menar att jag lyft upp andra brister i hans metod.

Valet av Gadamer går också tillbaka min egen användning av hans hermeneutik i tidigare uppsats, samt att jag fått kritik hur jag gjorde det. Delvis har denna uppgift fungerat lite som ett sätt för mig att tänka igenom det mer på djupet, att behandla min tidigare insats. Men jag upplever också att Gadamers tankar finns med på många ställen i litteraturen även om hans namn inte förekommer alls vad jag kan se. Han är naturligtvis en väldigt inflytelserik person inom många akademiska områden och konsten är väl inte ett av de mest kända.

⁴⁷ Ibid, s. 215.

För egen del är min slutsats inför kommande konstvetenskapliga kurser att Panofsky är jag klar med men Gadamer vill jag utforska mer.

6. Källförteckning

Bann, Stephen. "Meaning/interpretation". I *The art of art history: a critical anthology*, redigerad av Donald Preziosi, Andra upplagan., 256–68. New York: Oxford University Press, 2009.

Baxandall, Michael. "Patterns of intention". I *The art of art history: a critical anthology*, redigerad av Donald Preziosi, Andra upplagan., 45–53. New York: Oxford University Press, 2009.

Bryson, Norman. "Art in context". *Studies in historical change*, 1992, 18–42.

Clover, Darlene E., och Emily Stone. "Casting light and shadow: reflections on a non-formal adult learning course". I *Adult education, museums and art galleries*, redigerad av Darlene E. Clover, Kathy Sanford, Lorraine Bell, och Kay Johnson§, 191–202. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.

Davis, Whitney. "Winckelmann divided: mourning the death of art history". I *The art of art history: a critical anthology*, redigerad av Donald Preziosi, Andra upplagan., 35–44. New York: Oxford University Press, 2009.

De Oliveira Jayme, Bruno, Kim Gough, Kathy Sanford, David Monk, Chris O'Connor, och Kristin Mimick. "Museum hacking as adult education: teachers creating disturbances and embracing dissonances". I *Adult education, museums and art galleries*, redigerad av Darlene E. Clover, Kathy Sanford, Lorraine Bell, och Kay Johnson§, 215–26. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.

Gadamer, Hans-Georg. *Konst som spel, symbol och fest*. Ludvika: Dualis, 2013.

———. *Sanning och metod (i urval)*. Göteborg: Daidalos, 1997.

Greenberg, Alyssa. "The opportunities and risks of community docent training as adult learning: love and labor at the Jane Addams Hull-House Museum". I *Adult education, museums and art galleries*, redigerad av Darlene E. Clover, Kathy Sanford, Lorraine Bell, och Kay Johnson§, 203–14. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.

Illeris, Helene. "Adult education in art galleries: inhabiting social criticism and change through transformative artistic practices". I *Adult education, museums and art galleries*, redigerad av Darlene E. Clover, Kathy Sanford, Lorraine Bell, och Kay Johnson§, 229–41. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.

Jay, Martin. "Scopic regimes of modernity". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 66–69. New York, NY: Routledge, 1998.

Melville, Stephen. "The temptations of new perspectives". I *The art of art history: a critical anthology*, redigerad av Donald Preziosi, Andra upplagan., 274–83. New York: Oxford University Press, 2009.

Mirzoeff, Nicholas. "The subject of visual culture". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Andra upplagan., 66–69. New York, NY: Routledge, 2002.

———. "What is visual culture?" I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 3–13. New York, NY: Routledge, 1998.

Mitchell, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

———. "Showing, seeing: a critique of visual culture". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Andra upplagan., 86–101. New York, NY: Routledge, 2002.

Moxey, Keith. "Panofsky's concept of 'iconology' and the problem of interpretation in the history of art". *New Literary History* 17, nr 2 (1986): 265–74.

———. *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*. Cornell University Press, 1994.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1955.

Preziosi, Donald. "Epilogue". I *The art of art history: a critical anthology*, redigerad av Donald Preziosi, Andra upplagan., 488–503. New York: Oxford University Press, 2009.

Prottas, Nathaniel. "Contextualization and Experience in the Museum: Hans-Georg Gadamer, Art History, and Dialogical Teaching". *The Journal of Aesthetic Education* 51, nr 3 (2017): 1–25.

Rogoff, Irit. "Studying visual culture". I *The visual culture reader*, redigerad av Nicholas Mirzoeff, Första upplagan., 14–26. New York, NY: Routledge, 1998.

Sontag, Susan. *On photography*. New York: Rosetta Books, 2005.