

Upplevelse och vetenskap

Jeff Werner

Förkunnaren

På ett fotografi från 1940-talets slut syns professor Sixten Strömbom med en grupp studenter på Göteborgs konstmuseum. De står framför Peder Severin Krøyers *Hipp, hipp, hurra! Konstnärsfest på Skagen* (1888). Det är en scen som förmodligen varje universitetslärare och museiman kan känna igen sig i. Föreläsaren som lägger ut texten om bilden, åhörare som lyssnar. Strömbom i rollen av förmedlaren av historiska fakta och sätt att se på konst.

Platsen är Fürstenbergiska galleriet, sal 19, bakgrunden är rummets södra vägg. Jag uppmärksammade fotografiet i samband med ett forskningsprojekt



om museets hängningshistoria. Men efter att ha identifierat väggen dröjde jag kvar vid bilden av andra skäl. Ett var att söka namnge personerna på bilden innan den återgick till arkivet. Ett annat, att jag under en tid funderat över ett mer djupgående problem i vårt ämne och vår profession: gränssnittet mellan inlevelse och förmedling, mellan att personligen beröras av konsten och att dela med sig av erfarenheter och upplevelser till andra.

På ena sidan målningen står professorn, ensam. På den andra står studenterna. Strömbom är avbildad i profil, med handen knuten för någon slags demonstration. I kavajfickan anas en bok eller ett anteckningsblock, kanske som ett stöd om minnet sviktar. Studenterna ser glada ut. Och uppmärksamma. De flesta tittar på professorn, bara någon enstaka ser ut att studera målningen. En flicka, den tredje från höger, tycks ingående studera professors skor. Att få åhörarna att fokusera på konsten, inte på ovidkommande detaljer eller den som talar, är ett problem som jag ska återkomma till.

Flera av studenterna skulle komma att bli framgångsrika konsthistoriker. Senare i livet skulle de själva utföra liknande demonstrationer och därmed inordna sig i en kontinuitet av förmedlare. Kanske kom de till och med att låna en formulering, en gest eller ett tonfall av Strömbom och därmed bidra till disciplinens och professionens tradition.

Att visa, att skriva och att tala om konst är något vi som kallas konsthistoriker dagligen gör. Men vi upplever också konst. Sannolikt är valet av yrkesbana en följd utav att vi haft några avgörande möten med konst, design, arkitektur eller andra visuella medier. Och att dessa möten varit så starka eller betydelsefulla att vi beslutat oss för att ägna konsten en stor del av våra liv. Mina egna konstupplevelser har ofta kommit oväntat. Ensam på ett galleri eller ett museum. Inte sällan då jag varit lite trött, kanske efter en god lunch och ett glas vin. Obeväpnad, utan för mycket av självkontroll och konsthistoria i huvudet.

Det är situationer som är svåra att iscensätta. Att planera. Ändå vill de flesta av oss inte enbart förmedla kunskaper och metoder utan även något av den upplevelse vi har (haft) av konsten. Förmedlaren blir med denna ambition även något av en förkunnare.

Förmedlaren

Professorn framför studenterna är också resultatet av en professionaliseringsprocess. Med det moderna konstlivets framväxt under 1800-talet uppstod ett

behov av utbilda(n)de förmedlare, som ersättning för den kunskapsöverföring som tidigare skett inom familjen eller skräet. Konsthistoria som bildningsämne växte fram. Det systematiska ordnandet av konsten på museer och i översiktsverk krävde sin vetenskapliga uttolkning. Konsthistorikern föds, och hon föddes som en djupt ambivalent person med ena foten i den estetiska upplevelsen och den andra i det vetenskapliga ordnandet.

Jag har under senare tid haft anledning att bekanta mig lite mer med Axel Romdahl som var chef för Göteborgs konstmuseum (f.d. Konstavdelningen vid Göteborgs Museum) från 1906 till 1947. Förutom att vara chef för museet och professor i konsthistoria vid Göteborgs högskola var han aktiv i en lång rad föreningar och sällskap där han mer än gärna lade ut ordet. Romdahls visningar av museets samlingar och utställningar var populära och han guidade både allmänheten, lärda sällskap och skolklasser runt i salarna. Hans intresse omfattade såväl gamla mästare som den senaste nutidskonsten. I ena stunden uppfann Romdahl vikbara skärmar för att så snabbt som möjligt kunna skifta utställningar för att i nästa försjunka i ett kopparstick från 1600-talet. När radion började experimentera med mobil utrustning på 1930-talet lät han sig intervjuas på stentrappan vid Götaplatsen i syfte att dra nytta av det nya mediet för att locka publik till museet.

Tveklöst älskade han att stå i fokus för uppmärksamheten och att lägga ut texten om konsten. Men det var hans bestämda uppfattning att den sanna upplevelsen av konst måste ske i ensamhet. Han föredrog att vandra i museets salar före öppettid, och kunde avbryta konststudierna med att från Sergelgalleriets fönster blicka ”ut över staden bort mot Hisingens blånande höjder”.

Romdahl började sin bana under slutskedet av den första museiskeptiska perioden. Under 1800-talet riktades kritik mot hur museerna degraderade konsten till stapelvaror i överfyllda magasin. Det fanns en utbredd uppfattning om att konsten förlorade sitt sanna väsen när den flyttades från sin ursprungliga miljö (kyrkan, palatset, etc.). ”Museer äro ett nödvändigt ondt”, konstaterar Romdahl 1906. Han var nöjd med den stora publiktillströmningen och museernas demokratiska funktion, men ansåg samtidigt att de bidrog till att osynliggöra mycket av det som var utställt. ”[D]en intima och förtroliga konsten, den tysta bikten, kan icke göra sig förnummen genom sorlet af hundratals röster...” Ansamlingen av verk i stora salar bidrar, enligt Romdahl, till att museibesökarna strömmar förbi snarare än försjunkar i konsten: ”ingenting är fördärfliare än [...] att promenera i tafvelgallerier som på en

gata”. Konsten förlorar sitt särskilda värde, sin upphöjdhet och blir något vardagligt. Och det som är bekant för oss betraktar vi med likgiltighet. Ett och annat verk hälsar vi flyktigt på under promenaden genom museet, men utan att tala med dem, skriver Romdahl. Hos Romdahl står alltså två ideal mot varandra. Han ville delge konsten till så många som möjligt – vilket också var hans uppdrag som museichef. Men han önskade samtidigt att var och en skulle få uppleva den individuellt och i avskildhet. Romdahl visste med sig att han kunde konsten att fånga sina åhörare. Men han ville att det var konsten som skulle fånga publiken.

1911 utgavs första upplagan av Romdahls *Konstmonologer i Göteborgs museum*. Jag vet inte om den dikterades men den inger känslan av att någon fört anteckningar under en vandring i museisalarna med Romdahl som spirituellt och bildad ciceron. I genren museiguider tillhör den hur som helst det bästa som skrivits. Genom ett brett spektrum av förhållningssätt – formalanalyser, historisk kontextutvidgning, psykologisk närläsning, stilhistorisk karaktärisering och biografiska anekdoter – ledsagas läsaren med lätt hand genom byggnaden:

En liten smal dörr för oss ifrån düsseldorfare till parisare, från 70-talet till 80-talet. Det är en skillnad mellan vad vi se på båda sidor av denna muröppning lika förvånande som den mellan utsikterna vid Sankt Gotthardstunnelns ändpunkter.

Men ändå: konstmonologer. Titeln inger förundran. Inte konstbetraktelser. Definitivt inte konstdialoger, utan museimannens verbala utläggning, kanske oberoende av om det finns någon åhörare eller inte. Karaktäristiskt inleder Romdahl hela boken med en *disclaimer*:

Att se på konst och njuta av den, det kan väl vem som helst, tycka om somliga och rata andra. Den enes smak kan vara lika god som den andres. Får vi slippa en vägledares trugande prat!

Vägledarnas trugande prat har ökat med åren. Den pedagogiska verksamheten vid museerna har byggts ut, liksom de konsthistoriska studiecirkelarna och universitetskurserna i konstvetenskap. Har konstupplevelserna förmerats i takt med de pedagogiska verksamheterna? Vilka knep är tillåtna för att locka till sig besökare?

Förföraren

Så länge som det har existerat konst i modern mening har det funnits förmedlings skeptiker som varit tveksamma till att försöka fånga och vidarebefordra den till andra. Som misstror orden eller anser att konstens kärna är ordlös. Anna Lena Lindberg har sökt uppfattningens rötter i den romantiska konstsyn, som länge omfattades av såväl konstnärer och konstförmedlare som (delar av) konstpubliken. I distinktion mot ”uppfostrarhållningen” karaktäriserar hon ”den karismatiska hållningen” som en tro på att konstupplevelsen har med känslan, inte med förnuftet, att göra. I en ideal situation talar konstverket direkt till betraktaren. Förmedlarens uppgift begränsas på sin höjd till att ge plats och rum för upplevelsen.

Denna uppfattning var särskilt stark under högmodernismen. 1960 reflekterar intendent Nils Ryndel över folkbildningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum. Han konstaterar att verksamheten avtagit i omfattning – perioden utgjorde raka motsatsen till sekelskiftet vad gäller publikt intresse. Men ”betrakta konst är väl något man vill göra i stilla enskildhet”, frågar sig Ryndel och ligger i detta avseende nära Romdahl. Men Ryndel går ett steg längre och ifrågasätter förmedlarens knep för att fånga sin publik:

Han kanske förmår att dessutom entusiasmera och suggerera, men då kan han komma ut på vanskliga vägar. Det finns föreläsningdemoner, som smälter ner åhörarna långt under medvetande genom att spela på röstklang och känslomättade associationer och konstvisandets aktörer, som pantomimiskt översätter konstverken inför en hänryckt eller förvånad publik.

Kanske tänkte Ryndel på Romdahl. Själv tänker jag på Carlo Derkert, Thomas Hård af Segerstad och Gustaf Cavallius. Alla stora estradörer i sin art. Många medryckande förevisare, som Derkert, har även testat teaterns tiljor. Släktskapet med skådespeleri tycks ha funnits från start. Anna Lena Lindberg beskriver John Ruskin, giganten bland 1800-talets konstförmedlare, i termer av ”performer”. Han drog stora skaror publik till sina föreläsningar, som precis som sentida efterföljares var noggrant förberedda. ”Till succén bidrog förstås det färgsprakande språket, föreläsarens vältalighet och det livfulla framträdandet.”

Det är anmärkningsvärt att alla tre är män. Har det med rollen som ”förförare” att göra? (Detta oavsett sexuell läggning.) Eller har det med den maskulina historieskrivningens bortträngningsförmåga att skaffa? Annars har

de professionella skarorna av amanuenser, konstpedagoger etc. vid konstmuseer över hela västvärlden sedan starten vid förra sekelskiftet dominerats av kvinnor. Liksom museernas publik.

Förförelsetematiken kommer till uttryck i Oscar Reuterswårds minnen av Derkerts visningar. Han berättar om hur damer från Östermalm anlände tillsammans med sina tonårsdöttrar för att bevittna "föreställningarna". Konstpedagogen stod uppflugen på en stol med allas blickar på sig: "Nu ska vi övergå till denna målning till vänster", sade Derkert. Alla fortsatte att titta på honom. "Och titta nu hur annorlunda denna målning är till höger." Men ingen tittade åt höger, berättar Reuterswård, alla förblev "förhäxade vid läpparna på Carlo."

Reuterswårds kommentar (från 1995) är måhända både tillspetsad och orättvis, men den fångar in kärnan i problematiken. Varför tittar alla på Derkert? På Romdahl? På Strömbom? Hur får man någon att se konsten?

Med Cavallius, som jag känner bäst sedan min utbildning på Göteborgs universitet, betraktade vi faktiskt varje bild länge. Ofta i flera timmar. Det kan likna ett öga-mot-öga-möte men med den viktiga skillnaden att betraktandet åtföljdes av en dialog. Först i grupper, sedan i helklass. Tolkningen av verket tog form av ett samtal, om än effektivt styrt av läraren. Processen (seansen, happeningen) utmynnade i en elaborerad tolkning som kom som en aha-upplevelse till dem som köpte tankegången. Andra lämnade sessionen skeptiska.

Margaretha Rossholm Lagerlöf har benämnt detta slags tolkning för esoterisk.

Den har pretentionen att ur ett trivialt yttre få fram ett icke trivialt och värdefullt inre. Siaren, profeten, initiatören – forskare och konstnär möts i dessa rolldrag.

Bilden öppnar sig, i lager efter lager avtäcks dess betydelser. Men tolkningen får också återverkningar på den estetiska upplevelsen av bilden. I takt med att den framstår som mer betydelseladdad upplevs den som rikare också på det estetiska planet. Rossholm berör, apropå Michelangelos teckning av Ganymedes, även tolkningsaktens produktion av estetisk upplevelse: "Utan sitt värdefulla innehåll, Michelangelos nyplatonistiska livskänsla, skulle teckningen inte kunna göra anspråk på ett verkligt engagerat intresse från betraktaren." Det leder till att uppmärksamheten pendlar mellan uttryck och innehåll, mellan tecknen på ytan och deras betydelser, mellan hur det är gjort och vad

det betecknar. Den ofta anförda kritiken om att tolkningen dödar konsten förefaller inte överensstämma med verkliga förhållanden.

För ”uppfostrarna” (i Lindbergs språkbruk) utgör en stor publik inget problem. Om syftet är att sätta in konsten i sitt sammanhang, att ge den en historisk, biografisk eller social kontext, spelar antalet åhörare ingen roll. Men om målet är upplevelsen, tilltalet, det direkta mötet mellan konstverket och betraktaren kan publiken stå i vägen.

Det är just här Romdahls hållning blir så ambivalent. Han använder alla till buds stående medel: tidningsartiklar, böcker, föreläsningar, visningar och nya medier (radio). Men leder den suggestiva texten, det medryckande föredraget eller den sprakande radioutsändningen till att någon enda person ”drabbas” av en stor konstupplevelse? Omöjliggör inte den till kollektivet anpassade formen (mediet, gesterna, retoriken) den konstupplevelse ”öga mot öga” som Romdahl önskar? Det är symptomatiskt att Romdahl föredrog att kalla sig ”vägledare”. Det för tanken till en andlig instruktör. Det är inte vägledaren som gör upptäckterna eller kommer till insikt, han känner redan vägen.

Vägledaren har beröringspunkter med modernismens esoteriska sida, som Peter Cornell studerat. Hos denna delas den sanna insikten endast av de initierade, medan massorna lämnas i omedvetenhet. Cornell visar hur konstnärernas förakt för massorna har sin motsvarighet i museernas utestängande praktiker och anför exempelvis hur Moderna Museets förutvarande chef Philip von Schantz betonade att konsten skulle tala för sig själv. Inför verk som Duchamps, som fordrar kontextutfyllnad, lämnades därför besökaren i sticket.

Cornells underförstådda antagande är att orden hjälper publiken. Genom att tala om verken kan man få verken att tala. Hans egna texter kan förstås i detta ljus, som medel till insikter i konsten, i kontrast till de utestängande praktikerna. Insikter kan leda till upplevelser.

Förflyttaren

Det är knappast den kollektiva upplevelsen i sig som är problemet. Det finns inget som säger att bildkonsten måste betraktas individuellt. Videokonstverk, happenings och installationer iscensätts ofta för att flera betraktare ska kunna ta del av verket samtidigt, och kanske också förstärka varandras upplevelser. Även många målningar är gjorda för att upplevas kollektivt. Till de mest kända exemplen hör Frederick Edwin Churchs stora landskapsmålningar. *Heart of the Andes* (1859) iscensattes exempelvis på en särskilt uppbyggd scen

med röda ridåer, flankerad av palmer och aspidistra, och belyst av gasljus. Publikerna, som satt på bänkar i en halvcirkel framför målningen, fick betrakta den i exakt femton minuter. Av samtida skildringar att döma gav det en stor kollektiv upplevelse.

Problemet, för Romdahl och andra, är inte den kollektiva upplevelsen utan när uppmärksamheten är riktad mot en uttolkare och inte mot verket. Kanske kan man komma runt problemet med hjälp av ljusbilder (skioptikon, diabilder, digitala projektioner) där uttolkaren döljer sig i föreläsningssalens mörker? Men då är det sällan konsten i original som visas.

En annan teknik som blivit alltmer sofistikerad är audioguiderna, där uttolkaren är förinspelad och lyssnaren rör sig fritt i utställningsrummet. Det finns många åsikter om mediet, men två avsevärda fördelar är att den möjliggör öga mot öga-möten med konsten och inte stör andra besökare.

En lösning som går i motsatt riktning är att begränsa antalet besökare. Vi har under senare tid sett tillkomsten av exklusiva privatsamlingar som visas enbart för dem som tagit mod till sig att boka ett besök, exempelvis Jarla partilager och Abecita. Tidigare exempel är Donald Judds anläggningar i Marfa, Texas, och Walter de Marias Lightning Field i New Mexico. I sistnämnda finns dock ingen vägledare på plats, bara en cowboy som hämtar upp en strikt begränsad skara besökare på en förbestämd plats. De förs ut i öknen till en enkel timmerstuga där de måste stanna i 24 timmar. Villkoren är strängt formulerade av konstnären själv. Konstverket ska få verka under lång tid och i asketisk avskildhet. Här tillåts ingen konstförmedlare ställa sig i vägen för upplevelsen som ofta kommer som en blixtrå från klar himmel.

Bibliografi

Citat och referenser i texten är hämtade ur:

Jan Bahlenberg, *Carlo Derkert. Porträtt av en konstvisare*, Möklinta/Hedemora 2005.

Peter Cornell, "Den hemliga modernismen", *Innanför och utanför modernismen* (red. Peter Cornell et. al.), Stockholm 1979, s. 53-107.

Anna Lena Lindberg, *Konstpedagogikens dilemma. Historiska rötter och moderna strategier*, (diss.) Lund 1988.

Axel Romdahl, *Som jag minns det*, vol. 1-3, Stockholm 1941-1951.

- Romdahl, *Konstmonologer i Göteborgs museum*, Göteborg 1911.

- Romdahl, "Museisynpunkter", *Maneten*, årg. 2, 1906-7, s. 55-58.

Margareta Rossholm Lagerlöf, "Om tolkning – från hemlighet till skådespel", *Konst och bildning. Studier tillägnade Sven Sandström*, Stockholm 1994.

- *Inlevelse och vetenskap. Om tolkning av bildkonst*, Stockholm 2007.